

Г.С. Прожико

ЭКРАН МИРОВОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ



ОЧЕРКИ СТАНОВЛЕНИЯ ЯЗЫКА
ЗАРУБЕЖНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

МОСКВА ВГИК 2011

Галина Прожико

**Экран мировой документалистики
(очерки становления
языка зарубежного
документального кино)**

«ВГИК»

2011

УДК 85.373(3)
ББК 778.5.03И

Прожико Г. С.

Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино) / Г. С. Прожико — «ВГИК», 2011

ISBN 978-5-87149-126-3

Тематика книги известного киноведа доктора искусствоведения, профессора Прожико Г.С. обращена к мало исследованной области истории мирового кино – становлению выразительного киноязыка в зарубежной кинодокументалистике. Исследуется творчество как отдельных авторов, обладающих самостоятельным художественным миром: Р. Флаэрти, Д. Грирсон, Й. Ивенс, Г. Реджио, К. Маркер, Ф. Уайзман, В. Херцог, М. Мур и других, так и творческих объединений, в которых рождались новые направления и приёмы: «школа английского документального кино», «группа 30-ти» во Франции, английское «свободное кино», «новое американское кино», «политический документальный фильм», национальные школы стран Восточной Европы и другие. Исследование сопровождается обширной фильмографией. При всей информационной насыщенности работа написана выразительным и эмоциональным литературным языком, что будет оценено студентами разных вузов, а также любителями кино всех возрастов и разного интеллектуального уровня.

УДК 85.373(3)
ББК 778.5.03И

ISBN 978-5-87149-126-3

© Прожико Г. С., 2011

© ВГИК, 2011

Содержание

От автора	7
Глава 1	8
1.1. Хроникальное освоение мира	8
1.2. Родоначалники: Роберт Флаэрти	13
1.3. Документальный метод съёмки в «Авангарде»	16
1.4. Родоначалники: Йорис Ивенс (начало)	19
1.5. Немецкий экспериментальный фильм	21
Глава 2	23
2.1. Школа «английского документального кино»	24
2.2. Роберт Флаэрти в Европе	30
2.3. Документалистика в США в 30-е годы	33
2.4. Лени Рифенштадт	39
2.5. Хроника и документальный фильм в годы II мировой войны	42
Глава 3	52
3.1. Общие особенности	52
3.2. «Группа 30-ти» во Франции	55
3.3. Английское «свободное кино»	62
Глава 4	67
4.1. «Синема-верите > во Франции	67
4.2. Верность традиции	83
4.3. Последний фильм Флаэрти	88
4.4. Берт Хаанстра и Гуалтьерри Якопетти – две модели документалистики (этика и эстетика)	90
4.5. Монтажный фильм	96
4.6. Киноантропология	100
4.7. Новое американское кино	102
Глава 5	114
5.1. Неигровое кино социалистических стран	114
5.2. «Политический документальный фильм»	130
Глава 6	141
6.1. Социальный фильм Северной Америки и Англии	141
6.2. Майкл Мур – экранная публицистика	155
6.3. Художественные амбиции экранного документа на рубеже веков	160
6.3.1. Экранный диалог со зрителем	160
6.3.2. Крис Маркер	162
6.3.3. Немецкий опыт: В. Херцог и другие...	166
6.3.4. Художественная модель: Годфри Реджио	170
Заключение	187
Фильмография	190
Иллюстрации	201

Галина Прожико
Экран мировой документалистики
(очерки становления языка
зарубежного документального кино)

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова
(ВГИК)

Рецензенты:

ведущий научный сотрудник НИИ киноискусства, доктор искусствоведения *Ю.П. Тюрин*;
доцент кафедры телевидения и радиовещания факультета журналистики МГУ, кандидат
искусствоведения *Г.Н. Бровченко*.

От автора

Очень трудно закончить эту книгу. Каждый следующий год приносит новые впечатления и заставляет иными глазами видеть перспективу прошлого. Документальный кинопроцесс – творческое «древо» с живыми, самостоятельно развивающимися ветвями, но единым корнем, уходящим в глубины реальности. Именно она дает не только неповторимый материал и героев, но и заставляет самих авторов искать новые ракурсы видения быстро меняющегося калейдоскопа жизни.

К сожалению, ещё крепки иллюзии и заблуждения, трактующие экранный документ как всего лишь слепок с действительности. И сейчас, как и многие десятилетия назад, можно услышать упреки: «Это – не документальное кино, потому что автор смеет при запечатлении реальных фактов выразить своё понимание их смысла и видение их образной сути». Между тем, очевидно, что само перемещение факта жизни на киноэкран превращает его в элемент художественного пространства, в строительный материал авторской концепции мира и человеческой личности.

Предлагаемая книга посвящена основным этапам становления и развития кинодокументалистики в зарубежном кино. Известный «строитель» кинодокументалистики в Англии и во всем мире Джон Грирсон утверждал, что документальный фильм может быть или зеркалом, или молотом. Здесь имеется в виду формула отношений автор-фильм-зритель. На всем протяжении XX века эти две линии в практике мирового кино активно взаимодействуют, оказываясь по очереди приоритетными на том или ином временном отрезке, формируя сложную стилевую палитру художественного пространства этого направления в кинематографе. В данной работе автор намерен представить основные этапы развития киноязыка экранной документалистики – область эстетики кино системно практически не исследованную.

Структура книги представляет собой собрание очерков – по узловым этапам развития мирового документального кино. Такая форма обусловлена вниманием, прежде всего, к теоретическому аспекту, а не к историографическому, который потребовал бы объёмного описательного раскрытия многоаспектного процесса векового развития мировой кинодокументалистики. Однако последовательность предлагаемых очерков позволит в некоторой степени восстановить существующий пробел в киноведческой литературе, посвящённой истории мирового документального кинематографа. Для автора данное исследование является продолжением его труда по анализу эстетических аспектов развития отечественной кинодокументалистики, опубликованного в книге «Концепция реальности в экранном документе».¹

Труд документалистов всего мира всегда был невероятно сложен и мало поддержан и властью, и коммерцией. «Пробивание руслу документального фильма лбом», – по словам Дзиги Вертова, – всегда и везде сопряжено с невероятными усилиями, направленными не только на творческий поиск новых средств выразительности, но и на доказательство жизнеспособности документалистики и многообразия эстетического потенциала. Мало кого документальная кинематография обогатила в финансовом отношении, но именно бескорыстная любовь многих истинных кинохудожников к этому виду кино создала удивительную область мировой кинокультуры, постоянно расширяющую свои эстетические и публицистические возможности, увлекающую зрителя своеобразием своей экранной речи.

Именно им, известным и безымянным, преданным служителям идеям экранной документалистики всех времён и стран, посвящается эта книга.

¹ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004.

Глава 1

Становление эстетической модели документалистики

1.1. Хроникальное освоение мира

История зарубежного неигрового кино – это не широкая река постоянных открытий и находок. Путь развития документального фильма был тернистым. И то положение, которое он завоевал в истории и современном экранном контексте, достигнуто усилиями многих истинных энтузиастов, которых двигали в неигровое кино, область не слишком престижную в сравнении с художественным кинематографом, не поиски скорого успеха, не желание хорошо зарабатывать, а подлинная влюблённость в возможность кино отражать реальность и просвещать людей.

Именно эти качества кино стали первоосновой самых первых киноопытов братьев Люмьер. Современный зритель в программах Люмьеров видит, прежде всего, документальные картины реальности, как вполне узнаваемой («Прибытие поезда», «Выход рабочих с фабрики Люмьер»), так и более экзотической, которую операторы фирмы снимали в далёкой Индии и малоизвестной Африке. Хотя следует обратить внимание, что на первых зрителей киносюжеты производили впечатление не столько информационной ёмкостью запечатлённого, сколько аттракционом зафиксированного движения.

Однако довольно скоро именно смысл снятого становится основным условием интереса людей к просмотру киносюжетов. Луи Люмьер предполагал, что его аппарат создан для регистрации жизни, для фиксации свободного движения природы. И он не желал видеть в кино что-либо иное. Это было первое кредо документалиста. Эта доктрина так врезалась в сознание его операторов, что сорок лет спустя один из них, Феликс Месгиш, писал в своей книге «Вертя ручку»: «На мой взгляд, братья Люмьер правильно определили область кино. Для изучения человеческого сердца достаточно романа и театра. Кино – это динамика жизни и природы во всех её проявлениях, это толпа и её волнения. Всё, в чём есть движение, относится к кино. Его объектив открыт на мир»². «Открыть объектив на мир» – таков был единственный девиз, которому следовали операторы фирмы Люмьер: Промио, Месгиш и др. За первые два года существования кино было снято более 800 фильмов, большая часть представляет собой видовые фильмы.

Усилиями первых, как их тогда именовали «бродячих» операторов, начала создаваться целостная визуальная картина Земли, которая входила в чувственный опыт зрителя, расширяя его собственное знание жизни через визуальный контакт с картинами бытия в разных уголках планеты.

Постепенно в орбиту внимания операторов, а за ними и зрителей начинают входить не только видовые картины жизни земного шара, но и событийная «драматургия» этой жизни: коронации новых монархов, значительные перипетии политической жизни государств, природные катастрофы и военные сражения. Всё это начинает осознаваться как документ времени и получает название «хроника». Не случайно, девизом первого киножурнала «Патежурнал», основанного во Франции в 1908 году фирмой Пате, становятся слова: «Всё видим, всё знаем», где в отличие от установки Люмьеров на первый план выходят задачи информирования зрителей. Для системности хроникального отображения событий в мире, фирма Пате организует ряд корреспондентских пунктов в других странах мира.

² Месгиш Ф. Вертя ручку// Болтянский Г. Русская дореволюционная хроника. Рукопись.

Как всякая информация, кинохроника не могла показываться без определенной организации материала. Так формировался привычный для нынешнего зрителя канон расположения информационных сюжетов в журнале: первыми идут политические события, затем сенсационные и экзотические сообщения, в финале располагаются сюжеты о спортивных соревнованиях. Одновременно с созданием тематического канона киножурнала осваиваются и простейшие приёмы монтажа, ибо разнохарактерный хроникальный материал должен был унифицироваться в целостное экранное пространство киножурнала.

«Вхождение» кинематографа в жизнь разных стран и народов, способы его адаптации в социальную и бытовую сферу бытия людей во многом определили стилевую логику развития кинематографа в конкретных странах. Так, к примеру, развлекательная, по преимуществу, функция кино, которая была очевидна для большинства американского общества, создала в восприятии зрителей сам «имидж кинозрелища»: условного игрового, павильонного, как правило, сюжетного и актёрского. В то же время в Англии с первых моментов существования кино в обществе формируется серьёзное восприятие его возможностей как инструмента информации и просвещения. Не случайно, именно в английском кинематографе мы находим в дальнейшем развитии кино наибольшее число примеров творческого поиска в области неигровых направлений. Так, Д. Уильямсон снимал «Регату в Хенли», где запечатлены последовательно, то есть отдельными планами, перипетии соревнования: вначале панорамой, снятой с лодки, показаны спортсмены во время гонки, затем финиш и победители. Здесь хроникёр уже сознательно выстраивает на экране логическую последовательность событий, то есть применяет элементы драматического монтажа.

Другим важным кинособытием стали съёмки Р.У. Поллом 60-летнего юбилея царствования королевы Виктории в 1897 году. Торжественный кортеж на улицах Лондона был представлен в этой хронике в двенадцати эпизодах, что позволяло зрителю увидеть событие не только в визуальном обозначении, но и в динамическом сюжетном развитии.

И Д. Уильямсон и Р.У. Пол принадлежали к сообществу хроникёров «Брайтонской школы», которая объединяла фотографов, практиковавших на этом известном английском курорте. Среди них следует назвать также и имена С. Хепурта и Ч. Урбана.

Особым вниманием у зрителей и хроникёров пользовался спорт. Начал выходить киножурнал «Нэшнл», где преобладали спортивные сюжеты. Напомним, что Англия была первой страной, одержимой «спортивной лихорадкой», охватившей впоследствии весь мир. Уильям Баркер, один из основоположников английского документального кино, вспоминал: «Всю свою жизнь я безгранично верил в хроникальный фильм... Мы проявляли наш хроникальный журнал «Нэшнл» в поезде по пути в Ливерпуль. Мы превратили багажный вагон в тёмную лабораторию, а воду держали в бидонах из-под молока. Всякий раз как поезд встряхивало на стрелках, мы обливались проявителем и гипосульфитом и ходили насквозь мокрые, затем мы мчались в экипаже в нашу сушилку и печатали там ленту с тем, чтобы в тот же вечер показать её публике. Это не так просто, если вспомнить, что одну ленту надо было склеить из кусков, снятых двумя десятками камер. Мне удалось до войны (имеется в виду Первая мировая война – Г. П.) выпускать 25–30 копий, изображающих скачки, и показывать их в тот же вечер, а ведь в то время копировальных станков не было и в помине. Лодочные гонки от старта до самого финиша, которые происходили в нескольких милях от нашей лаборатории, показывались в Тоттенхем Корт Роуде через полтора часа после того, как победитель пересекал линию финиша, а ведь в те дни у нас не было мотоциклов, могущих делать от пятидесяти до восьмидесяти миль в час. Я видел, как Джек Смит мчался со скоростью восемь миль в час через Холберн в коляске, из которой чтобы скорее просохнуть, развевались по ветру куски пленки».³

³ Цит. по кн. Мэнвелл Р. Кино и зритель. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. С. 186–187. См. об этом также Садуль Ж. Всеобщая история кино В 6 т. М.: Искусство, 1958. Т. 1. С. 351.

Тогдашняя политическая и общественная жизнь Великобритании давала немало сюжетов, которые интересовали широкую публику и потому усердно снимались хроникёрами. Таков, к примеру, грандиозный трёхчасовой фильм «Торжества в Дели» (1912) режиссёра Ч. Урбана, запечатлевший почти в реальной длительности торжественный парад в Индии, посвящённый визиту короля Георга V. Картина привлекала публику не только многочисленными шествиями военных – и пешком, и на конях, и на верблюдах, и на слонах, – здесь мы видим один из первых удачных опытов по созданию цветного фильма. Был применён метод, называемый «двухцветна», который и по сей день позволяет ощутить масштаб и зрелищность зафиксированного праздника.⁴

Интерес публики к событийной хронике породил стремление хроникёров не только непременно зафиксировать случившееся важное событие, но, если этого не удалось, его воссоздать, то есть просто инсценировать. Наглядным примером может служить история с хроникой англо-бурской войны (1899–1902 гг.). Американская фирма «Байограф», учитывая интерес публики к событиям на юге африканского континента, отправила своих операторов в Трансвааль для съёмки военных сражений. Операторы были хорошо вооружены киноаппаратурой, включавшей и телеобъективы, имели поддержку и согласие на съёмки английского командования. Однако полученные сюжеты, естественно, проанглийского толка, вызвали протесты общественности, чьи симпатии были на стороне буров, защищавших свою независимость. Томас Эдисон же не проявил излишней добросовестности в вопросах хроникальной достоверности и снял свою «Войну в Трансваале», не покидая континента, в вельдах Нью-Джерси, с помощью статистов. Но эта лента была «за буров» и была принята зрителями с большим энтузиазмом.

В самой Англии также пошли по пути воссоздания событий, но не хроникальной фиксации. Р.У. Пол снимает неподалеку от Лондона очевидные инсценировки: «На поле боя», «Нападение на бронепоезд» и др. Режиссёр объявил, что речь идет о «воспроизведении событий бурской войны... осуществленном под наблюдением высококвалифицированного офицера, лично побывавшего на фронте».⁵ Зрители же простодушно воспринимали предложенное зрелище как безусловные «военные репортажи». Во Франции режиссёр Л. Нонге снимает инсценировки эпизодов русско-японской войны, «Резню в Македонии» и даже «Смерть папы Льва XIII». Почти одновременно в 1899 г. Ж. Мельес и Ш. Пате снимают инсценировки дела Дрейфуса. Рядом с реальными хрониками подделки принимались зрителями как отражение реальных событий.

Именно в Англии впервые стали сознательно использовать документальный метод съёмки при создании пропагандистских лент. Так, Р.У. Пол и С. Хепурт по поручению военных властей поставили несколько фильмов, целью которых было прославление английской армии и флота. Р.У. Пол снял четыре картины под общим названием «Как становятся солдатами», а С. Хепурт – фильмы «Английский морской флот» и «Британская армия». Для фильмов были написаны сценарии, в съёмках принимали участие актёры, но в целом экран старался выглядеть документальным, что достигалось манерой съёмки и организации внутрикадрового действия.

После 1900 года постановщики даже в сюжетных фильмах активно используют опыт хроники для создания иллюзии безусловного действия. К примеру, в картине С. Хепурта «Нашествие иностранцев», где обсуждалась острая социальная проблема эмигрантов, хотя и имеется сюжетная канва жизни семьи рабочего, теряющего место из-за соперничества иностранцев, преобладает активный документальный фон, использована хроникальная манера запечатления. Сам режиссёр называл свою ленту «политической картиной», где «в убедительной инте-

⁴ Современный изобретатель Н. Майоров, применив современные компьютерные технологии, сумел восстановить истинный цвет тех фрагментов, которые сохранились в РГАКФФД (Красногорск).

⁵ Цит. по кн. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. С. 303.

ресной форме (ею оказывается именно документальная форма – Г. П.) показаны важные политические проблемы нашего времени, имеющие большое национальное значение».⁶

Другим показательным опытом был фильм Р.У. Пола «Угон скота в графстве Голвей». Этот противозаконный обычай применялся ирландскими фермерами, чтобы побудить землевладельцев продавать пастбища, а не сдавать их в аренду скотопромышленникам. Режиссёр восстановил реальное событие с помощью крестьян, принимавших участие в угоне скота. Этот популярный принцип реконструкции событий, равно как и событийная хроника свидетельствовали о потребности зрителей в документальном запечатлении реальности и поисках хроникёрами путей удовлетворения насущной потребности людей в адекватном образе действительности на экране.

Одновременно в английском кино развивается видовое направление. Значительную роль в развитии просветительской функции кино сыграл Ч. Урбан. Фирма Урбана имела своим девизом лозунг: «Мы показываем вам мир» и была сориентирована на тот путь в кино, который указали ещё братья Люмьер. Кстати, когда фирма Люмьер стала сворачивать своё производство, Урбан пригласил в Англию некоторых операторов фирмы, в частности, Ф. Месгиша, который имел большой опыт видовых съёмок. Уже от фирмы Урбана Месгиш объехал Францию, Испанию, Турцию, Туркестан, Россию, Индию, страны Кавказа и Африки. В те годы английские зрители имели возможность видеть картины, знакомящие с жизнью разных уголков мира: «Живописная Швейцария», «Альпы зимой», «От мыса Доброй Надежды до Каира», «Празднество в Дели», «Восхождение на Сервен», «Восхождение на Монблан», «Виды Индии», «Репортаж о ловле лосося в Канаде».

Для работы в кинофирме Урбан привлекал не только операторов, но и учёных. Объектом внимания явились не только география и этнография, но весь окружающий мир. Лозунгом этого цикла научно-просветительских лент стал призыв: «Природу – на сцену». Так, например, профессор Дункан снимает научные фильмы: «Деловые пчёлы», «Невидимый мир». Именно этот интерес к просветительскому потенциалу экрана становится для английского кинематографа основополагающим и в дальнейшем, вплоть до современных телепрограмм Би-Би-Си.

В том же русле снят и самый значительный фильм английских кинематографистов в период зарождения кино – картина Г. Понтинга «Вечное молчание» или «К Южному полюсу с капитаном Скоттом». Герберт Понтинг начал свою деятельность как фотограф, снимавший природу. После 1900 года его пригласили работать в кино, и он объехал, снимая сюжеты для хроники и фильмы-путешествия, Яву, Маньчжурию, Японию, Америку, другие страны и континенты. Путешествия Понтинга и несколько специально совершённых им высокогорных восхождений в Альпах оказались необходимой подготовкой перед главным его фильмом, который ему предстояло снимать в Антарктике. Капитан Роберт Скотт включил его в состав экспедиции для создания экранного дневника попытки открыть Южный полюс. В марте 1911 года первые 2600 м негатива прибыли в Лондон. Были сняты отъезд экспедиции с Новой Зеландии и устройство зимовки на Земле Виктории. Из этой плёнки к осени того же года был смонтирован фильм продолжительностью 1000 метров о первом этапе экспедиции, вызвавший большой интерес.

Дальнейшие события экспедиции были трагичны. Капитан Скотт и небольшая группа сопровождения отправились к Южному полюсу, но обнаружили, что их опередил всего на месяц норвежец Амундсен. На обратном пути группа погибла, оставив после себя дневники, ставшие образцом мужества для многих поколений молодых англичан, и... несколько коробок с плёнкой, которую капитан Скотт отснял на полюсе. Пролежав на морозе почти девять месяцев и выдержав путешествие через тропики, плёнка была благополучно доставлена в Англию

⁶ Там же. С. 359.

и стала основой для фильма Г. Понтинга «Вечное молчание» о подвиге и трагедии полярника Скотта.⁷

Кинооператор на протяжении многих месяцев делил с полярниками тяжёлое, полное борьбы за выживание существование. В отличие от других хроникёров, ограничивавшихся лишь информационным киносообщением о факте экспедиций в Арктику и Антарктику, Понтинг создал действительно точный дневник экспедиции, наполненный не только драматическим напряжением сюжета, но и множеством выразительных образных деталей, доступных человеку не случайному, прожившему много дней рядом с этими людьми и этой природой. Особое место в фильме занимают фотографии участников полярного исследования и пейзажи суровой Антарктики, созданные Понтингом – блестящим фотографом. Динамичное киноповествование и выразительная образность статики фотографий создали особенный художественный эффект, который выделил картину из ряда экспедиционных лент не только того времени, но и последующих десятилетий.⁸

«Вечное молчание» имело огромный успех у публики и проложило дорогу в сердцах зрителей картине «Нанук с Севера» Роберта Флаэрти.

⁷ См. письмо Г. Потинга в кн. Садуль Ж. «Всеобщая история кино», Т. 2, С. 342–343.

⁸ Не случайно, одним из первых телевизионных фильмов стала картина «Последнее путешествие Скотта», основанная на кино и фотоматериалах Г. Понтинга.

1.2. Родоначальники: Роберт Флаэрти

История неигрового кино, которую мы рассматриваем как пространство художественных и стилевых поисков выразительности языка, рождавшегося коллективными усилиями кинематографистов разных стран, всё же будет неточной, если не обратиться к особой категории кинематографистов, посвятивших утверждению самостоятельности этого вида кино всю жизнь. Их творческая практика, а порой организаторские и теоретические усилия, явились истинными катализаторами расширения самосознания хроникёров и кинематографистов, работавших с материалом реальности, а также самой эстетики неигрового кино. Нередко их творческая судьба не принадлежит определенной национальной художественной киношколе. Таким достоянием мира, значение которого ощущается вплоть до сегодняшнего дня, стало творчество американского кинематографиста Роберта Флаэрти.⁹

Первая съёмка Флаэрти была в 1916 году, ей предшествовали несколько научно-изыскательских экспедиций на север Канады, где молодой тогда инженер активно работал вместе с аборигенами, познавая их характер и быт. Однако в процессе монтажа плёнка сгорела, что, по словам автора, не сильно его огорчило, так как он понял несовершенство отснятого материала. Работа над новым фильмом, который был назван «Нанук с Севера», продлилась три года (1919–1922) и после премьеры в Нью-Йорке принесла Флаэрти славу на все времена. Среди стандартной голливудской продукции, созданной, в основном, в павильоне или в условных декорациях натурного городка, лента Флаэрти поразила зрителей выразительной фактурой канадского Севера, органичностью поведения реальных людей – семьи эскимоса Нанука, увлекательной неторопливостью повествования о естественной жизни простых людей.

Одновременно зритель прозревал сквозь незамысловатые детали жизненного уклада почти первобытного героя органичную связь человека с природой, его зависимость от жестокой стихии и истинную радость человеческого существования на Земле. Не случайно Флаэрти нередко называли «Жан-Жаком Руссо кинематографа». Пафос произведений режиссёра – гуманистический пафос прославления человека, сильного не столько брутальной волей, но, прежде всего, духовной властью над слепой силой стихии. Здесь нет высокомерного взгляда человека техногенной цивилизации. Флаэрти после завершения ленты говорил: «Считаю необходимым работать на малоизвестном материале, среди народностей, чьи нравы коренным образом отличаются от наших. Если сюжет непривычен, захватывающ, нов, камера может снимать просто, без особых эффектов и в наилучших условиях. Вот почему я вёл работу в этнографическом плане. Я уверен, что грация, достоинство, культура, утончённость есть и у народов, живущих в совершенно других условиях... эти народы, живущие в стороне от прочего мира, создали свою эстетику, о которой мы и не подозреваем. Каждый раз, начиная фильм в малоизвестной стране, я испытываю к этим народностям симпатию и горю желанием изобразить их правдиво и с благожелательностью. Камера – сверхглаз, позволяющий заметить малейшие оттенки и движения. Благодаря ей ритм становится музыкой».¹⁰

Автор с искренним восхищением снимает изобретательность Нанука и в подводной охоте, и в строительстве иглу, и в оборудовании «интерьера» снежного жилища героя и его семьи. Ловкость и сноровка, которые демонстрирует Нанук, по логике авторского повествования – необходимые условия выживания человека в условиях сурового Севера. Радостный оптимизм и энергия, столь увлекательные в поведении Нанука и его семейства, особенно дети-

⁹ В пору перестройки молодые региональные документалисты нашей страны решили основать свой фестиваль «нового документального кино» в городе Перми, но назвали они его... «Флаэртиана», утверждая особую роль режиссёра в новаторской сути развития кинодокументалистики.

¹⁰ Цит. по кн. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4, второй полутом. С. 273.

шек, пронизывают большую часть фильма. Однако финальный эпизод снежной бури, засыпающей собак, становится тревожной кульминацией всего повествования, определяя отнюдь не прекраснотушный взгляд автора на судьбу своего героя, как впрочем, и, на взаимоотношения человека и природы в целом. Этот философичный взгляд автора позволяет воспринимать его как одного из первых провозвестников экологического сознания, столь актуального сегодня.

Уже в первой своей ленте Флаэрти заявляет особый принцип работы с документальным материалом. Он никогда не является у режиссёра как результат скрытого подсматривания за жизнью. Особую роль для Флаэрти приобретает длительность предварительного общения с тем миром, который станет впоследствии материалом его фильма. Этот процесс, назовем его «резонансом мироощущения», создает у кинематографиста не поверхностное знакомство с жизненными реалиями, а органичное проникновение в сущность жизненной философии реальных людей. Именно потому ему нет нужды искать внешние признаки достоверности в кинонаблюдении за жизнью своих героев, автор свободно организует внутрикадровое действие для выражения скрытых сущностных особенностей бытия персонажей. Сам Флаэрти рассказывал, что «фильм «Нанук», если можно так выразиться, – побочный продукт целого ряда исследований Севера, которые я проводил вместе с сэром Уильямом Маккензи с 1910 до 1916 год». ¹¹ В семье Нанука Флаэрти прожил более года, снимая жизнь эскимоса. Там же в походной лаборатории он проявлял материал и проверял его «достоверность», показывая снятую плёнку своим героям. Зрители остро реагировали на события на экране. «Это помогало мне сразу же исправлять ошибки и переделывать то, что было необходимо». ¹² Именно пристальное изучение жизненного материала, тщательная фиксация наиболее колоритных моментов поведения персонажей составляли большую часть труда режиссёра над фильмом. Флаэрти выработал особый принцип работы с реальными героями, делая их не столько объектами наблюдения, сколько сотрудниками, единомышленниками своего труда. Потому с таким энтузиазмом эскимосы повторяют перед камерой привычные для них ситуации. Как заметил Ж. Садуль: «Истину в кино иногда приходится воссоздавать». ¹³

Флаэрти в своей творческой практике был неизменно верен своим творческим принципам и приёмам работы. Его съёмочная группа, как и во всех последующих лентах была весьма малочисленная, растворялась в жизни героев настолько, что переставала быть фактором, как-либо влияющим на поведение людей. В этом совместном сосуществовании режиссёр рассматривал все особенности, все оттенки, все скрытые возможности сюжета будущего фильма, фиксировал часами разговоры своих персонажей. Д. Грирсон, имевший в 30-е годы XX века возможность наблюдать творческий процесс Р. Флаэрти, писал: «Метод Флаэрти заключается во «вживании» в материал, когда он живет по году и более, изучая материал». ¹⁴ Однако, тратя так много времени на «вживание», и в процессе съёмки режиссёр стремится сохранить вариативность для последующего композиционного поиска, используя десятки тысяч метров плёнки. (Для картины «Луизианская повесть», которая длится 8 тысяч футов, было снято 200 тысяч футов материала.)

Стилистика картин Флаэрти, начиная с первой ленты, отличается своеобразной выразительностью, которая может возникнуть у кинематографиста только как результат личного переживания увиденного. «Нет режиссёра, который имел бы такое чувство ответственности перед камерой, как Флаэрти. Есть режиссёры, которые не беспокоятся заглянуть в визир, когда снимают эпизоды. Флаэрти же – наоборот, в первую очередь, оператор для себя». ¹⁵ Поэтому

¹¹ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». М.: Искусство, 1967. С. 304.

¹² Там же.

¹³ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4, второй полутом. С. 274.

¹⁴ J. Grierson on documentary. N-Y, 1966. P. 139.

¹⁵ Там же.

пластическое решение его лент органично связано с философией замысла. Строга и даже чуть наивна изобразительная форма «Нанука». Прозрачна и задумчива фотография «Моаны», где большая часть повествования растворена в медленных панорамах, тонкой игре света на воде и особой гамме свето-тонального решения, подчеркнутого ослабленным контрастом специальной пленки. Полны графической выразительности кадры «Человека из Арана», о котором будет разговор дальше.

Фильм «Нанук с Севера» принёс автору не только широкую известность, но и возможность реализовать свой следующий замысел. Им стала картина о самоанском юноше по имени Моана. В его жизни на берегах тёплых морей нет драматической напряжённости

борьбы за выживание, которое зрители видели в картине о Нануке. Здесь сюжетные повороты неторопливы и спокойны, как вся жизнь в этом благословенном крае. Медленные панорамы открывают зрителю величественную красоту окружающей героев природы: причудливую гибкость морского берега, вечнозелёные пальмы, игру бликов солнечного света на глади морской воды. Единственным драматичным моментом становится сцена татуировки Моаны, весьма мучительной процедуры, призванной не только украсить всё тело героя рисунками взрослого мужчины, но и продемонстрировать в его терпеливом отношении к боли качества характера уже не мальчика, но мужа.

При всей изощрённой эстетике предложенного зрелища фильм «Моана южных морей» (1926) не принёс режиссёру коммерческого успеха. И далее последовали попытки совместных постановок с голливудскими режиссёрами. Таковыми стали «Белые тени южных морей» (1928, с У. Ван-Дайком), где Флаэрти успел снять лишь несколько кадров прежде, чем разорвал контракт, и «Табу» (1930, с Ф. Мурнау), который он довёл до конца. В «Табу» основу составляла мелодраматическая актёрская история на фоне южной природы. Флаэрти был разочарован опытом сотрудничества с Голливудом, которым заканчивалась его работа в немом кино, но для реализации собственных замыслов не хватало средств.

Вместе с тем, именно в работе над «Нануком» Флаэрти осознал своё призвание, видевшееся ему в художественном преобразении видимого мира в процессе запечатления на киноплёнку. В 1918 году в одной из статей, написанной им для журнала «Джиографикал ревью», где речь шла о его научных и кинематографических изысканиях на Севере, режиссёр признался: «Сначала я был исследователем, потом стал художником».¹⁶ Поэтому фильм «Нанук с Севера» может быть наглядным свидетельством ещё и превращения учёного в одного из тончайших поэтов экрана.

¹⁶ Цит по сб. Флаэрти. М.: Искусство, 1980. С. 154.

1.3. Документальный метод съёмки в «Авангарде»

Интерес к документальному методу съёмки и использованию натуральной фактуры как основы создания произведения возникает в рамках стремления к обновлению имиджа кино и его системы выразительных средств, связанных с идеей «фотогении», декларированной Луи Деллюком, основателем движения, получившего во французском кино название «Авангард». Пафосом поисков его приверженцев становится желание освободить кинематограф от давления сюжетики и условной театральной постановочности. Инструментами трансформации киноязыка становятся, с одной стороны, формальные приёмы киновыразительности, которые разрушают традиционную экранную логику повествовательности, заменяя её парадоксальным охранением экранного пространства и монтажных сопряжений. С другой стороны, поиски нового языка направляют внимание авангардистов на самую реальность, в которой они улавливают скрытую образную многозначность. Показательно признание Деллюка в своей программной книге «Фотогения»: «Лучшие из наших фильмов иногда просто безобразны, потому что в них слишком сильно натужное и искусственное сознание. Как часто – все вы со мной согласитесь – кинохроника бывает самой приятной частью вечера перед экраном: армия на марше, стада в поле, спуск броненосца на воду, толпа на пляже, взлёт самолётов, жизнь обезьян или смерть цветов – за несколько секунд мы получаем такое сильное впечатление, что нам кажется, будто перед нами произведения искусства. А о художественном фильме – последующих восемнадцати сотнях метров – этого не скажешь».¹⁷

Более известно первое понимание термина «Авангард» как «сочинение» нового киноязыка, как формальные, по преимуществу, поиски авангардистов. Но, наряду с чистым формотворчеством (к примеру, «Антракт», реж. Р. Клера или «Механический балет», реж. Ф. Леже) в недрах движения кинематографистов возникают ленты, в основу которых положено внимание к реальности и стремление выявить её художественный потенциал.

Таков, в частности, опыт А. Кавальканти в ленте «Только время» (1926). Весьма пунктирную сюжетную линию, сыгранную актёрами, автор разворачивает на широком фоне жизни города Парижа, вводя в повествование многообразные метафорические сопряжения, чтобы выразить столь желанное для кинематографистов, но всегда недоступное понятие «времени». Современный зритель фильм прочитывает как «день города», где реалии повседневной жизни Парижа заслоняют несложные сюжетные «скрепы». Городская жизнь предстает на экране чередой обыденных уличных ситуаций, вне какой-либо событийности. Эта детализация среза обыденной жизни и тщательно переданная атмосфера отношений реальных людей и их среды обитания демонстрирует отличие авторского взгляда на принципы и цели запечатления документальной действительности от имиджа хроники, где событийный повод всегда присутствует и определяет логику зрительского внимания. Не случайно, следующей работой Кавальканти становится пластический этюд «На рейде», снятый среди пристаней и кораблей Марселя.

Лента «Только время» точно выражает парадоксальность использования документального метода съёмки авангардистами: целью является некая, порой формальная, эстетическая идея, но властная выразительность запечатлённой реальности видоизменяет в восприятии зрителей, особенно современных, содержание фильма. Сюрреалистический взгляд Л. Бунюэля на ужасающую нищету жителей горной испанской деревушки, проявляющийся в гиперпристальном документальном наблюдении, в излишней настойчивости длинных планов, воспринимается большинством зрителей как строгое документирование бедности («Земля без хлеба», 1932). Формальный эстетический поиск отодвигается на второй план и осознаётся только как фактор исторический.

¹⁷ Деллюк Л. Фотогения. // Из истории французской киномысли. М.: Искусство, 1988. С. 81.

Стоит выделить в практике французского «Авангарда» линию фильмов, где документальный метод съёмки превращается из приёма, «остраняющего» привычную условность игрового кинодействия, в осмысленное стремление выявить художественный потенциал реальности. В этом смысле показательна лента Ж. Виго «По поводу Ниццы» (1930). В картине чётко представлены два мира, чуждых друг другу и во многом враждебных. Мир богатых бездельников, лениво фланирующих по набережной или похрапывающих на пляже, раскрывается серией точно схваченных наблюдений. Здесь практически нет организованных кадров, есть острый наблюдающий глаз авторов (оператор Б. Кауфман), подмечающих нелепость и уродливость «сильных мира сего», бессмысленность их существования и развлечений. Мы почти не встречаем здесь симпатичных лиц, это, как правило, уродливые, старые, хорошо «оштукатуренные» косметикой и оттого отталкивающие маски. Авторы целенаправленно отбирают и воссоздают коллективный портрет «света» прославленного французского курорта.

Иной принцип запечатления избран авторами для показа жизни рабочих кварталов: узкие улочки, немудрёные развлечения детей, напряжённый труд взрослых. Манера съёмки меняется: нет подчёркнутых парадоксальных ракурсов. Экран честно и прямо, порой не чураясь натуралистических деталей (как, к примеру, лицо мальчика, изуродованное болезнью), фиксирует грязь и убожество существования низов общества.

Миры отдыхающих бездельников и трудящихся не существуют в фильме обособленно. Авторы постоянно сталкивают их в конфликтном монтаже (кропотливый труд по выращиванию и сбору цветов и растоптанные праздной карнавальной толпой цветы на мостовой, карнавальное гуляние и труд в прачечной). Монтажная речь фильма выражает прямой авторский «приговор жизни». Главный приём сатирического разоблачения – неожиданное сравнение, столкновение, названный Эйзенштейном «монтажом аттракционов». Пляж и его обитатели ассоциируются с ленивой походкой аллигаторов, старая морщинистая шея – с шеей страуса, бесконечно бормочущие старухи – с дымящими трубами и так далее. Уличная грязь трущоб соседствует с очаровательными ножками дам, танцующих в ресторанах.

Ж. Виго и Б. Кауфман не были бы озорными авангардистами, если бы не отдали долг многочисленным кинотрюкам и комбинированным приёмам, остраняющим экранное действие: дама, с «помощью» многочисленных наплывов меняющая туалеты, не изменяя элегантно позы, суетливый священник и несущаяся вскачь похоронная процессия. Иногда две творческие установки скрещиваются, и авангардная игра парадоксами выражает не только шуточный каламбур, но и смысловой сатирический социальный пафос. Примером может служить эпизод на кладбище, где внушительное величие бюстов и надгробных монументов оборачивается смешной стороной, когда, сменив ракурс, авторы указывают на пустоту оборотной стороны фигур. Эти комические монтажные аттракционы и свободное субъективное движение камеры, а также различные оптические фокусы, которые казались всего лишь данью авангардистскому формальному поиску, стали органичными приёмами для экранного формулирования авторской интерпретации реальности. Далее Виго много времени посвятит поискам выразительности кинематографического способа освоения жизни. В частности, в ленте «Тарис – король воды» о знаменитом ныряльщике, Виго снимает героя под водой, где спортсмен принимает выразительные позы. Лента не вышла за рамки эксперимента. Хотя в знаменитой игровой картине автора «Аталанта» есть несомненные следы опыта освоения выразительной пластики реальности.

Пример фильма Ж. Виго показателен для рассказа об эволюции творческих установок «Авангарда» в работе с документальным материалом от формалистических экспериментов в сторону публицистического социального анализа. Это заметно в работах Ж. Виго, Л. Бунюэля, К. Отан-Лара, Ж. Гремийона, Ж. Лакомба. В работе последнего, бывшего ассистента лидера авангардистов Р. Клера, «Зона» (1928) представлена была жизнь мусорщиков и старьевщиков

на свалке Парижа, гневно осуждалось существование трущоб всего в нескольких километрах от фешенебельных районов столицы.

Интерес к документальной фактуре всё более занимает бывших авангардистов. Так, Ж. Эпштейн, автор знаменитой условной ленты «Падение дома Эшер», снял в 1929-32 гг. в Бретани три фильма («Край земли», «Мор' Вран», «Золото морей»), полных поэтического восхищения природой этого края. Режиссёр замечал: «Самым большим актёром, самой сильной личностью, с которой я близко знаком, для меня остаётся Сена между Парижем и Руаном».¹⁸ Жан Гремийон ставит картину «Прогулка в открытом море» (1926) – подробное экранное описание рейса рыболовецкого судна. Марсель Карне в ленте «Ножан, воскресное Эльдorado» (1930) запечатлел незамысловатые воскресные развлечения трудящихся парижан на берегу Марны. Жорж Рукье снимает труд сельскохозяйственных рабочих в ленте «Сбор винограда» (1929). Жан Лодс вместе с Б. Кауфманом снимает рекордный бег спортсмена Ладумега в фильме «Сутки за 30 минут» (1929).

Особого внимания заслуживает творчество Жана Пенлеве, который именно в эти годы своим творчеством формирует уважительное отношение к научному направлению в кино. В 1928 году он дебютировал картинами «Осьминог», «Морские ежи», «Дафна», «Хиас», в которых проявляются особенности его понимания возможностей данного вида кино.

Чисто научное изложение жизненных циклов мелких подводных жителей, представленное тщательно выполненными специальными съёмками, сочеталось с искренним восхищением автора талантом природы в формировании как причудливой внешности его «героев», так и «сюжета» их бытия. Близость к авангардистам обогатила кинематограф Пенлеве особо изощрённой и гармоничной кинематографической формой: выразительной пластикой, интонационно изобретательным монтажным строем, часто повторяемой, но одинаково эффектной трёхчастной композиционной структурой. Особо следует отметить, что даже немые ленты Пенлеве представляли перед зрителями звуковыми, сопровождаемыми специально написанными музыкальными произведениями, авторами которых были его друзья-авангардисты. Стремление автора выявить скрытые эстетические потенции природных картин определяло удивительно гармоничное впечатление от его лент. Сам режиссёр к концу немого кино делает вывод, определивший кредо его долгой творческой жизни в избранном направлении: «независимо от избранной темы должны выявляться как художественные, так и научные аспекты. Этого легче достичь, если взять более абстрактный сюжет и использовать технические приёмы увеличения и съёмки рапидом, позволяющие с большей очевидностью подчеркнуть исключительность снимаемого. Таким образом, режиссёр становится на путь бесспорной формы абсолютного кино».¹⁹

В этом признании присутствует некоторое противоречие: для достижения внятности научного изложения автор призывает к изысканным критериям и приёмам «абсолютного кино». Но противоречие это – мнимое, так как всё творчество Пенлеве и других последователей Жюля Мареля, основателя научного направления в кино Франции, было сосредоточено именно на поисках скрытой красоты созданий природы, какими бы странными она их ни сотворила. Из фильмов Пенлеве постепенно уходит авангардная страсть к схематизации увиденных жизненных картин, к подчинению зрелища гармонии геометрии и абстрактной алогичности. На первый план выдвигается «судьба» и черты характера его морских «героев», скажем, жестокость в фильме «Рак-отшельник» (1930) или грациозность и необычность любовных отношений в ленте «Морской конёк» (1934).

¹⁸ Цит. по кн. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4, второй полутом. С. 334.

¹⁹ Цит. по кн. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4, второй полутом. С. 338.

1.4. Родоначальники: Йорис Ивенс (начало)

Следует отметить ещё одну особенность роли «Авангарда» в развитии кинематографа. Речь идёт о формировании в разных странах и городах своеобразных кино клубов и группировок любителей «седьмого искусства», которые ставили своей целью не только получение информации о значительных явлениях киноискусства и, прежде всего, о новаторских поисках своей специфики, но и проведение широких дискуссий о дальнейших путях его развития. Одновременно с теоретическим обоснованием наиболее плодотворных направлений в кино нередко были попытки собственного творческого опыта. Так случилось, к примеру, в Голландии, где своего постоянного кинопроизводства ещё не было, но в рамках кино клуба «Фильм-лига» в Амстердаме сделал свои первые шаги будущий известный документалист Йорис Ивенс. Эстетическая программа клуба, зафиксированная в манифесте, следуя за французскими лидерами «Авангарда», призвала кинематографистов требовательно относиться к современному кинопроцессу, осуждать его традиционализм, экспериментировать.

В этих, практически любительских условиях, Й. Ивенс снимает первые десятиминутные ленты: «Мост» (1928) и «Дождь» (1929). Первая, сосредоточившись на динамике конструкций, составляющих подвижные элементы моста, рассказывала о подъёмном мосте через реку в Роттердаме в процессе его действия. Сам режиссёр именовал эту ленту «фильмом о движении». Вторая картина «Дождь» решала эстетически более сложную задачу: передать пластическую гармонию мира сквозь пелену дождя, который преобразует повседневность городской улицы.

В процессе самостоятельной операторской съёмки и монтажа автор продемонстрировал безусловное поэтическое видение мира и умение выразить его в изобретательной пластике и четко организованном монтажном ритме. История дождя рассказана в калейдоскопе неожиданно увиденных деталей. Действительность предстаёт в картине остро подмеченными своими гранями и мгновениями. Вместо моста – выразительная тень, вместо прохожего – отражение в луже.

Казалось, оператора занимало именно это «отражённое» существование предметов. Выдумка и изобретательность камеры позволяет зрителю увидеть мир необычным. Образ дождя складывается в монтаже из хоровода «малых образов»: бликов солнца на воде и на облитых дождём поверхностях, из барабаниющих капель, мелькающих зонтиков, бегущих ног, бесчисленных отражений...

Уже в первых киноопытах Ивенса осуществляется та творческая программа, что станет основной для его последующего творчества. В частности, идея активного концептуального вторжения автора в формирование зрительского видения мира. Впоследствии он писал: «Мы, режиссёры, старались избегать учебной сухости. Мы не рассматривали экран как окно, сквозь которое глядишь на жизнь, нет, мы старались разбить реальность и вновь составить её из фрагментов так, чтобы создать искусство, в котором истина была бы ясна, упрощена и усилена, чтобы фильм направлял людей на путь более ясного мышления и побуждал их к более глубокому осознанию ответственности за создание лучшего мира».²⁰ В этих словах отражена и эволюция гражданской позиции режиссёра, который становится активным деятелем международного общественного движения.

Но уже в экранном мире фильма «Дождь» реальность, разбитая на множество осколков, собирается в подлинное киностихотворение, проникнутое истинно поэтическим мировидением автора. Здесь плодотворная авангардистская идея преобразования традиционного запечатления действительности смыкается со стремлением автора-поэта открыть именно своё понимание окружающего мира. Режиссёр писал о принципах работы над фильмом: «Если я беру,

²⁰ Ивенс Й. О документальных фильмах. // Молодежь мира. 1948, № 2. С. 27.

например, автомобиль во время дождя, я должен подать материал так, чтобы он не был похож на стандарт и фиксировал, привлекал к теме дождя».²¹

В каждом «осколке» реальности у Ивенса отражено самое важное и выразительное в данном предмете, соотнесённое с главной темой. Кадр, о котором он пишет, запоминается: мокрое крыло автомобиля, в котором отражается и преобразуется движением прохожих улица. Высокая изобразительная культура, которой отмечена уже первая лента Ивенса, получит дальнейшее развитие в творчестве режиссёра, когда он будет раскрывать значительные и идеологически масштабные темы в последующие десятилетия.

²¹ Там же.

1.5. Немецкий экспериментальный фильм

Столь же неожиданный опыт освоения действительности как материала при решении чисто экспериментальных творческих задач демонстрирует практика немецкого экспериментального кино 20-х гг. Немецкие экспериментаторы сосредоточили своё внимание на поисках в области ритма, монтажной экспрессии, а также светотональных и графических композициях. Начиная с 1921 г. художники Ганс Рихтер, Викинг Эггелинг и Вальтер Руттман обращаются к кинематографу в поисках новых изобразительных эффектов. Располагая в кадре абстрактные изображения, они сосредотачивались на возникающем динамическом эффекте чередования линий и условных образов. Так, В. Эггелинг создает «Диагональную симфонию», «Вертикальную симфонию» и «Параллельную симфонию», Г. Рихтер «Ритм 21», «Ритм 23», «Ритм 25» (цифры – даты создания), а В. Руттман называет свои опыты «Опусами». Эти эксперименты многие относят к рождению абстракционизма в кино.

В дальнейшей своей работе Руттман и Рихтер обращаются к фиксации реальности. Наиболее известен опыт В. Руттмана в эти годы. После фильма «Белый стадион» (1926), режиссёр создаёт фильм «Берлин – симфония большого города» (1927), точно воплотивший превращения художественной идеи в контексте материала действительности. Над замыслом будущего фильма режиссёр работал совместно с К. Майером, автором сценария культовой ленты киноэкспрессионизма «Кабинет доктора Калигари». Авторам хотелось показать, как современный техногенный мир большого города разрушает человеческую личность, подчиняя её строго регламентированному графику жизни, повинующемуся движению стрелок, и растворяя людей в мельтешне себе подобных. В монтажном соединении некий «механизированный человек» работал, развлекался, передвигался по городским улицам как запрограммированный робот. Отдельные живые люди, наделённые сердцем и душой, индивидуальностью в монтажной круговерти городской жизни утрачивали свою особенность, «отдельность», усредняясь и формализуясь в видимые знаки людей.

Авторский замысел, сохранённый в истории, сегодня практически не прочитывается зрителями. В отличие от ленты «Только время» А. Кавальканти, где игровое действие всё же «удерживает» внимание зрителей на сюжетных ходах, не позволяя погрузиться в самостоятельную рефлексию при разглядывании картин реальной жизни, авторы картины «Берлин – симфония большого города», отказавшись от игрового «каркаса», оказались пленниками выразительности запечатлённой действительности. В результате смысл показанного, в основном, осознаётся не в контексте авторского замысла, но в рамках зрительской установки, направленной на «считывание» с экрана картин жизни Германии середины 20-х гг. Не случайно, кадры именно этого фильма часто используются современным телевидением как хроникальные знаки времени и географии.

Вместе с тем, фильм В. Руттмана продемонстрировал, как выразительная кинематографическая форма позволяет выдвинуть на первый план зрительского восприятия самоигральную красоту жизненных деталей. Популярная в то время в среде художников идея «новой вещиности», требующая сосредоточения на калейдоскопе образов быстротекущей повседневности, нашла в чётко метрически организованных ритмах «Симфонии» убедительное подтверждение. Блестящая работа оператора К. Фройнда представила мир большого города в череде пластически эффектных деталей быстротекущей «реки жизни», микросценок городского быта, узнаваемых событий обыденного рабочего дня. Оператор избегает хроникальной нейтральности общих планов, активно работает с ракурсными и композиционными акцентами, выразительными укрупнениями и деталями. Это позволяет режиссёру в монтаже не только воспроизводить реальные жизненные процессы, но создавать виртуозную, почти музыкальную симфонию движения, где в едином ритмическом ключе объединены и механизмы, задающие тон в техно-

генном мире, и суетливые передвижения людского потока, и отдельной его капли – человеческой фигуры.

Известность получил и другой экспериментальный фильм В. Руттмана «Мелодия мира» (1929), где автор пытался создать некую целостную картину человеческих чувств и жестов людей разных рас и национальностей. После съёмок в Италии фильма «Сталь» (1933) Руттман возвращается в Германию и снимает фильмы по заказу департамента пропаганды.

Несмотря на то, что фильм «Берлин – симфония большого города» пользовался неизменным успехом как в Германии, так и у кинематографистов других стран, в прессе и в дискуссиях было высказано также немало претензий, суть которых заключалась в упреке в асоциальности авторской позиции, увлечённости формальными экспериментами с ритмической организацией экранного текста. Так, к примеру, немецкий историк З. Кракауэр в своём исследовании «От Калигари до Гитлера» проводит сравнительный анализ экранного почерка Вертова и Руттмана и утверждает, что их главное отличие «...коренится в различном отношении к миру. Неотрывное вглядывание Вертова в повседневную жизнь подкрепляется его безоговорочным приятием советской действительности – Вертов ощущает себя частью революционного процесса, вздымающего в народе страсти и надежды. В порыве лирического воодушевления Вертов подчёркивает формальные ритмы в своих лентах, но не остаётся безучастным к их содержанию. Его «поперечное сечение» жизни «проникнуто коммунистическими идеями» даже тогда, когда Вертов запечатлевает на плёнке лишь красоту абстрактных движений... Склонность

Руттмана к ритмическому монтажу говорит о том, что, по сути, он старается уклониться от критических замечаний в адрес действительности, которая открыта его глазу... Ритмический монтаж Руттмана свидетельствует о его желании избежать жизненно важных решений и укрыться под маской двусмысленного безучастия».²²

В этом развёрнутом противопоставлении творческой позиции советского режиссёра и немецкого экспрессиониста наглядно видно расхождение во взглядах на предназначение документальных форм отражения действительности, когда доминирующим становились чисто авангардистские эстетствующие задачи использования реальной фактуры и документального метода съёмки для обновления киноязыка. Вот почему в современных выходе фильма рецензиях можно прочесть недовольство отсутствием анализа «социальной, экономической и политической структуры»²³. Тем не менее у картины были последователи, представлявшие повседневную жизнь: «Рынок на Виттенбергской площади» (1929), реж. В. Бассе, «Люди в воскресенье» (1929), коллектива авторов: Э. Шюфтан, Р. Сьодмак, Э. Ульмер, Б. Уайлдер, Ф. Циннеман, М. Зеелер. Они были построены на репортажных зарисовках жизни людей на рыночной площади или на пляже, сосредотачивая внимание зрителей на узнаваемости повседневных деталей бытия «маленького человека».

Фильм «Люди в воскресенье» представляет особое направление, популярное в эти годы в немецком кино, и называемое «культурфильмой». Здесь социально-пропагандистский пафос диктовал как стремление к назидательности или публицистической остроте в развитии сюжета действия, так и известную лапидарность экранного воплощения. Документальная фактура активно использовалась как фон для актёрского действия и должна была создавать иллюзию узнаваемости обсуждаемых в фильме проблем.

²² Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 190–191.

²³ Там же. С. 192.

Глава 2

Кинодокументалистика на службе просвещения и пропаганды

Приход звука в кинематограф не только обогатил экранную речь документалистики, но и преобразил её статус в социокультурном пространстве общества. Возможность открытого публицистического «приговора над жизнью» через дикторский текст, а также усиление адекватного образа реальности через запись настоящих шумов и прямой речи героев существенно сблизили документальный экран и жизненные процессы, сделали его вполне осознаваемой силой в политической и социальной борьбе.

2.1. Школа «английского документального кино»

Эту школу нередко называют «школой Грирсона». Джон Грирсон воплощал образ истинного лидера, воодушевлённого идеей доку-ментализма. Вслед за Р. Флаэрти Грирсон видел величие и выразительность самой действительности, но был убеждён, что истинное призвание документалистики в более активном вторжении в процесс социального переустройства общества. Грирсон провозгласил вначале в публичных выступлениях, а затем в энергичной организационной и творческой практике продемонстрировал возможности кинематографа в просвещении и убеждении людей. Он писал в одном из своих манифестов:

«1. Мы считаем, что возможность кинематографа быть вездесущим, наблюдать жизнь в непосредственной близости к ней и черпать из неё свой материал должна быть использована для создания новой формы киноискусства. Игровые фильмы по большей части пренебрегают возможностью перенести на экран реальную жизнь. В них сняты вымышленные события на фоне декораций. Цель документальных фильмов – запечатлеть на плёнке реальные события на реальном фоне.

2. Мы считаем, что участие в фильме местных жителей и съёмки на натуре в значительной степени способствуют пониманию современного мира. Они поставляют кинематографу огромный познавательный материал, предлагают несметное богатство образов, благодаря чему на экране могут быть отражены реальные события, более сложные и удивительные, чем те, которые способен выдумать кинематографист.

3. Мы считаем поэтому, что материал и сюжеты, заимствованные у жизни, точнее (реальнее в философском значении слова), чем сюжеты игровые. Непринуждённость жеста приобретает на экране особое значение. Кинематограф обладает необыкновенной способностью подчеркнуть движения, созданные традицией или сглаженные временем. Его четкий прямоугольник беспощадно выявляет движение, придавая ему предельную выразительность во времени и пространстве. К тому же перед режиссёром-документалистом открыты такие возможности изучения и воспроизведения материала, какие совершенно невысказаны на студии с её сложной аппаратурой и личной игрой прославленных актёров».²⁴

Доказывая свои теоретические тезисы, Д. Грирсон снимает в 1929 году ленту «Рыбачьи суда», где последовательно воспроизводится процесс ловли селедки, этапы труда рыбаков в море и в порту. В фильме не было демонстративной эстетизации кинонаблюдения, операторская работа проста и обстоятельна, сосредоточена на внятной фиксации технологии обыденного труда рыбаков. Дж. Грирсон писал, что «основная сила моего метода была социальная, а не эстетическая. Это – желание обычной, ординарной драмы, а не необычной, желание обратить глаза людей на их мир, их жизнь, на то, что происходит под их собственным носом».²⁵ Тем более удивителен был тот резонанс, который вызвал фильм среди английской творческой интеллигенции. Грирсон сразу стал не только идеологом нового вида кино, но и творческим лидером, определившим стилистические параметры нового кинозрелища.

Именно скрытая красота обыденного труда рядовых англичан самых неромантических профессий – рыбаков, шахтеров, железнодорожников, электриков и почтальонов, становится основополагающим принципом выбора тематики и драматургии документальных лент самого Грирсона и его последователей.

Джон Грирсон оказался не только энтузиастом документализма, но и талантливым организатором. Существенным обстоятельством стала его способность привлекать внимание государственных и коммерческих структур к возможностям документального кинематографа. Так,

²⁴ Грирсон Дж. Основные принципы документального кино. // Правда кино и «киноправда». С. 307.

²⁵ Grierson on documentary. N-Y, 1966. P. 87.

создается киноотдел Имперского торгового совета, который в течение нескольких лет финансирует производство неигровых лент.

Когда этот отдел был ликвидирован, вся группа документалистов во главе с Дж. Грирсоном переходит в Главное почтовое управление. Грирсон прилагал титанические усилия, чтобы заинтересовать просветительским потенциалом документального кино различных чиновников государственных и коммерческих служб. Кроме упомянутого Имперского торгового совета и Главного почтового управления, в титрах английских неигровых лент можно встретить такие фирмы, как Имперские аэролинии, «Шелл», нефтяные и газовые компании, Национальный совет по делам книги и т. д. Но даже его таланта убеждать хватало не всегда. И борьба за производство неигрового кино продолжалась непрерывно на протяжении всех лет существования этого направления в английском кино.

Поддержка меценатов позволяла снимать картины, но возникала проблема зрителей. Рассчитывать на широкий коммерческий показ документалисты не могли: сражения с кинопрокатными конторами были безнадежны. Учебные и рекламные ленты адресовались конкретным группам зрителей и имели некоммерческий прокат в школах, клубах, разного рода общественных организациях. Но всё же иногда картины демонстрировались и в кинотеатрах. Как это случилось с картиной «Ночная почта», которая была включена в программу сеанса в кинотеатрах и неизменно вызывала восторг и аплодисменты зрителей, восхищённых увлекательным показом вполне обыденного материала жизни.

Организаторская энергия Грирсона сформировала уже в период Имперского торгового совета вокруг него группу молодых приверженцев нового направления кинематографа, из которых выросли истинные мастера кинодокументалистики, такие, как Бэзил Райт («Песнь о Цейлоне», «Груз из Ямайки», «Деревня приходит в город», «Ночная почта» (с Г. Уоттом), Артур Элтон («Вверх по течению», «Авиамоторы»), Поль Рота («Прилив»), Гарри Уотт («Лицо угля», «Ночная почта» (с Б. Райтом), «Северное море»), Эдгар Энстей («Жилищные проблемы», «На еду хватит»), Мэрион Грирсон («Это – Лондон») и другие. За первые четыре года совместного труда группой было снято около 100 фильмов, а всего за тридцатые годы было произведено более 300 лент. Безусловным идеологом этого объединения являлся Д. Грирсон.

Важным было и то обстоятельство, что интерес участников объединения не ограничивался только английским кино, они живо обсуждали всё заслуживающее внимание в практике мирового кино. Таким постоянным вниманием пользовались советские ленты, а также картины европейского авангарда, их смотрели в маленьких клубах и потом непременно бурно обсуждали. По приглашению Грирсона в Англию приезжает А. Кавальканти, чтобы помочь освоить техническое новшество – звук, и надолго остается в стране, снимая фильмы (к примеру, «Петт и Потт» – забавная реклама телефонного обслуживания) и активно участвуя в деятельности объединения документалистов. В это же время по просьбе Грирсона в Англии оказывается и Р. Флаэрти, переживавший организационные неурядицы в попытках компромиссной работы на голливудских киностудиях.

Лозунгом творческой программы представителей «школы документального фильма» становится летучая формула Д. Грирсона: «Документальный фильм – это творческая интерпретация действительности». Поставив во главу своей работы идею блага общества, авторы видели пути реализации этой идеи в привлечении внимания зрителей к достоинству простого труда, в показе гармоничности и зрелищности обыкновенных трудовых процессов. Именно на виртуозное изображение драматургии самих жизненных процессов были направлены творческие усилия кинематографистов. Зрители с увлечением следили за деятельностью рыбаков и почтальонов, машинистов и шахтёров.

Персонажи этих лент пока не конкретизировались в отдельные личности, они были частью картины мира, созданного деятельностью сообщества честных трудовых людей. Авторы сопровождали свой показ подробным разъяснением сути производственных процессов, увле-

кая зрителей сюжетом обычной жизни. Иногда, рассказывая о трудных проблемах бедняков, фильмы выступали с критикой социальной системы (к примеру, в лентах «Рабочие и труд» (1935), реж. А. Элтон, «Жилищные проблемы» (1935), реж. Э. Энстей). Сам лидер группы Дж. Грирсон считал важным для документалиста, помимо творческих способностей, наличие «социального чутья», утверждая, что «подлинное творчество начинается лишь тогда, когда в наблюдательности и в действиях появляется целеустремленность».²⁶ Поэтому, по его мнению, «необходимость социальной ответственности превращает наше реалистическое документальное кино в трудную и беспокойную, особенно в наш век, область искусства».²⁷ Пафос социального подхода, столь резко выраженный в текстах Грирсона, всё же не определял как ведущую критическую интонацию фильмов этого направления. Большая часть лент, если и касалась нерешённых проблем социального неравенства, служила задаче раскрытия значительности человеческой деятельности, позитивного внимания к созидательному труду.

Особое значение в реализации данной творческой программы занимала работа над материалом. Как правило, документалисты работали небольшими съёмочными группами, нередко режиссёры брали на себя труд операторов. Иногда это сочетание было удачным (как в случае с Б. Райтом). Так как в основу сюжета, по преимуществу, были положены повторяемые жизненные и производственные процессы, авторы не стремились к изощрённому скрытому наблюдению, чаще используя организацию внутрикадрового действия на камеру. Но нигде не нарушается очевидная логика событийного течения жизни. Вместе с тем, подобный подход, позволявший снимать монтажно, с ориентацией на конкретное место кадра в последующем композиционном решении сцены и фильма в целом, сосредотачивал усилия режиссёров при монтаже на тщательной «выделке» ритмической партитуры всего произведения. Фильмы отличались выразительным звуко-зрительным контрапунктом, нередко музыка писалась специально для данной ленты.

Естественно, что картины отличались и по тематическому материалу, и по жанровой и творческой задаче. Среди фильмов было немало рекламных, учебных, научно-просветительских, видовых, нередко ориентированных на специальную аудиторию и учитывающих особенность своей задачи в способах подачи экранного текста. Однако результат не всегда зависел от характера заказа. Наиболее яркие в творческом плане ленты рождались тоже в рамках заказного фильма. Так случилось, к примеру, с Б. Райтом, которому Цейлонским советом торговли чаем был заказан фильм о своей деятельности. Вместо скучного рекламного ролика режиссёр создал удивительно поэтичную ленту о далёком острове и людях, его населяющих.

Фильм «Песнь о Цейлоне» представляет экзотический для европейцев мир в четырёх главах, каждая из которых ведёт свою смысловую и интонационную тему. Первая часть, названная «Будда», излагает романтическую легенду о Будде, открывает не только эмоциональный и духовный мир цейлонцев, но и передаёт их в медленных панорамах и завораживающих наплывах, в показе природы острова и образа бытия людей. Таинственная глубина зарослей и неторопливая походка буддийского монаха, экзотика одежд и украшений сплетаются в целостное зрелище, покоряющее зрителя своим властным ритмом.

Вторая часть – «Девственный остров» – представляет быт и труд цейлонцев. Монтажный ритм меняется: в быстрой череде эпизодов перед зрителем проходят основные направления внешне простой трудовой жизни островитян: выращивание риса, ловля рыбы, стирка белья, гончарное дело... Приоритет в рассказе отдан сочному, выразительному изображению незамысловатых трудовых процессов, которые в энергичном монтажном изложении собирают для зрителя целостный образ трудолюбивого, доброжелательного и талантливого народа.

²⁶ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 311.

²⁷ Там же.

Экспортные возможности Цейлона представлены в третьей главе «Голоса торговли», но не в сухом перечне экспортируемых товаров, а в ярком образном звуко-зрительном контрапунктическом соединении самих богатств страны и суетливой телефонной переключки торговых агентов, направляющих эти товары по адресам всего мира. Режиссёр сплетает документальные звучания различных шумов, создавая ощущение звуковой какофонической агрессии, сквозь которую начинает постепенно проступать неуклонная «поступь» рабочего ритма.

Наконец, четвертая часть «Явление бога» приобщает зрителя к удивительному миру древней культуры цейлонцев. В этой главе есть увлекательная сцена урока национального танца, который проводит в одной из сельских школ мастер выразительной пластики. Азарт детишек, изощренная знаковость танцевального жеста учителя и постепенное овладение отдельным знаковым жестом детьми раскрываются в прямом наблюдении за точными деталями мимики и движений маленьких танцоров. Живая бытовая сценка перерастает в торжественное шествие к подножию огромных исполинских статуй Будды как символа мироощущения жителей здешних мест. Горстка риса, как приношение цейлонского крестьянина величию гигантского бога, как бы сопрягает архаичную традицию и современный бытовой обычай и символизирует диалектику мира зелёного острова.

Внешне разрозненные фрагменты жизни людей и природы острова в конечном композиционном строении складываются в выразительный образ самого острова. Точна и осмысленна монтажная форма киноповествования, с перепадами ритма от медитативных плавных панорам и замедленного действия к острому, порой игривому монтажу конкретных бытовых сценок. Автор не злоупотребляет разъяснительным дикторским комментарием: здесь есть только поэтические вставки древних текстов и конкретные документальные реплики, внутрикадровая танцевальная музыка, перерастающая порой в эмоциональный музыкальный фон. Безусловно, картина справедливо называется «Песнь о Цейлоне», так как именно поэтическое восприятие материала определило стратегию творческого решения.

Эту особенность творческой манеры Б. Райта подметил Д. Грирсон: «Бэзил Райт концентрирует внимание почти исключительно на движении, строя его в разнообразно нюансируемых планах. И для тех, чей глаз достаточно тренирован, кто обладает тонкостью восприятия, могут стать волнующими бесконечные варианты одной темы, столь простой, как перевозка бананов. (Автор имеет в виду ленту режиссёра «Груз из Ямайки» – Г. П.)...чувство формы и движения у Райта индивидуально и отличается своеобразной тонкостью».²⁸ Заметим, что Грирсон, признавая высокое творческое мастерство и коллег-англичан, и американца Флаэрти, и немца Рутмана, всегда подчёркивал, что для него в их лентах не хватает определённого социального анализа предлагаемого жизненного пласта. Однако это предубеждение не мешало ему высоко оценивать их достижения в области, как он называл это направление, «симфонического жанра».

Наиболее органично соединились идеи просветительской прагматики социальных целей и поэтическая интерпретация реальной обыденности в картине «Ночная почта» (1935), где авторы Б. Райт и Г. Уотт представили деятельность рабочих почтового поезда, который регулярно ночью пересекает Англию, доставляя почту. В этой ленте наиболее отчетливо видны творческие особенности программы английской школы. Здесь последовательно воспроизведены технологические процессы обслуживания железнодорожниками проходящих поездов, способы передачи почтовой корреспонденции маленьким населённым пунктам без остановки поезда, «драматургия» сортировки почты на ходу поезда. Стремительный ритм движения поезда определяет чёткую и выразительную монтажную форму фильма. В отличие от предыдущей ленты Райта в картине нет изысканной сюжетной композиции. Действие следует за событийной логикой производственного процесса. Однако именно в принципах творческого

²⁸ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 313.

воспроизведения на экране простой жизненной драматургии авторы и достигают наибольшей виртуозности, которая базируется на высоком профессионализме.

Рассмотрим один эпизод: подготовка и сбрасывание почтового рюкзака, что позволяет поезду на ходу обмениваться почтой с местными станциями. Этой сцене предшествует развёрнутый рассказ, где продемонстрирована слаженность и тщательность работы сортировщиков писем, атмосфера их быстрого, но не суетливого труда, напряжение которого снимается незамысловатой шуткой. Действие наполнено движением: покачивание вагона, быстрое мелькание рук почтовиков, горизонтальное продвижение по проходу руководителя и рабочего, который переносит мешки в тамбур.

Именно там и разворачивается рассказ о том, что в намёках содержалось во всём предыдущем действии фильма и побуждало зрителя задаваться вопросом: каким образом происходит обмен почтовыми рюкзаками на полном ходу поезда? Поводом для подробного прямого, а не закадрового объяснения становится неопытность молодого работника, которому бывалый коллега объясняет последовательность его профессиональных действий. Подобное сюжетное решение позволяет перевести дидактику дикторского комментария в прямое внутрикадровое действие. Мастер показывает, разясняя свои жесты, каким образом нужно укладывать и крепить мешок, молодой уточняет детали, а зритель в череде выразительно снятых кадров улавливает логику всего действия.

Но драматическое напряжение повествования не определяется только сюжетом производственного процесса, авторы включают в эту маленькую новеллу элементы эмоциональной интриги. Опытный почтовик не позволяет раньше времени выпустить рюкзак, заставляя коллегу и зрителя отсчитывать мосты и стыки до нужного мгновения. Череда быстрых монтажных планов пролетающих пейзажей и крупных планов действующих лиц создают истинно кинематографический эффект напряжённого ожидания (англ. *suspense*), которое разрешается репликой: «Now!» и скрытое напряжение переходит в прямое экранное действие. Открываются ловушки, опускается рычаг с прикреплённым рюкзаком, и громкий лязг подтверждает завершение сцены: одни мешки сброшены, другие появились в тамбуре вагона.

Тщательность кинематографического решения – выразительная пластика, точная драматургическая проработка интриги эпизода, чёткий монтажный ритм, сочетающий общий ритмический рисунок фильма и конкретные ритмические акценты этого эпизода – определяет увлекательность зрелища обыденного производственного процесса. Авторы демонстрируют, как мир реальности органично смещается в художественное пространство, что позволяет, кстати, дикторскому повествованию свободно преобразиться в финале фильма в стихи, чётко «вписывающиеся» в монтажный ритм кинорассказа (поэт Уильям Г. Оден). В работе над фильмом принял участие композитор Бенжамен Бриттен, который создал звуковую гармонию из разнообразных звучаний: гудков локомотива, лязга железнодорожных стрелок, грохота состава под мостами, гула пролетающих туннелей, скупых реплик рабочих. Лишь с рассветом, когда поезд приближается к конечной цели, наступает момент отдыха от напряжения труда и вслед за чёткими ритмами стиха звучит музыкальная мелодия.

Лента «Ночная почта» отличалась ещё одной особенностью: стремлением представить почтовиков – в рамках конкретных производственных операций – людьми с живыми реакциями, мимикой, жестами, шутками.

Эта тенденция начинает приобретать в творчестве английских документалистов второй половины тридцатых всё большую очевидность. Она была связана с желанием привлечь внимание общественности к социальным проблемам. Так, к примеру, в фильме «Жилищные проблемы» конкретная семья в откровенном интервью рассказывает о своем нелегком житье, о борьбе с крысами, которые нападают на детей. В фильме «Доки» (1937), реж. П. Рота основным становится не столько повествование о технологии строительства нового корабля, сколько рассказ об обстоятельствах жизни людей маленького посёлка, где расположены эти доки. А.

Кавальканти в картине «Мы живём в двух мирах» (1937) привлекал внимание к конфликту двух тенденций: разобщение людей границами и территориальными претензиями, стремление соединить человечество новыми средствами связи благодаря техническому прогрессу.

Сам Д. Грирсон в 1936 году, покинув Главное почтовое управление, основывает фирму «Филм сент», которая берёт на себя координационные функции связи кинематографистов и финансистов, готовых вложить средства в создание неигрового кино. В частности, под водительством Грирсона было сделано семь картин о жизни и актуальных проблемах развития Шотландии. Созданию серии покровительствовала государственная организация Шотландский совет развития. Фильмы программировали направление экономического и социального развития края. В частности, режиссёр Б. Райт в ленте «Лицо Шотландии» (1938) попытался создать собирательный образ шотландского характера, в то время как другой документалист Д. Александр в фильме «Богатство нации» (1938) предлагал новый экономический план развития страны.

Одновременно с социальной мотивацией причиной интереса к изображению конкретного человека в лентах английских документалистов становится разрушение прежде запретных эстетических рамок. Речь идёт о более активной драматизации повествования, детализации сюжетного изложения и связанной с этой тенденцией ориентацией на индивидуальных героев. Так возникает линия сопряжения документального материала и игровых принципов организации кинопроизведения. Наглядным примером может служить опыт Г. Уотта в ленте «Северное море» (1938). Судьба терпящего бедствие траулера, которого поддерживают береговые службы, передана в драматичном прямом сюжетном воспроизведении. Режиссёр использует не только реальных участников события, но и типажей, найденных в данной местности, и непрофессиональных актёров, которые выполняют задания режиссёра. Перед нами экранный текст, который уже затруднительно определять как документальное повествование, это художественно-документальная реконструкция случившегося. Данное направление было свойственно английскому кино ещё в десятые годы и будет широко развёрнуто в практике периода войны.

Д. Грирсон и его коллег интересовала судьба не только английского кино. Мы уже упоминали об их активном интересе к творческим поискам советских документалистов, в частности Дз. Вертова. Грирсон не раз подчёркивал как главное достоинство его творчества активную гражданскую позицию, экспрессию поддержки внятной идеологической программы.

Вместе с тем, лидер «школы английского документального кино» не мог не оценить вклад в развитие кинодокументализма такого яркого явления, как Р. Флаэрти.

2.2. Роберт Флаэрти в Европе

Наиболее яркий пример творческой свободы от сложившихся эстетических границ демонстрирует в эти годы в Англии Роберт Флаэрти, создавая свою лучшую ленту «Человек из Арана» (1932-34).

Знаменательна постоянная оппозиция Дж. Грирсона творческому методу Р. Флаэрти. В своих выступлениях и статьях лидер идеи «документализма» часто противопоставлял свою концепцию отображения реальности на экране принципам работы американского кинематографиста, но почти всегда этот «идеологический» антагонизм смягчался и корректировался восхищением высоким кинематографическим искусством Флаэрти.

Деятельная натура Грирсона была нацелена, прежде всего, на целеустремлённое использование документального фильма как инструмента социального прогресса в обществе, он призывал к «углублённому исследованию действительности, раскрытию сугубо коллективного и массового характера существования современного общества, предоставив индивидууму совершать свои подвиги в качестве одного из элементов созидательных сил общества». ²⁹ Грирсон не мог принять в позиции Флаэрти его стремления сосредоточиться на общечеловеческих нравственных проблемах внеклассовой и цивилизационной структуры общества. Поэтому столь постоянны упреки в «неоруссоизме», в «эскапизме», то есть в сознательном уходе из мира, где научно-технический прогресс становится барьером между человеком и природой.

Одновременно Грирсон не мог не отметить увлекательную выразительность кинематографической формы фильмов Флаэрти. В основе его метода, по мнению Грирсона, лежит принцип длительного изучения реальности, когда режиссёр живет среди своих героев год или даже два. «Он живёт среди своих персонажей до тех пор, пока из объективного наблюдателя не превращается в соучастника, пока рассказ об их жизни не становится для него как бы рассказом о самом себе». ³⁰ Так рождается глубинное понимание смысла бытия героев, а не поверхностная событийная хроника жизни. Именно сближение жизни конкретных людей с размышлениями автора о смысле бытия Человека на Земле порождает ту драматургическую форму, которую П. Рота назвал «ослабленный документальный сюжет». Точнее было бы определить уровень обобщения сюжетного строения фильмов Флаэрти как форму притчи, облечённую в неторопливое эпическое повествование. Сам режиссёр утверждал: «Сюжет должен выходить из жизни народа, а не из действия отдельных личностей». ³¹

Противоречивость высказываний Грирсона по поводу Флаэрти является свидетельством расширения творческого пространства документального кино, возникновения широкого стиливого спектра, отказа от унифицированной единой формулы документального фильма. Даже сравнивая фильмы самой «группы Грирсона», нельзя не увидеть отчётливое отличие художественно-выразительной системы лент, скажем, Б. Райта или Э. Энстея.

В статье, под знаковым названием «Документальный метод», Дж. Грирсон декларирует кардинальное понимание им фигуры Р. Флаэрти: «Перед нами – отец документального кино, с честным намерением сделать что-то по велению своего огромного сердца». ³² Именно это понимание масштаба творческой личности Флаэрти побудило Грирсона стать инициатором приглашения Р. Флаэрти в Англию. Первым опытом работы мэтра стала картина «Индустриальная Британия» (1931-32), в создании которой активно принял участие сам Грирсон. Внешне картина вписывалась в тематическую и стиливую формулу документального фильма, которую

²⁹ Цит. по сб. Флаэрти. С. 42.

³⁰ Там же. С. 41.

³¹ Там же. С. 42.

³² Там же. С.37.

исповедовали сторонники «школы». В ней излагались различные параметры мощного индустриального развития страны. Поэтому на экране нашли своё отражение современные технологические процессы, сложные механизмы и иные знаки технического прогресса. Но одновременно сквозь круговерть механического движения зрителю открывается человеческий фактор развития промышленности. Он открывается через выразительные крупные планы рабочих, управляющих механическими машинами, направляющих их усилия. Особое место в фильме занимают сцены, посвящённые тем трудовым процессам, в которых ещё сохранилась возможность ручного труда. Именно эпизоды с кустарными производствами – гончарным, стеклодувным – сосредоточили усилия Флаэрти. Даже в столь несвойственной ему тематике режиссёр сумел выбрать свой ракурс: человеческое лицо нынешнего промышленного развития Англии.

В результате поисков сюжета, наиболее близкого к творческому миру Флаэрти, появилась идея создания картины «Человек из Арана». Наверное, именно эта лента с наибольшей точностью воплощает творческое кредо мастера как с точки зрения готового фильма, так и с позиции понимания творческого процесса. Поэтому так важно именно здесь предложить несколько объёмное высказывание режиссёра о своём методе: «Предметом документального фильма, как я его понимаю, является жизнь в том виде, в каком её проживают. Это отнюдь не означает, как многие могут подумать, что задачей режиссёра-документалиста является неотобранная съёмка серого и монотонного потока жизни. Выбор остаётся и, возможно, в более строгих формах, чем в художественных фильмах. Никто не может, не принося этим вреда, снимать и воспроизводить что угодно, а если бы он этого и захотел, то получилась бы сумма фрагментов, лишённых взаимосвязи и значения, и это было бы не фильмом, а сочетанием кадров.

Удачный выбор, точное сочетание света и тени, драматических и комических ситуаций, с соразмерным развитием действия от одного кульминационного момента к другому – таковы наиболее характерные черты документального кино, как, впрочем, и любой другой формы искусства. Но не они являются элементом, отличающим документальное кино от других видов кино. Скорее, различие в следующем: документальный фильм действует на месте, которое хотят воспроизвести вместе с живыми существами, находящимися там. При выборе материала смысл должен исходить изнутри природы, а не из вымысла постановщика. Целью должно быть верное правде изображение, которое включает в себя атрибуты окружающего мира и связывает драматическое с истинным».³³

Съёмке фильма предшествовал долгий период изучения жизни острова и островитян, поиска исполнителей и сюжетного решения. Из многодневного сосуществования с рыбаками, живущими на суровой скале, лишённой растительности, из длинных разговоров и рассказов об образе жизни многих поколений, упорно продолжающих существовать в этих условиях, из медитативного молчаливого «диалога» режиссёра и окружающей природы, состоящей из бушующего или спокойного моря, причудливых скал и огромного купола неба, постепенно рождалось авторское понимание этого мира как модели взаимоотношений человека и природы. Эта тема является основным лейтмотивом всего творчества режиссёра. Высокая мера обобщения потребовала как притчевой структуры, где сюжет даёт лишь последовательный пунктир развития вековой драмы борьбы человека за своё существование, так и создания экранного текста, позволяющего зрителю осознавать зрелище не повествовательно, но как образную фреску.

Повествование складывается из обстоятельно представленных привычных эпизодов жизни рыбацкой семьи: выход в море, береговая рыбалка, сбор земли для огорода и водорослей для удобрений, дробление камней для создания площадки огорода и – кульминация – охота на большую рыбу, которая заканчивается трудным сражением с разбушевавшейся стихией. Мера достоверности воспроизведения «технологии» бытовых занятий героев безусловна. Именно в

³³ Цит. по сб. Флаэрти. С. 192.

наблюдении за обыденностью трудовых усилий жителей острова режиссёр создаёт базисную основу зрительского доверия экранной истории. Вместе с тем, сохраняя скрупулёзную жизненную точность внутрикадрового поведения персонажей, режиссёр не считает нужным ограничиться воспроизведением только видимости их бытия.

Чтобы передать своё понимание этого бытия, равно как и сущностного смысла взаимодействия человека и природы в целом, Флаэрти воссоздает достаточно условное действие, каким становится охота на акулу и борьба с могучей и дикой стихией шторма, пренебрегая очевидным фактом, что в то время уже не так происходил рыболовецкий промысел аранцев. «Большая Рыба» здесь – символический образ, напоминающий персонажей рассказа Хемингуэя «Старик и море». Очевидно, что величие и самоотверженность рыбаков трудно показать за ловлей простой селетки, не случайно, в картине «Рыбачьи суда» Грирсона преобладает стремление рассказать об этом процессе. Диалектика творческого подхода Флаэрти, соединяющего строгое доверие реальности и желание выявить за фасадом мифологическую её суть, отмеченное нами в принципах отбора фактов запечатления, проецируется и на пути отбора исполнителей и экранного воплощения характеров. Режиссёр признавался: «Этих людей (островитян) я использовал для поэтического показа извечной борьбы человека с морем. Реальность, которую я воплотил на экране, опоэтизирована, и в «Человеке из Арана» я не претендовал на изображение обыденной жизни Аранских островов».³⁴

К сожалению, дальнейшее сотрудничество Флаэрти с английским кино не принесло удачи. После нескольких неосуществлённых проектов (к примеру, история дружбы мальчика и быка) режиссёр был вынужден согласиться на сотрудничество с игровым режиссёром З. Корда. «Маленький погонщик слонов» стал в тот ряд компромиссных фильмов, где режиссёрский талант эксплуатировался для воплощения природы на экране в контексте традиционного игрового действия.

³⁴ Цит. по сб. Флаэрти. С. 182.

2.3. Документалистика в США в 30-е годы

Долгие годы идея воспроизведения реальной действительности на киноэкране мало занимала американских кинематографистов.

Преобладающей моделью кино было зрелище, где основополагающей средой действия был павильон или натурный городок, дополненный экзотическими пейзажами каньонов, смахивающих на комбинированные кадры. Эта условная стилистика точно сопрягалась с умозрительной драматургией, системой работы над изображением, актёрскими исполнительскими штампами, которые входили в структуру «голливудского конвейера».

Реальность приходила к зрителю в выпусках хроники, имевших ориентацию на острый экспрессивный репортаж о сенсационных событиях. Вторым направлением, в основе которого лежали образы действительности, были видовые картины. Причём, наибольшим успехом пользовались ленты, запечатлевшие экзотические страны и пейзажи. Таковы были картины У. Ван-Дайка, который объехал с камерой тропики и Север. Пол Стренд и Стеси Вудорд снимали полу-игровые ленты в Мексике («Волна», «Приключения Чико»). Не случайно, воспользовавшись успехом «Нанука с Севера», голливудские продюсеры согласились на работу Флаэрти также в экзотических пейзажах южных морей. М. Купер и Э. Шедсак ездили для съёмок в Азию и Африку, чтобы снять свои вполне впечатляющие фильмы «Трава» и «Чанг». Последний фильм, посвящённый судьбе слона, имел широкий успех и прокат во многих странах мира, включая и СССР.

Особого внимания заслуживает развитие неигрового кино в США в 30-е годы. Оно выразилось в активном стремлении кинематографистов реально участвовать в социальной и общественной жизни общества, переживавшего в те годы острый экономический и гражданский кризис. Пришедший к власти Ф. Д. Рузвельт для ослабления кризисного напряжения в стране предпринял решительные шаги открытого государственного вмешательства в бизнес.

Документальные ленты возникают как прямой заказ правительственного ведомства. Так, к примеру, картина «Плуг, разрушивший землю» (1937), реж. П. Лоренца был снят на деньги и по заказу Департамента сельского хозяйства и рассказывал о причинах экологической катастрофы на Среднем Западе, о разорении фермеров и перечислял конкретные шаги правительства по разрешению тяжёлой ситуации с безработными фермерами.

Кинотеатры США не были готовы к коммерческому прокату создаваемых документальных лент. В структуре киносеанса было предусмотрено время, помимо игровой ленты, только для выпуска хроники и мультика. Специфической формой хроники был альманах «Марш времени», который был основан Луи де Рошмоном в 1935 году. Это – не обычный сборный журнал, (как правило состоящий из ряда хроникальных сюжетов-репортажей). Выпуск же «Марша времени», наряду с хроникальными сюжетами, использовал и «реконструкции фактов» с помощью реальных участников, а иногда и актёров. Реконструкции событий комментировались журналистами, а порой предлагалась даже дискуссия с разными оценками случившегося. Именно комментарий определяет логику изложения и воспроизведения картин реальности. Он же выносит оценку показанным событиям. «Марш времени» финансировался концерном Морганов, что определяло характер интерпретации фактов.

Стоит обратить внимание, что именно в 30-е гг. в США приезжают с лекциями и показом документальных фильмов Й. Ивенс и П. Рота. Их лекции и фильмы открыли американцам выразительные возможности документального метода запечатления реальности, которые не были слишком популярны среди кинематографистов и зрителей Америки.

Первая картина И. Лоренца, известного к тому времени кинокритика, была, как сказано выше, заказом правительства. Режиссёр привлёк к работе Пола Стренда, сложившегося фотографа, ученика мастера фотографии Штиглица, который успел снять в Мексике фильм

«Волна», и кинематографиста, а впоследствии историка кино Л. Гурвица. В картине «Плуг, разрушивший землю» (1937) с большой болью были показаны картины нищеты и разорения фермеров, освоивших целину Среднего Запада, но не сумевших предотвратить экологическую катастрофу – уничтожение плодородного слоя почвы. Теперь они вынуждены покидать бесплодные края в поисках лучшей доли. Фильм предлагал строгие, но убеждающие свидетельства трагедии людей и природы. В нём не было излишней экспрессии ни в изображении, ни в монтажной речи. Дикторский текст внятно разъяснял суть случившегося. В конце фильма в наглядных диаграммах авторы объясняли зрителям меры, которые правительство предпринимает для разрешения проблемы.

С точки зрения современных моделей кинодокументалистики, лента И. Лоренца являла собой достаточно простой пример открытой кинопублицистики. Показательно, что в сюжете нет главных персонажей, чья жизнь была бы прослежена. Сюжетным стержнем является проблема, и основным способом её обсуждения становится закадровый комментарий. Изображение, хотя и предлагает ряд выразительных деталей, но сосредоточено на точном обозначении существа проблемы. Таким образом, фильм демонстрирует принципы, которые станут основополагающим методом экранной публицистики, в частности, определяют строгую меру киновыразительности в условиях публицистического расследования.

Действительно, в картине нет вычурной монтажно-ритмической формы, ярких ракурсов и изобразительного изыска. Внятная кинематографическая форма сосредотачивала внимание зрителя на существе затронутых острых социальных проблем. Именно поэтому сдержанная экранная речь оказалась наиболее подходящим стилевым решением авторов. Закадровый комментарий обладал не только информационной ёмкостью, но и очевидным эмоциональным пафосом, который был поддержан музыкальными акцентами.

Второй лентой П. Лоренца становится фильм «Река» (1938), который также был сделан по заказу правительства. Фильм рассказывал о жестокости наводнений и страданиях людей, ставших жертвами стихии. Особенностью этой картины является поиск авторами более адаптированной для американского зрителя экранной формы. Здесь наряду с репортажными кадрами были использованы инсценированные эпизоды, в которых действие разыгрывали малоизвестные актёры. Таким образом, авторам удалось выстроить связный сюжет, создать вид привычного игрового повествования, что и позволило фильму идти в кинотеатрах. Участие в съёмках опытных операторов С. Вудворда, Ф. Кросби и У. Ван-Дайка сделало фильм более зрелищным, сосредоточенным на пластической выразительности действия, где экспрессия реальных репортажей соединялась с изобретательной стилизацией опытных операторов.

Своеобразную трилогию завершал фильм «Город» (1939), который поставили по сценарию П. Лоренца Р. Стайнер и У. Ван-Дайк. Картина привлекала внимание к проблемам городского строительства и развития жизни в большом городе и была решена в публицистическом ключе.

Й. Ивенс не ограничился только чтением лекций и пропагандой документального способа отражения реальности. По его инициативе создается киностудия «История сегодня», которую поддерживали известные деятели литературы и кино: Э. Хемингуэй, Ф. Марч, Д. Николс, Л. Хеллман, Д. Дос-Пассос, Л. Райнер и другие. Своей целью они ставили борьбу за правдивое отражение в искусстве того, что происходит в современном мире. И, конечно, наиболее пристальное внимание привлекли события в Испании, где началась гражданская война. После хроникального выпуска «Испания в огне», который Ивенс монтировал с Е. Ван Донген, режиссёр едет с оператором Д. Ферно в Испанию, где к работе присоединяется Э. Хемингуэй, также участвовавший в гражданской войне на стороне республиканцев.

Обращение к большим историческим событиям, стремление запечатлеть острые поворотные моменты истории мира не означало в творчестве Й. Ивенса так называемого взгляда

«общим планом», когда рассказчик скользит по поверхности события. Ивенс врывается как бы «внутри» события, раскрывает его истинный смысл и содержание.

Большая часть его лент запечатлевает мир в переломный момент, в момент наибольшего напряжения и откровенности, в минуту решительного поворота. «Атакуйте жизнь! Врывайтесь в неё!» – таков его девиз.

После экспериментальных лент, созданных в рамках авангардистского увлечения самовыразительностью натуральной фактуры в лентах «Мост» и «Дождь», Й. Ивенса начинают привлекать более острые социальные проблемы жизни людей на земле. Он несколько месяцев, по приглашению В. Пудовкина, путешествует по СССР, бывает на больших стройках, которых так много было тогда в стране, встречается с многочисленными зрителями, показывает свои картины. К нему приходит убеждение в необходимости поставить свою камеру «на службу социальному прогрессу». В СССР Ивенс снимает картину «Песнь о героях» (1932). Основное место съёмки – Магнитка, один из главных символов строящегося нового социалистического мира. Фильм соединял достаточно внятную реальную картину тяжелого, порой ручного труда большой массы людей с романтическим видением реальных событий. Таковым становится эпизод «Штурмовая ночь», своего рода апофеоз энергии коллективного труда. Важным качеством ленты является творческое использование документальных звучаний: и синхронной речи, и производственных шумов. Здесь начинается творческое содружество режиссёра с композитором Г. Эйслером. К сожалению, из-за участия в ленте репрессированного впоследствии журналиста С. Третьякова картину не увидел широкий зритель.

Почти сразу же по возвращении из СССР Ивенс уезжает в Бельгию, где вместе с бельгийским документалистом А. Сторком снимает фильм «Боринаж» (1932) о многомесячной забастовке шахтёров. Сами условия создания фильма – активное участие шахтёров в организации и проведении съёмок, преследования властей, прямой публицистический пафос авторской позиции, стремление сделать киновыступление оружием в борьбе за социальные права рабочих – становятся своеобразным приёмом Ивенса не только в этой ленте, но и во всех последующих картинах. Автор писал в своей автобиографической книге «Камера и я»: «Я высказал этой картиной всё, что имел на душе. Это был боевой фильм. Моя позиция была ясна: подчеркнуть, что рабочие имели право на своё выступление».³⁵ В композицию картины включены не только сцены горького труда и бедности бельгийских шахтёров, их выступления против угнетения и тяжелых условий труда и быта, но и эпизоды из недавней поездки в СССР: достойная жизнь советских угольщиков, новые условия их бытия. При всём открытом публицистическом пафосе авторского выступления, картина убеждала зрителя в справедливости требований шахтёров не столько дикторским словом, сколько выразительными хрониками неприкрашенной реальности, снятыми с сочувствием к героям.

Знаменательно, что именно в это время Ивенс вновь обращается к своему материалу «Зюдерзее» о грандиозном проекте – строительстве дамбы, отвоевавшей у моря часть плодородной земли для людей, снятый им по заказу профсоюза строителей ещё в 1930 г. Но теперь режиссёр перемонтировал материал и сделал фильм «Новая земля» (1934), где вместо прежнего благостного финала возникает острый публицистический памфлет, сталкивающий картины урожая, добытого на новых полях, с образами экономического кризиса и его порождениями: варварским уничтожением зерна и лицами голодающих детей.

В картине «Испанская земля» (1937), созданной уже в США, режиссёр особенности гражданской войны в Испании представляет не только военными действиями. Дух народной поддержки раскрывается им в эпизодах строительства новой республиканской властью оросительного канала – давней мечты крестьян. Параллельное действие фильма, сочетающее картины крестьянской страды и военных сражений, показывает истинную суть происходящего в

³⁵ *Ivens J. The camera and I. N-Y. International Publishers, 1974. P. 89.*

стране. Камера Д. Ферно фиксирует неторопливый труд жителей испанской деревни, немудрёные сцены сельского быта. И так же внешне спокойно сняты военные репортажи, без подчеркнутой драматизации и экспрессии. Даже в условиях прямой съёмки боя, скажем, в эпизоде обороны дома, авторы стремятся подчеркнуть естественность и спокойную суровость поведения бойцов, которые не замечают объектив, так как кинематографисты здесь такие же бойцы, как и они. Только их оружие – кинокамера. О поведении Й. Ивенса и Д. Ферно писал впоследствии Хемингуэй: «Оттого, что в молодости пришлось повидать войну, ты знал, что Ивенс и Ферно будут убиты, если они и дальше будут так рисковать... Эта часть фильма в моей памяти – сплошной пот и жажда, и вихрь пыли, и кажется, на экране это тоже немного видно».³⁶ В этом аду военных схваток кинематографисты видели не романтический образ войны, но её кровавую прозу, рутину трагедии мгновенной смерти.

Выход на острую социальную проблематику в предыдущих работах Й. Ивенса, в данной ленте органично сочетался с мощной лирической стихией документалиста. Вот почему в экранном повествовании есть и волнующие боевые репортажи сражений, о которых упоминает Хемингуэй, и поэтические сельские пейзажи, и выразительный увлекающий ритм двух сюжетных линий (войны и мира), которые, сплетаясь, передают драматизм жизни испанского народа.

Комментарий, написанный и прочитанный Э.Хемингуэем, также лишён экзальтации, его эмоции сдержанны, но горечь трагической развязки окрашивает интонацию и очевидна для зрителей. Фильм «Испанская земля» стал значительным явлением не только культурной, но и политической жизни США. Его премьера состоялась в Белом доме.

Следующей работой Ивенса для студии «История сегодня» были трудные, сопряжённые со множеством сложностей съёмки фильма «400 миллионов» (1938 г.) о борьбе китайского народа против агрессии милитаристской Японии. Наряду с важными событийными лентами студия Ивенса так же, как и другие, снимает фильмы, посвящённые сельскому хозяйству США и его проблемам (к примеру, «Электричество и земля» (1940).

К этой проблематике примыкает и фильм Р. Флаэрти «Земля» (1940) об эрозии почвы. Острота этой проблемы открылась режиссёру в результате длительного изучения жизненного материала и побудила его избрать не совсем обычную для него форму повествования. Мы здесь не обнаружим сквозных героев, чёткую цепочку связанных эпизодов, экспрессивного прямого внутрикадрового действия. Режиссёр не моделирует в образной интерпретации волнующую его проблему, но предлагает своё прямое рассуждение в сопровождении экранных аргументов. Можно говорить о публицистической линии, неожиданной в творчестве Флаэрти. Видимо, выбор стилового решения, столь необычного для художника, сопряжён с поисками острого прямого разговора о проблемах общества, свойственного лентам Лоренца и других американских документалистов этого времени.

Объездив многие районы бедствий американских фермеров, Флаэрти собирает экранные воплощения общенациональной беды: измученная эрозией земля, поля, размытые дождём, бесплодные пространства и склоны гор, глубокие овраги, разъедающие поля, покинутые города-призраки, разрушенные и брошенные дома, истощённые голодом и страхом за свою судьбу люди, чахлая, умирающая жизнь на огромных просторах и потоки безработных, текущие по дорогам страны... Одновременно режиссёр видит, как научно-технический прогресс – новые сельскохозяйственные орудия – вытесняет ручной труд и становится барьером для тех, кто ищет хоть какую-либо работу.

Впервые режиссёр обращается к зрителю не языком образов, но экранными свидетельствами истинного, не преобразованного авторской интерпретацией, состояния жизни людей. Здесь не место поэтизации и художественному моделированию действительности. На первый план выходит волнение автора и его страстное желание обратить внимание общества на стра-

³⁶ Хемингуэй Э. Соч.: в 2-х т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 2. С. 550.

дания людей и земли. Впервые звучит открытый голос автора. Патетика дикторского текста передаёт искреннее волнение документалиста за судьбу миллионов голодающих. В комментарии автор сохраняет скрупулёзную точность географического адреса каждого эпизода, потому так много в нём упоминаний разных уголков страны. Тем самым автор показывает масштабы бедствий как всенародную трагедию. Лента «Земля» волновала не только картинками страданий, людских и природных, но и, не вуалируя авторской точки зрения, обращала внимание на вялость и неэффективность государственных мер по борьбе с этим злом. Именно за излишний «пессимизм» она была запрещена военной цензурой для показа даже вне коммерческого проката. Наиболее публицистически острый фильм Флаэрти зрители так и не увидели.

Столь же драматична и судьба картины П. Стрэнда и Л. Гурвица «Родная земля». Фильм создавался маленькой кинопроизводственной фирмой «Фронтьер филмз», которая была основана П. Стрендом в 1937 г. при активной поддержке (материальной в том числе) деятелями искусства, среди которых были писатели, к примеру, Д. Паркер, Д. Николс, И. Шоу, а также актёры, кинематографисты и композиторы. Постепенно большинство прогрессивных документалистов примыкают к работе студии: Р. Стайнер, П. Лоренц, Д. Лейда, Л.Джэкобс, О. Серлин, Г. Клайн, У. Ван-Дайк и другие.

Целью группы был правдивый показ американской действительности. Но их первой картиной стал фильм «Сердце Испании», основанный на фотографиях и посвящённый гражданской войне в Испании. В 1938 году выходит новая лента «Китай наносит ответный удар», повествующая о японской агрессии в Китае. Актуальность первых фильмов студии привлекла внимание не только зрителей, но и солидной прокатной фирмы, что позволило демонстрировать картины в кинотеатрах.

В числе созданных студией картин: новый монтаж актуальной хроники о событиях в Испании, фильм «Люди Кэмберлэнда», где были показаны и народные танцы, и некоторые проблемы жизни людей, а также заказные картины, которые помогали студии выжить. Но наиболее значительным фильмом студии стала лента П. Стрэнда и Л. Гурвица «Родная земля» (1942).

Постановку картины поддерживали профсоюзные организации и некоторые другие прогрессивные общественные объединения. По сути, опыт создания «Родной земли» был уникален, так как авторы, не имея определённых заказчиков, получили достаточную свободу в выборе материала и его трактовке. Темой картины стала традиционная проблема американского общества – нетерпимость, которая была раскрыта в трёх основных эпизодах: линчевании негров, полицейских провокациях в профсоюзах и деятельности ку-клукс-клана и других фашиствующих организаций в США.

П. Стренд подчёркивал документальную основу изображённых событий. Но, одновременно, не все эпизоды были сняты хроникально, некоторые реальные события реконструировались с помощью актёров. Режиссёр говорил: «Родная земля» составлена из подлинного документального материала, некоторые реальные события восстановлены, ряд сцен взят из журналов кинохроники».³⁷

Строение картины носило не столько драматизированный характер прямого действия, сколько привычную для документальной экранной речи форму рассказа о случившемся с особой ролью комментария, который в фильме прочёл известный певец Поль Робсон. Им же были исполнены и эмоциональные песни – псалмы. В обстановке ожесточённой классовой борьбы картина занимала определённую позицию в поддержку революционно настроенных рабочих объединений.

Особую роль в картине сыграл не только публицистический проблемный пласт, отображающий остроту социального напряжения в стране, но и лирический контекст поэтики американской глубинки, пейзажей и бытовых подробностей обычной жизни простых людей, никогда

³⁷ Цит. по кн. Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 6. С. 231.

не присутствовавший в голливудских лентах. Первые зрители приняли картину с восторгом. Однако к моменту выхода фильма США вступили в войну, и военная цензура наложила запрет на острую критическую ленту. Широкий зритель её не увидел.

Безусловно, американская «страница» становления документалистики в мире имела свою специфическую окраску, которую можно определить как внимание к социально острым проблемам, требовавшим более экспрессивной формы подачи материала и определённости авторской позиции. Эти задачи развивали публицистическую линию экранной речи документалистов, где важна как выразительность и внятность изложения социальной проблемы, так и недвусмысленность авторской оценки изображаемого явления в форме интонированного дикторского комментария. Вместе с тем, авторы не пренебрегали и восстановлением реальных событий – приём, известный с первых лет существования кино – с помощью актёров или участников событий, выстраивая в своих лентах достаточно свободные стилевые сопряжения.

2.4. Лени Рифенштадт

Значительный вклад в разработку творческих принципов интерпретации хроникального материала внесла практика немецкого режиссёра Л. Рифенштадт в лентах «Триумф воли» (1935) и «Олимпия» (1936-38).

Её творческая и человеческая судьба является объектом пристального обсуждения кинематографистов и журналистов уже на протяжении почти восьми десятков лет. Хотя в творческом списке Л.Рифенштадт числятся несколько актёрских работ в «горных» фильмах Арнольда Фанка и самостоятельная режиссура игровой ленты «Голубой свет», главным поводом для дискуссий стали её документальные ленты. Причём, их высокий профессиональный уровень не вызывает сомнений даже у самых яростных противников. Осуждению подвергается сам факт работы над этими фильмами.

К моменту начала работы над лентой «Триумф воли» (1935) Лени Рифенштадт, по её собственному признанию, искренне разделяла оптимизм и восторженную надежду на возрождение Германии под водительством пришедшего к власти фюрера, как и масса немцев. Именно эта надежда, пусть и не сбывшаяся впоследствии, определила органичную цельность художественного решения картины. Так как этот фильм был заказом самого фюрера, предоставившим режиссёру творческую свободу, Рифенштадт создала картину именно в том виде, который на тот исторический момент ей казался правильным.

Вполне традиционный сюжет политического события – конгресс партии, пришедшей недавно к власти и озабоченной консолидацией всех слоёв общества и регионов страны в единый рейх – режиссёр воспроизводит на экране как патетическое мистическое действо, скреплённое эмоционально чётким ритмом маршей и мелодической магией музыки вагнеровского толка. Будучи, безусловно, пропагандистским произведением, «Триумф воли» опирается отнюдь не на дикторский текст, как правило, излагающий кредо автора. Кроме надписей в первых кадрах фильма, в нём нет прямого авторского слова. Идеологическая концепция растворена в целеустремленном и целостном художественном решении развития экранного зрелища.

Сюжет Нюрнбергского конгресса разрабатывался в геббельсовском департаменте пропаганды и включал в себя, помимо самих заседаний конгресса, разнообразные массовые акции: шествия, парады, митинги, торжественные церемонии и так далее, в которых участвовали многотысячные массы людей. Центральной фигурой на всех мероприятиях был фюрер, произносивший многочисленные речи. Режиссёр чётко управляла работой более тридцати операторов, расписывая каждому свои задания. Так была создана очевидная стилевая целостность операторской съёмки. Многомесячная авторская работа над монтажом фильма также позволила Рифенштадт выразить на экране свою концепцию события.

Именно монтажно-пластическое решение ленты и доносит до зрителя мифологию надежды немецкого народа, связанную с образом фюрера. Хроникальность, как принцип последовательного запечатления произошедшего, отодвинута в небольшие, связующие сюжет эпизоды. Преобладающей формой изложения материала становится метафорическое преобразование хроники событий во вневременной образ целостного в своих эмоциях и действиях народа, делегирующего свою волю избраннику. На экране – чёткая геометрия шеренг и отрядов, которые целеустремлённо ритмично движутся под звуки бодрых маршей или заполняют статичными графически чёткими группами всё пространство кадра перед трибунами вождей. Общий план огромных масс людей в кадре внятно расчерчен строем. Он обращён к зрителю неповторимым «орднунгом» – порядком, столь значимым для немецкого менталитета. Персонафикация массы представлена суперкрупными, почти плакатными по лаконичности и обобщённости планами молодых лиц, несущих в своем облике идеальные «антропознаки» «избранной» расы.

Так же чётко продуман и экранный имидж фюрера. Преобладают его крупные планы с нейтральным фоном в нижнем ракурсе и световым контровым освещением. Принцип моделирования его крупных планов отличается от вполне хроникального способа съёмки других партийных руководителей. Важным обстоятельством является и то, что в монтаже крупный план фюрера, как правило, сопрягается именно с массами, явленными или на общих планах, которые читаются как метафора единства народа, или на плакатных укрупнениях людей как представителей этого народа. Так возникает прямое смыкание в монтажном столкновении двух главных лейтмотивов фильма: народ и фюрер.

Необходимым дополнением в картине становится ещё один пластический лейтмотив – самостоятельная «жизнь» на экране разнообразных флагов, знаков, штандартов и иной эмблематики. Они явлены в различном исполнении: и на шёлке знамён, и в «вечности» гранита, иногда кажутся сотканными из света. В иных эпизодах, скажем, в ночных шествиях, подсвеченные прожекторами верхушки флагов и штандартов становятся своего рода действующими лицами, заменяющими людские массы.

Прямолинейность смыслового монтажа вуалируется обилием плавных панорам и гармоничных движений камеры в экранной развертке эпизодов. Камера свободно перемещается не только по горизонтали кадра, обнимая своим вниманием большое пространство, но и взмывает вверх, также открывая масштабность происходящих церемоний. Именно причудливая игра ритмов движения камеры, преодолевая известную прямолинейность маршевого монтажного ритма, создаёт более сложную гармоничную структуру всего экранного рассказа.

В этой ленте режиссёр смогла органично выразить своё понимание конкретного исторического события не прямой оценкой голосом диктора, но последовательной разверткой пластических и монтажных метафор, сливающихся в целостное по художественному воплощению авторской идеи произведение.

Столь же тщательно проработана была художественная концепция и в картине «Олимпия» (1936-38). Фильм был посвящён Берлинской олимпиаде 1936 года и сделан по заказу олимпийского комитета. Но он не стал банальным отчётом о соревнованиях. Два фильма: «Фестиваль наций» и «Фестиваль красоты» развернули на экране феерическую картину мощи и красоты человеческого тела, увидеть которую позволяет спорт.

В чередё изобретательно снятых состязаний спортсменов автора занимали не «голы, очки, секунды», но сила духа, преодолевающая ограничения плоти и порождающая почти античную выразительность человеческого тела.

Чтобы показать мир спортивных страстей именно в этом, истинно вневременном ракурсе, режиссёр «Олимпии» была неистощима на изобретения различных съёмочных приёмов, ставших началом целой операторской специализации – спортивной съёмки. Но все эти приёмы были направлены на выявление в движениях спортсменов особой гармонии и пластической выразительности. Своего рода камертоном изобразительного стиля становятся образы античности, предшествующие рассказу о современных соревнованиях. Многообразные ракурсы, игра скоростью и направлением съёмки, оптические эффекты, специальные виды пленки, бесчисленные приспособления для оригинального движения камеры, включая даже и полёт её на воздушном шаре, и передвижения на роликовых коньках, не были самоцелью. Они были лишь инструментом для воплощения на экране авторского метафорического понимания роли спорта в раскрытии человеческой красоты. Именно таковыми впечатляющими образами мощи человеческого духа, преодолевающего инертность тела, становятся эпизоды о марафонском беге, о победах американского спортсмена Д. Оуэнса, прыжках в воду и другие.

Экспрессия художественной авторской программы побуждает иных критиков отвергать документальную основу лент Рифеншталь. Думается, её фильмы скорее доказывают неисчерпаемые возможности творческой интерпретации реальности, широту стилевых и жанровых возможностей произведений, базирующихся неизменно на материале действительности.

Именно тридцатые годы XX века расширили эстетические параметры понимания документалистики, включив в её пространство как острую экранную публицистику, так и свободную художественную трансформацию реальности во имя более углублённого осмысления её сути.

2.5. Хроника и документальный фильм в годы II мировой войны

«Современный мир умудряется экономить на войнах, используя их дважды: и для истории и для кино, подобно тому, как не очень добросовестный продюсер снимает два фильма в одних и тех же декорациях... Влечение к хроникальности, сопряжённое с влечением к кино, – это не что иное, как выражение присущего современному человеку стремления присутствовать при свершении Истории, с которой он нерасторжимо связан как политической эволюцией, так и техническими средствами связи и разрушения. Эпоха тотальных войн – это неизбежно и время тотальной Истории».³⁸ Слова французского критика А. Базена, написанные в 1946 году, подводили своеобразные итоги резкому рывку развития мирового экранного документа, осуществлённому в годы Второй мировой войны. Главное заключается не столько в увеличении во всех странах производства хроникальных лент о событиях на фронтах и пропагандистских картин, основанных на документальном материале, сколько, прежде всего, в новой установке зрителей, которые предпочитали знанию – видению. Именно наглядность хроникального облика событий создавала эмоциональную базу доверия экранному документу в отличие от вербального сообщения.

Не случайно, хроникёры становятся необходимой фигурой фронтового пейзажа, и люди с кинокамерой рискуют жизнью во имя съёмки достоверной картины сражения и фронтового быта. Съёмка хроники и документально-пропагандистских лент осуществляют подразделения, подчиняющиеся военному ведомству. И хотя данная схема действовала практически во всех странах, но были некоторые особенности, на которые мы обратим внимание при конкретном анализе ситуации.

Особенностью войны для США было отсутствие военных сражений на их территории. Это обстоятельство создало мощное лобби изоляционистов, сопротивлявшихся вступлению США в войну. В своей борьбе они даже создали комиссию для исследования кинопродукции, подозреваемой в пропаганде в пользу войны. Однако результат был курьёзным. Выяснилось, что на рубеже осени 1941 года, когда война была уже в полном разгаре, в киножурналах этой теме отводилось всего... 16 % метража, а в игровом кино – менее 5 %. В конце этого же года США вступает в войну и ситуация круто меняется.

Многие ведущие деятели Голливуда предложили свои услуги военному ведомству и его различным подразделениям и снимали фильмы как адресованные широкому зрителю, так и прикладного инструктивного характера. Среди них необходимо назвать Ф. Капру, У. Уайлера, Д. Форда, У. Диснея, Л. де Рошмона, Д. Хьюстона, А. Литвака, Й. Ивенса и других.

Наиболее распространёнными были разнообразные киноинструкции, адресованные конкретным группам людей. Скажем, Д. Форд в фильме «Убивай или будешь убит» обращался с чёткими советами к десантникам, которые высаживались на японских островах. Уолт Дисней стал продюсером множества экранных инструктивных лент, в них речь могла идти и о стратегической роли бомбардировочной авиации в современной войне («Победа благодаря авиационной мощи» (1943), и о необходимости собирать металлолом («Приносите лом» (1942).

Безусловным агитационным пафосом проникнуты две картины, обратившиеся к показу «домашнего фронта», то есть к проблемам самой континентальной Америки. Первая – «Американцы» (1942) снята режиссёром Г. Каниным и была призвана способствовать мобилизации новобранцев. Открытый публицистический плакат показывал зрителю, что события далёкого фронта касаются каждой семьи американцев, и потому нужно идти защищать свободу во всём

³⁸ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 53–54.

мире. Эмоциональный дикторский текст, прочитанный Д. Стюартом, и выразительная монтажно-музыкальная форма делали этот агитационный плакат убедительным и трогательным. Нарастающий в финале звук колокола напоминал, «по ком звонит колокол»... В ленте для зарубежного зрителя «Город» (1944) режиссёр Д. Штернберг представлял образ Америки как свободное и согласное содружество людей множества национальностей, которых объединяет одна страна.

Наиболее известным был цикл фильмов «ориентации» для новобранцев «Почему мы сражаемся?». Автор и руководитель всего проекта – Ф. Капра, который сразу же со вступлением США в войну предложил свои услуги военному ведомству, получил звание майора и по прямому указанию Ф. Рузвельта начал работу над выпуском пропагандистских лент.

Первые три серии: «Прелюдия к войне», «Разделяй и властвуй» и «Нацисты наступают» (1942-43) рассказывали историю формирования фашистских и нацистских режимов, перипетии европейской политики, приведшие к началу войны, а также о ходе событий на театре военных действий до вступления США в войну. В оценке исторических фактов, безусловно, присутствовала именно американская точка зрения, точнее даже – доктрина военного ведомства. Фильмы показывались на занятиях новобранцев, а позднее, с открытием второго фронта, широко прокатывались в кинотеатрах в освобождаемых странах Западной Европы.

Стилевой формой исторического обзора становится открытая публицистика, где противопоставлялись империи зла, которыми виделись тоталитарные режимы Германии, Италии и Японии, и мир свободы, олицетворяемый США. Открывающий серию кадр «колокола свободы» становится символическим знаком истинной цели участия Америки в этой войне: «спасти свободу во всём мире». Благодаря режиссуре Ф. Капры и мастерскому монтажу У. Хорнбека уже первая серия «Прелюдия к войне» внятно и образно объяснила простым парням Америки, что только их участие в войне может спасти мир. Интонация дикторского комментария и стилистика изложения материала сочетала в себе и высокую пафосность, и метафорическую образность, и сарказм контрапунктических сравнений. Объектами противопоставления становятся краеугольные понятия жизни общества и человека: свобода, равные права, религиозные основы нравственности, национальное равенство, которыми славится американское общество и которые попираются в странах, вступивших на путь зла.

Энергетика монтажной речи, изобретательность ёмких экранных метафор, настойчивая убедительность дикторского комментария сделали эту ленту значительным событием и кинематографической жизни, что выразилось в награждении премией «Оскар». Наиболее волнующим эпизодом серии стал марш фашистов, который начинался кадрами детей в военной форме, марширующих перед дуче, фюрером и микадо, продолжался в шествии юношей, затем штурмовиков, а завершался шеренгами солдат. Эпизод шёл под барабанную дробь, которая по замыслу композитора серии Д. Тёмкина, становится музыкальным лейтмотивом фашизма.

Следующая серия «Разделяй и властвуй» была посвящена событиям мюнхенской сделки, когда западные дипломаты в обмен на мир согласились с аннексией Австрии и разделом Чехословакии. Следует отметить, что в историческом повествовании практически отсутствует Советский Союз как действующая историческая сила, не получила точной оценки гражданская война в Испании, которую фашизм использовал как своего рода полигон для своих маневров.

Первые военные операции нацистов против Польши, Дании, Норвегии, Бельгии, Голландии, Франции отражены в третьей серии цикла «Нацисты наступают», который был создан Ф. Капррой совместно с А. Литваком. Здесь также превалировала неприязненная точка зрения военного департамента на «старушку Европу», которая им представлялась слишком усталой, управляемой стариками и раздражаемой противоречиями Народного фронта.

Впоследствии серия «Почему мы сражаемся?» была дополнена фильмами «Битва за Россию» (1943) реж. А. Литвак, «Битва за Англию» (1943) реж. А. Вилер, «Битва за Китай» (1944) реж. А. Литвак и Ф. Капра. Строение «битв» представляло собой дайджест из современной

хроники, перемонтажа документальных фильмов, фрагментов из игровых исторических лент. Так, к примеру, «Битва за Россию» открывалась энергичным коллажем из лент «Александр Невский», «Петр I», «Кутузов», подчеркивавшим свободолюбие русского народа и его неустойчивость при отстаивании своей родины. Затем следовало хроникальное изложение хода военных действий на восточном фронте, использующее фрагменты из лент «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой», «Сталинград», «Ленинград в борьбе». Несмотря на излишнее значение, которое придавалось «генералу Зиме» в оценке событий на русском фронте, в целом, в фильме довольно уважительно раскрывалось мужество и патриотизм советского народа в битве с нацизмом. Кстати, именно эта уважительность послужила причиной запрета администрацией Трумэна на показ всей серии в послевоенные годы.

Фильм «Битва за Англию» был дополнен картиной «Знать наших британских союзников» (1943), а лента о сражении за Китай фильмом «Знать нашего врага Японию» (1944), над которым трудился Й. Ивенс. Но так как его взгляды на японского императора не совпали с позицией военного ведомства, Ивенс был отстранён от работы и монтаж закончен был впоследствии другими режиссёрами. Картина о советских союзниках так и не была завершена. Более успешными были монтажные картины сотрудницы Ивенса, а затем и Флаэрти – Е. Ван Донген «История войны», «Хроникальное обозрение № 2», предлагавшие итоговое обозрение определённых периодов войны.

Киногруппа под водительством Ф. Капры делала немало короткометражных лент, имевших конкретную задачу. Так, например, в фильме «Привет Франции», адресованном десантным войскам, разъяснялись обычаи и особенности жизни французов. Картина «Солдат-негр» представляла меру участия в армии негритянского населения. Из лент, смонтированных Ф. Капррой в последний период войны, следует выделить «Освобождение Рима», репортаж о ходе военных действий на пути к освобождению столицы Италии. Центральное место в фильме занял показ кровопролитной битвы за Монте-Кассино, стратегически важный пункт в обороне Рима. Авторы стремились показать не только доблесть американских войск и их особую роль в освобождении Италии, но и тяжесть потерь, страдания раненых и чудовищные разрушения селений и городов.

Каждый род войск стремился заполучить известных кинематографистов, чтобы отразить свою роль в ходе военных действий. Преобладающей формой этой кинопродукции являлись военные репортажи с поля боя. Они требовали от кинематографистов не меньшего мужества и храбрости, чем и от самих солдат: во время съёмок были ранены режиссёры Д. Форд, У. Уайлер.

У. Уайлер снимал для военно-воздушных сил, в частности, фильм «Мемфис Белл» (1943) о работе бомбардировочной авиации, летавшей на Германию с английских аэродромов. Картина была снята на 16-мм цветной плёнке и переведена на 35-мм. Цвет открыл истинно кровавый лик войны, шокирующий натурализм страданий раненых и умирающих. О лётчиках снимал хроникальные ленты и У. Дисней («Победа, одержанная воздушными силами» (1943).

Значительным событием в области военного репортажа стал фильм Д. Форда «Битва за Мидуэй» (1942). Форд в годы войны сотрудничал с киногруппой морского флота, и эта лента оказалась первым истинно боевым репортажем о сражении, где Япония понесла тяжёлое поражение. Картина сохраняла несколько отрывочный стиль, передающий напряжённость и тяжесть военного усилия американской армии в борьбе со столь мощным противником. Снятая, как и многие военные репортажи, на 16-мм плёнке «кодакхром» лента была затем переведена на стандартную 35-мм плёнку в «техниколоре». Столь же выразительным признавали современники и боевой репортаж «С морской пехотой на острове Тарава» (1944), снятый киногруппой морского флота во главе с Л. Хэйуордом, известным голливудским актёром. Одно из самых кровавых сражений, где полегло более восьми с половиной тысяч солдат с обеих сторон,

снято также в цвете. Неожиданно именно красота коралловых лагун и пышной тропической природы остро контрастировала с ожесточённостью сражения, с яростью и невиданной жестокостью человеческой военной «мясорубки». С киногоруппой морского флота сотрудничал и Луи де Рошмон («Сражающаяся леди» (1944).

В армейской киногоруппе работал Д. Хьюстон, который только успел себя заявить до войны лентой «Мальтийский сокол». Им были сняты фильмы «Рапорт с Алеутских островов» (1943), «Битва за Сан-Пьетро» (1944), «Да будет свет» (1945).

В отличие от боевых репортажей его ленты обращены к внешне неэффективной военной службе. Таким становится рассказ о военном подразделении, несущем службу на затерянном полярном островке. Даже в событийном репортаже об одном из эпизодов итальянской кампании режиссёр не стремится к острой драматизации боевых картин. Для него война – это жестокость и унижение, а не патетика и восторг. В бою за «стратегический объект» уничтожается многовековой старинный городок, а бравые солдаты выходят из сражения искалеченными и измученными. Фоном для рассказа о конкретной военной операции становятся панорамы по бесконечным кладбищам вдоль дороги и группам голодных ребятишек.

Отмеченные выдающиеся репортажные фильмы, созданные профессионалами, стремились не только передать ход военных сражений, но и открыть тяжесть и бесчеловечность войны. Не случайно, генералы подозрительно воспринимали эти ленты, а иногда и добивались запрета, как это случилось с лентой Д. Хьюстона «Да будет свет». В этой картине шла речь о лечении у солдат тяжёлых неврозов, причиной которых стала война. Фильм производил столь гнетущее впечатление своим содержанием, что его пересняли с помощью актёров, а документальные кадры спрятали.

Вместе с тем, широким зрительским массам война преподносилась хроникой как увлекательное возбуждающее зрелище. До сих пор наиболее впечатляющие «апокалипсические» картины военных сражений сняты именно американскими хроникёрами и потому активно используются в разнообразных монтажных контекстах, предлагающих очередные концепции войны. Самыми яркими стали хроники конца войны, когда вступили в бой японские камикадзе, бросавшие свои самолёты на военные крейсера и авианосцы, в свою очередь защищавшиеся лавиной огня и армадой истребителей. Драматизм открывающихся грандиозных сражений подчёркивался экспрессией воздушной съёмки и эмоциональностью ручной камеры. Волнующие мгновения личного мужества матросов, спасающих из горящих кабин лётчиков на палубе авианосца, отчаяние при виде подбитого, прилетевшего «на одном крыле» и соскользнувшего в морскую пучину самолёта, последняя исповедь умирающего солдата, ломающиеся и взрывающиеся на глазах, как игрушки, самолёты камикадзе, бешеная дрожь орудий, извергающих стену непрерывного огня... Это зрелище войны оказывало почти гипнотическое впечатление, наполняло зрителей гордостью за мощь своей армии. Для солдат монтировался специальный еженедельник «Солдатский киножурнал», где главным было не объективное отражение ситуации на фронтах, но поддержка в войсках патриотических чувств и готовности принести пользу своей стране.

К началу военных действий гитлеровская Германия подготовила не только мощную военную технику и армию, но и квалифицированных специалистов в области хроники и документального фильма. Впрочем, понимание профессионализма здесь было связано отнюдь не только с качественным репортажем и внятной системой кино-информации. На первый план были выдвинуты задачи создания идеализированного образа войны и непобедимого немецкого солдата. З. Кракауэр, анализируя картины начала военной кампании, подчёркивал особый метод подачи материала. Так, символом неудержимости немецкого наступления становится акцентированное внутрикадровое движение, хотя мера сопротивления врага не снижается, но всячески подчёркиваются его негативные национальные черты (французы – «декаденты» и «деморализованные личности», поляки – «варвары»). Одновременно немало места отведено

кадрам, изображающим идеального солдата, крепкого, весёлого, здорового, чувствующего себя комфортно и в походе, и на завоёванных территориях. Необходимым сентиментальным акцентом в повествовании становятся пейзажи немецкой отчизны, о которой постоянно помнит солдат-завоеватель. Дикторский текст, не смущаясь, откровенно подтасовывает факты, обвиняя и Польшу, и Францию, и другие страны в «нападении на Германию».

Этими чертами отличались фильмы «Крещены огнем», «Марш на Польшу», «Победа на Западе». Особое значение имели кадры, где были запечатлены грандиозные разрушения сопротивлявшихся городов и стран, в частности, впечатляющие картины горящей Варшавы. Целью этих эпизодов было не только показать самим немцам мощь их оружия, но и продемонстрировать всему миру и, в первую очередь, будущим объектам нападения непобедимость немецкой армии. Не случайно, в один мартовский вечер 1940 года в немецкие посольства Копенгагена и Осло была приглашена на просмотр нового документального фильма элита Дании и Норвегии. Фильм оказался репортажем о жестоком завоевании Польши. А на следующий день началось немецкое вторжение в Норвегию и Данию. Для чешского зрителя намеревались переозвучить фильм на чешский язык.

В этом же стилевом ключе были решены и фильм «Танки», реж. В. Рутtmана, посвящённый наступлению на Францию, и лента «Победа на Востоке», съёмки которой начались в июне 1941 года. Первая часть картины широко демонстрировалась в рейхе и по всей оккупированной Европе. При съёмках продолжения фильма на восточном фронте В. Рутtmан погиб.

Кинооператоры, командированные на фронт, входили в роты пропаганды и снимали материал для постоянного киножурнала «Дойче вохеншау», который с началом войны стал выходить в двух частях, а иногда и ещё длиннее, а также прокатывался на экранах значительно дольше, нежели до войны. Количество копий увеличилось в прокате на территории самой Германии с 500 до 2400, кроме того, более 1000 копий отправлялось за рубеж в 34 страны на 29 языках.

Однако столь масштабная деятельность касалась, в основном, первых трёх лет победных наступательных операций немецкого вермахта. С 1942 года хроникальное отражение войны становится всё более условным, мало соотносится с реальным ходом военных событий. Даже в немецкие газеты проникают сетования на то, что на экранах показывают одно и то же, что хроника стала монотонной и маловыразительной.³⁹

На место документальных фильмов о войне приходят лапидарные пропагандистские поделки геббельсовского ведомства, как, например, «Советский рай», использованный как часть выставки для европейских народов «Европа против большевизма». Другая картина «Еврейская опасность» также должна была утратить народы, пребывающие под «покровительством рейха». К этим киноопытам ведомства Геббельса примыкают короткометражки, адресованные людям на оккупированных советских землях и рекламирующие труд на заводах и фермах Германии. «Мы едем в Германию», «Письмо из Германии» и другие фильмы представляли собой очевидные инсценировки, облечённые в псевдодокументальную форму. Кстати, именно эта внешняя оболочка обманула некоторых современных документалистов, которые рассматривали эти ленты как реальную хронику и, опираясь на эти кадры, пытались предложить новую концепцию отношений наших людей к врагу в годы войны.

Создание фильмов, отражающих участие британского народа в военных событиях, взяло на себя Министерство информации. Руководил кинопропагандой А. Кавальканти. Это же ведомство отвечало за прокат и использование фильмов. Документалисты были мобилизованы и выполняли приказы по созданию необходимых фильмов.

В орбиту деятельности кинематографистов входили задачи как отражения хроники военных событий, так и участия в решении внутренних проблем английского общества, с которыми

³⁹ Теплиц Е. История киноискусства 1939–1945. М.: Прогресс, 1974. С. 142.

оно столкнулось в эти годы. В частности, документалисты снимали многочисленные учебные ленты, призванные обучить, с одной стороны, тысячи новобранцев военному делу, с другой – дать профессиональное знание тем, кто пришёл на производство и сельскохозяйственные поля, чтобы заменить ушедших на фронт специалистов. Прагматичная учебная задача нередко сочеталась с лёгким остроумным стилем изложения материала. Речь могла идти о рациональном питании в условиях войны, об экономии топлива, о роли утильсырья, о приёмах труда в разных сферах производства и сельского хозяйства. Лаконичные, с наглядным и внятным изложением материала, но без тяжеловесной назидательности, ленты легко воспринимались зрителями. (К примеру, картины «Урожай года», «Битва книг», «Как пахать», «Битва за музыку» и др).

Конечно, основные силы хроникёров были сосредоточены на запечатлении реальных военных сражений, в которых участвовала английская армия. Прикомандированные к армии операторы снимали сюжеты для еженедельного киножурнала «Новости с фронта», который широко демонстрировался в кинотеатрах. Структура киножурнала имела традиционную форму, где ведущим был дикторский комментарий, точно и внятно формулирующий основную информацию и пропагандистские оценки. Именно через оперативную кинопериодику общество узнавало конкретное положение на фронтах и позицию Англии в том или ином моменте развития военной ситуации. При всей очевидной ведущей роли дикторского текста всё же для зрителей главными были кадры реальных событий, запечатлённые фронтовыми операторами.

Помимо профессиональных операторов, которых не хватало для съёмок на фронтах войны, к работе были привлечены так называемые «военные операторы», которых готовили на восьмимесячных курсах. После окончания курсов, где они овладевали навыками работы с киноаппаратом, они получали звание сержанта и, вооружённые камерой и автоматом, становились в «строй» на различных участках фронта. Оставаясь полноценными солдатами, эти «бойцы с кинокамерой» успевали снимать весьма выразительные кадры боевых операций, в которых непосредственно участвовали.

Свидетельством мужества и отваги военных операторов может быть картина «Победа в пустыне», целиком смонтированная из снятых ими кадров. Выразительность репортажных наблюдений, сосредоточенных на показе мужества рядовых солдат, их самоотверженности в бою, была основана на личной храбрости снимавших, их готовности идти в бой рядом с бойцами. Из 32 операторов, снимавших этот фильм, пострадали 14!

Сложившиеся в тридцатые годы традиции кинодокументалистики в новых условиях оказались активно востребованными. Речь идёт не только об организационно-производственном опыте создания документальных и учебных лент, хотя в случае с США эта организационная проблема потребовала некоторого времени для её разрешения. Творческие силы английских документалистов были перемещены из ВКО, детища Д. Грирсона, в студию «Корона», принявшую все заказы от отдела кинопропаганды под водительством коллеги и соратника Грирсона – А. Кавальканти. Эта студия специализировалась на создании лент, отличавшихся от обычных хроникальных выпусков, которые делали армейские отделы. Ленты «Короны» также решали пропагандистские задачи, которые в годы войны были необходимы, но шли не прямолинейным путем откровенной дикторской оценки событий. Они предлагали некую модель той или иной стороны жизни англичан в эту пору, разворачивая перед зрителем наглядную картину действительности, сотканную из калейдоскопа точных метких наблюдений, выразительных и узнаваемых зрителями деталей непростого военного быта. Вместе с тем, фильм представлял не слепок с фрагмента реальности, не запечатлённую жизненную ситуацию или конкретную мизансцену. Нет, авторы свободно включали в своё повествование не только репортажные кадры, но и прибегали к реконструкциям случившегося, часто используя реальных участников. Экранная модель выявляла скрытые движущие силы мужества и патриотической стойкости английского народа, их готовность сосредоточить все силы для победы над врагом.

Эта стилистика с наибольшей выразительностью была осуществлена в творчестве Хемфри Дженнингса. Придя в группу Грирсона в 1938 году, Дженнингс, к тому времени окончивший университет и попробовавший себя на профессиональной научной почве, но сменивший её на нелегкий хлеб художника-сюрреалиста, оставался на вторых ролях при создании фильмов. Да и Грирсон не видел у него больших творческих перспектив. Однако, уже первый смонтированный в дни войны Дженнингсом совместно с Гарри Уоттом и Патом Джексонном фильм «Первые дни» (1939) выявил особенный подход в кинопропаганде, ставший отличительной особенностью именно английского стиля разговора со зрителями о войне. Речь идёт о стремлении сосредоточиться не столько на ужасе и тяготах военного лихолетья, сколько показать истинного англичанина, который сохраняет свой жизненный стиль в условиях экстраординарных. Так рождается особенный пропагандистский принцип: не прямая оценка фактов, но моделирование наглядного экранного примера, основанного на реальном жизненном материале. Более того, в фильмах Дженнингса, да и многих других английских лентах, нет прямых выпадов в адрес врага. Главный пафос направлен на создание выразительного имиджа Англии и англичанина, который сохраняет неизменным свой образ жизни даже среди испытаний, посланных войной.

В фильмах Х. Дженнингса («Лондон выдержит это», «Слушайте Британию», «Пожары начались», «Дневник для Тимоти») реальность страны, сопротивляющейся агрессии, передана как формула индивидуального противостояния простых людей безумию войны. И хотя в лентах нет героев, все они построены на конкретике наблюдения за повседневной жизнью англичан. Выбор объектов съёмки подчиняется строгому отбору – в объектив попадают преимущественно только те объекты, в которых заключена узнаваемая традиция сюжетики обычной жизни, без излишней драматизации и экспрессии. Даже в том случае, когда объектом становится обстоятельство, вызванное войной, к примеру, работа пожарного звена, которое борется с пожарами после бомбардировок, стиливое решение экранного изложения – драматургия эпизодов, мизансцены показанных моментов жизни экранных героев, ритмическая развёртка действия, подчинены спокойной повествовательности. Наиболее адекватно авторская стиливая концепция выразилась в фильме «Слушайте Британию» (1942).

В этом небольшом двадцатиминутном фильме, сюжетно посвящённом роли английского радио в годы войны, череда эпизодов охватывает жизнь всей страны от Лондона до Шотландии. Логика выбора объектов авторского интереса определяется чётким принципом – в калейдоскопе примеров жизни англичан уловить определённую закономерность, сопрягающую их маленькие жизненные усилия в единый мощный «щит», противостоящий врагу. Перед зрителями проходят цеха заводов с напряжённым трудом рабочих, лагеря эвакуированных детей, эшелоны новобранцев, посты пожарных, марши солдат по улицам маленьких городов. Но одновременно с этими «сюжетами», порождёнными военным временем, экран показывает и привычные для мирного времени формы жизни: танцевальный бал, спокойное движение уличной толпы, шутки и народные песни шотландцев в военном эшелоне, залы национальной художественной галереи и концерты симфонической музыки. Правда, в залах музея на стенах нет иных картин, на боку классического английского клерка в неизменном котелке, отправляющегося на службу, болтается каска, а среди зрителей концерта, который идёт в дневное время, много людей в военной форме и раненых в повязках. Кстати, показательно, что среди именно этих зрителей мелькает, на среднем плане, без особого педалирования, лицо королевы, которая вместе со всеми слушает музыку.

В фильме нет дикторского текста, скрепляющую драматургическую основу осуществляет саундтрек, составленный из реплик радиодикторов, многочисленных производственных шумов, сочинённых из реальных звучаний и разнообразных музыкальных номеров от фрагментов классической музыки до популярных шлягеров. Обращает внимание, что в картине звучат произведения Бетховена и Моцарта, которые принадлежат общечеловеческой куль-

туре. Шумомузыкальная композиция создаёт стремительный по напору впечатлений звуковой поток, определяющий смысловое и эмоциональное воздействие на зрителя, сродни энергичной кинопоэзии. Но вместе с тем, экран сопрягает поток звуковых и музыкальных образов не с плакатной иллюстрацией жизни Англии, что вполне ожидаемо в произведении, тяготеющем к поэтическому обобщению. Зрительный ряд фильма представляет собой череду миниатюрных кинонаблюдений, несущих в себе узнаваемость жизни.

Каждый эпизод представляет конкретное мгновение действительности, запечатленное в некотором временном протяжении, что позволяет зрителю как бы прикоснуться к жизненной драматургии факта, осознать свободу реальной мизансцены и органичность поведения людей в ней. И хотя очевидны чёткие драматургические и монтажные акценты в формировании образа конкретного факта, внутренняя связь экранной модели с действительностью зрителем ощущается. Так, к примеру, построен эпизод в художественной галерее, где представлена выставка современных военных художников. Помимо афиши, которая даёт информацию о самом факте выставки, в эпизод включён кадр с матросом, который внимательно рассматривает картину с морскими судами. Акцентированная длительность кадра позволяет увидеть и заинтересованность, и известное недоверие матроса к нарисованному. Общая информация приобретает индивидуальную эмоциональную окраску.

Столь же тщательно выбираются детали и логика экранного изложения в эпизоде концерта «в рабочий полдень», когда популярные исполнители поют перед людьми в столовой, а те им подпевают. Усталые лица немолодых певцов комического дуэта встречаются со столь же озабоченными насущными проблемами лицами обедающих людей, которые в какой-то момент под влиянием мелодии начинают насвистывать, порой весьма фальшиво, но с необычайным воодушевлением. В монтажном изложении в эпизод включены многие детали, определяющие характер времени: одежда рабочих, мелькнувшее, и не раз, меню обеда с неизменными сосисками и картошкой. Но главное внимание сосредоточено на показе момента единения зала и исполнителей при звучании патриотической песни.

В большинстве эпизодов скрупулёзный подбор знаковых деталей, которые строго следуют ведущей идее – спокойная стойкость англичанина перед лицом испытаний, посланных войной, – не выводит их на поверхность повествования, а растворяет в потоке общего рассказа. Но при просмотре все эти мелькнувшие на экране и, казалось, не акцентированные детали выстраиваются в сознании зрителей в чёткую образную программу, определённую выше. Особую роль играет в картине гармоничный ритм монтажного решения. Энергичный лаконичный принцип монтажного формирования конкретных эпизодов разворачивается в стремительный, но неторопливый, без диссонансных акцентов, ритм всего экранного изложения. Сохраняя определённую автономию строения каждого эпизода, картина смонтирована как целостное произведение с единой гармонической структурой, подчинённой тщательно выполненной шумомузыкальной композиции. Не случайно, многие критики определяли жанровое решение картины как «патетическое киностихотворение».

Несколько иное творческое решение использует Дженнингс в фильме «Начались пожары» (1943). Здесь нет широкой картины жизни страны, как в ленте «Слушайте Британию». Внимание сосредоточено на повседневной работе пожарного звена во времена сражений в небе Лондона. На пост приходили не профессиональные пожарные, а люди разных профессий, которые на две недели становились пожарными и должны были дежурить на крышах домов и гасить возникающие очаги пожаров. Без особого пафоса, в черед конкретных эпизодов передана рутинная ежедневная небезопасная работа этих людей.

Своеобразие метода создания этой и некоторых других лент студии «Корона» заключается в том, что они сняты с использованием приёмов реконструкции событий в специально созданных выгородках в павильоне студии. Исполнителями были реальные люди, воспроизводившие перед камерой знакомые им по работе ситуации и диалоги. Этот метод был уже зна-

ком английскому кинопроизводству в конце 30-х годов и активно применялся. В основе его – точность следования реальным фактам и героям, внимание к безусловным деталям и формам жизненной драматургии при воспроизведении их на экране постановочными приёмами.

Тот же принцип применён и в последней военной картине Х. Дженнингса «Дневник для Тимоти» (1945), где автор, адресуясь к рождённому в конце войны младенцу, повествует о стойкости и мужестве его родителей и всего английского народа в годы войны. И здесь постановочные сцены чередуются с реальной хроникальной летописью трудного периода истории страны.

Принцип безусловной достоверности побудил режиссёра, снимавшего экранную реконструкцию трагедии чехословацкой деревни Лидице, сожжённой дотла немецкими карателями, в фильме «Маленькая деревушка» прибегнуть к помощи шахтёров одного из поселков Уэльса, которые с точностью и сочувствием воспроизвели трагедию чехословацких горняков. Художественно-документальный жанр станет в послевоенной Англии одним из ведущих стилевых направлений в кино. Однако Х. Дженнингс не смог полностью раскрыть свой талант после войны, так как в 1950 г. во время съёмок в Греции погиб в результате несчастного случая.

В русле «сдержанной патетики», столь очевидной в творчестве Х. Дженнингса, работали и другие режиссёры студии. В частности, Г. Уотт снимает фильм «Цель на сегодня» (1941), посвящённый работе аэродромных служб, которые готовят бомбардировщики к вылету на боевое задание – бомбить Германию. Деловая обстановка подготовки к полёту показана без особой драматической интриги, чередой обычных моментов жизни аэродрома. Но режиссёр через малозаметные детали и нюансы поведения людей выражает напряжение, объединяющее и лётчиков и механиков перед трудным боевым заданием. И хотя большинство эпизодов снималось в павильоне, естественность поведения лётчиков, органичность интонаций, импровизационность мизансцен и общая стилистическая концепция рассказа заставляет зрителей воспринимать экранное зрелище как достоверное.

Одновременно с принципом реконструкции обыденных моментов жизненной драматургии, где ведущим оказывается выбор ситуации, включённой в повторяемый ритуал бытия, узнаваемой и привычной для зрителя, событийный материал требовал развития приёмов репортажа. Таковым является фильм «Победа в пустыне» (1943), режиссёра Роя Боултинга, уже упомянутый выше. Только честный репортажный дневник военной операции в Северной Африке, где запечатлены и страдания раненых, и горечь потерь, и тяжесть ратного труда, мог передать зрителям настоящую цену победы. Экспрессия репортажного наблюдения, оплаченная порой жизнью военного оператора, не только фиксировала ход военных сражений, но и давала почувствовать самоотверженность бойцов, накал ярости и боли, горе и отчаяние от утрат. Опыт этой картины был продолжен режиссёром в лентах «Победа в Тунисе» (1944), созданной совместно с кинематографистами США, и «Победа в Бирме» (1945). И здесь ошутима установка, отмеченная нами в творчестве Дженнингса: передать великое через усилия малых. Поэтому репортаж включает не столько масштабные панорамы сражений, сколько сцены солдатского быта, поведение бойцов в окопах во время атаки и обороны, тяжесть изнурительных переходов, страдания раненых и работу врачей и госпиталей. Последним фильмом этого направления стала лента «Истинная слава» (1945), совместная англо-американская постановка режиссёров К. Рида и Г. Канина.

Отличительной особенностью именно английской страницы кинодокументалистики войны являлась её преимущественно позитивная интонация. Фильмы ставили своей целью не столько создание образа врага и активизацию ненависти к Германии и немцам, сколько поддержку стойкости и независимости от испытаний, свойственных истинно английскому менталитету. Впрочем, следует отметить и некоторые исключения. К примеру, ленту А. Кавальканти «Желтый Цезарь» (1940), гротескный портрет итальянского фюрера Муссолини. Интересным был также и монтажный опыт Кавальканти, представлявший картину сопротивления в окку-

пированной Европе «Три песни Сопротивления» (1943). Кинокадры для этого фильма были с большим трудом и путём разных ухищрений доставлены с континента. Эти материалы, снятые подпольщиками, были бесценными свидетельствами и преступлений фашистов, и мужества бойцов Сопротивления.

Глава 3

Новая модель экранной картины мира в послевоенном кино

3.1. Общие особенности

Война явилась существенным поворотом в общественно-политической и личной жизни многих людей планеты, но она также внесла определённые изменения в психологию каждого человека. Он оказался тесно связан с событиями не только своего маленького мирка частной жизни, но и со всеми событиями мировой истории. Это обстоятельство выработало у людей осознание зависимости и ответственности за судьбы всего земного шара.

Эта возникшая связь с широким общественным и геополитическим контекстом сказалась на мироощущении конкретного человека, а также на восприятии информации и искусства. Прежняя ориентация на готовый лозунг и идеологемы, преобладавшая в психологии рядового человека 30-х гг., была разрушена. Поэтому на первый план информационной потребности человека послевоенного времени выходит не готовая концептуальная, хотя и хроникальная по облику модель происходящих событий, а все более умножающаяся и по количеству, и по разности каналов «река сообщений», где человек может самостоятельно формировать понимание логики исторических моментов. Мы говорим о развитии и целеустремлённом использовании средств массовой информации – СМИ.

В конце 40-х-начале 50-х гг. происходит резкое вторжение в жизнь людей XX века телевизионного способа передачи информации. Но ещё довольно длительное время кинохроника сохраняла свое «присутствие» в информационном и культурном пространстве рядового человека. Прошедший военный период создал невероятно высокий престиж хроникальным кинокадрам, да и самой кинохроники в целом, которая зрителями воспринималась не как калейдоскоп экранных впечатлений, что было в предвоенные годы, но целостной картиной «экранной войны», волновавшей всех людей. Картина эта, как мы указывали выше, была сориентирована на конкретного зрителя, с учётом его менталитета и в выборе ракурса видения военных действий, и в способе подачи материала. Пять лет военного испытания выработали у зрителей потребность регулярного «погружения» в мир «виртуальной реальности». Эта потребность реализовывалась вначале постоянными просмотрами кинопериодики в кинотеатрах, а затем телевизионными информационными каналами. Не случайно, именно в эти годы происходит резкое вторжение телевидения в обиход жителей Земли. И хотя впервые изображение на расстоянии было передано профессором Санкт-Петербургского технологического университета Б.Л. Розингом ещё в 1907 году, а затем, в 20-40-е гг. опыты по освоению телевизионной трансляции происходили в разных странах, но сознательное бурное освоение телевидения, превратившего весь мир, по словам М. Маклюэна, «во всемирную деревню», происходит именно в 50-е гг. Может быть, и потому, что зритель «созрел» для постоянного присутствия в его жизни нового начала— «виртуальной реальности», насыщающей его сознание именно той «рекой сообщений», которая должна была заместить готовые формулы видения мира.

Существенные изменения претерпели и традиционные «учителя жизни» – литература и искусство. Как пишет С. Юткевич: «Большие исторические события, великие социальные потрясения неизбежно приводят художников к потребности отразить и осмыслить их в наиболее мобильной форме – отсюда обращение к публицистике, репортажу, монтажу фактов и доку-

ментов».⁴⁰ Действительно, последующие годы выдвинули на первый план внимания читателей разнообразные формы документальной литературы: репортажи, мемуары, дневники, своды документов и стенограммы, а также авторские манипуляции с документами, создающие особые формы коллажных конструкций и монтажных строений.

Документы газетной строкой или безусловным объективным свидетельством вторгаются в художественное пространство, создавая новые отношения между вымыслом и фактом. Попадая в художественный контекст, факт обретает иное звучание, некое эстетическое качество. С другой стороны, существование рядом в «одном измерении» реального факта и вымысла приносит известное «оправдание» вымыслу, реабилитируя условность вымысла, распространяя на него свою документальную точность.

Новые отношения складываются в эти годы и между игровым и документальным видами кино. Если предшествующие страницы истории кино окрашены противостоянием двух форм кинематографа и, к примеру, все авангардистские группы обращались к документальному методу съёмки как к альтернативной игровой форме освоения действительности, то послевоенное кино и кинематограф последующих десятилетий представляют пример весьма плодотворного взаимодействия и взаимного влияния двух видов искусства. Почти все новации в развитии киноязыка в целом родились благодаря обогащению приёмами документальной съёмки привычного выразительного языка игрового экрана. Одновременно сближение с художественными формами кино изменило эстетическую программу кинодокументалистики, в особенности, на пути исследования человеческой личности. Эта новая установка потребовала смены аксиоматичных законов отношения автора и реальности, формирования иной системы выразительности и творческой технологии документальной съёмки.

Указанная особенность этой страницы истории документалистики, новая «драматургия» отношений между игровым и документальным кинематографом выразилась как в истории объединений и групп, столь богато представленных в эти десятилетия, так и в конкретных творческих биографиях многих ведущих мастеров – классиков кино середины XX века.

Выделяя ведущие черты развития мирового документального кино, стоит подчеркнуть резкое количественное увеличение не только людей, занимающихся съёмкой хроники для кино и телевидения, но и кинематографистов, которые примыкают к творческим группам и объединениям, ведущим поиски как в области чистой документалистики, так и на «третьем пути»: создании целостного художественного пространства с использованием приёмов и игрового, и документального кино. К примеру, «группа 30-ти» во Франции к 1958 году включала в себя 123 официальных члена, которые выпустили только за 1954 г. 320 фильмов. В то время как группа «Авангард», где документальными формами кино интересовались только единицы, насчитывала в целом около двух десятков участников.

Следует также обратить внимание при анализе развития документального кино этого времени на резкий качественный рывок в изобретении специальной киноаппаратуры, который можно определить как «кинетехническая революция». Вплоть до 1960 года процесс звуковой съёмки вне киностудий был связан с рядом сложностей, главная из которых – тяжесть и громоздкость съёмочной аппаратуры, что делало невозможными свободные звуковые репортажные съёмки на натуре. Главным достижением труда киноинженеров стало активное освоение магнитной записи звука и появление на мировых рынках в 1958 году первых качественных профессиональных магнитофонов «Награ».

Магнитофонная запись звука позволила широко использовать реальные звучания и документальную речь. Этим воспользовались не только кинематографисты, но и радиорепортёры, этнографы, журналисты, социологи. Однако существенным барьером при документальной съёмке оставался шум работы самой камеры, который попадал на магнитную плёнку и сни-

⁴⁰ Юткевич С. Группа короткометражного фильма во Франции. //О киноискусстве. М.: Искусство, 1969. С. 277.

жал качество записи. Поэтому сразу же начались целеустремленные работы по созданию бесшумных камер, которые могли бы предоставить документалистам свободу при съёмке спонтанного жизненного потока. Одной из первых стала камера «Кутан», сконструированная при активном участии Ж. Руша инженером А. Кутаном и применённая при съёмке ленты «Хроника одного лета». Комплект установки (камера-магнитофон-батарея) весил около 9 килограмм и мог обслуживаться двумя людьми. Первые бесшумные камеры были предназначены для съёмки на 16-мм плёнке и в течение ряда лет использовались на телевидении и при съёмках этнографических лент, энтузиастом которых был руководитель отдела этнографических фильмов Музея человека Ж. Руш. Некоторые из них переводились на 35-мм плёнку и демонстрировались в коммерческом прокате.

Кинотехническая революция открыла перед документалистами возможность более свободного адекватного запечатления жизненного потока, а также дала инструментарий для проникновения во внутренний мир человека, прежде мало доступный для показа на документальном экране. И если определять ведущий вектор творческих устремлений всех новаций в области кинодокументалистики последующих десятилетий, то он пролегает именно в направлении исследования индивидуального мира конкретного человека. Тем самым сближение с игровым кино шло не только по пути выработки более универсального языка выразительности, но и по пути сближения целей творческого поиска, а именно – исследования мира человеческих чувств и мыслей – всего того, что именуется «внутренним миром человека» и всегда было прерогативой только художественного пространства.

3.2. «Группа 30-ти» во Франции

Безусловной ведущей темой в документалистике послевоенной Франции были ленты, посвящённые последним дням войны и первым итогам размышлений о том времени. Таковой, к примеру, стала лента Р. Клемана «Битва на рельсах» (1945), которая игровыми средствами воссоздает эпизоды народного антифашистского движения. Сюжетно фильм рассказывает о саботаже французскими железнодорожниками оккупационных немецких войск. Вторым знаменательным примером является лента «Шестого июня на рассвете» (1945) режиссёра Жана Гремийона, хроникальная эпопея о Нормандии, ставшей ареной основных сражений при высадке союзников.

Но одновременно снимались и ленты, обращённые к повседневным проблемам человеческого бытия. До определённого времени создание документальных фильмов было делом отдельных энтузиастов, хотя им были не чужды разговоры о поисках нового языка и проблематики. Но возникли обстоятельства, которые потребовали консолидации людей, заинтересованных в дальнейшей жизни этого вида кинематографа, который обобщённо именуют «короткий метр».

Внешним поводом для формирования специального объединения людей, приверженных идее короткометражного фильма, стали сложности с прокатом. Дело в том, что владельцы кинотеатров решили изменить структуру сеанса, который состоял, как правило, из программы кинохроники, короткометражной ленты и игровой полнометражной картины. Возникла идея включать в сеанс только две игровые картины, тем самым, закрыв путь к зрителю короткому метру. В ответ встревоженные кинематографисты, работавшие в области документалистики, научного кино, анимации и короткого игрового фильма, объединились для совместных действий в «Группу 30-ти», хотя манифест группы подписали уже 43 участника. В своей декларации они писали: «Никто не станет измерять значение литературного произведения количеством страниц, а картину – её форматом. Наряду с романом или ещё более объёмными произведениями существуют поэма, новелла, эссе, которые часто являются как бы ферментом, выполняя функции обновления, привнесения новой крови. Именно эту роль неизменно играл короткометражный фильм. И его смерть явилась бы смертью кино, потому что искусство, если оно недвижно, перестаёт быть искусством».⁴¹

Волна возмущённого общественного мнения привела к созданию особой системы мер в поддержку короткого метра, а также формированию финансовой поддержки национальной кинематографии. Был принят закон о дифференцированном налоге на прокат фильмов. Показ национального и короткометражного фильма в программах кинотеатров облагался льготным налогом, в то время как повышенный налог нужно было платить за показ американской продукции, которая по окончании войны хлынула на европейские экраны.

Фонд поддержки национальной кинематографии, пополнявшийся за счёт специального налога на кинопрокат, через систему экспертного жюри рассматривал предлагаемые авторами постановочные проекты и, в случае положительной оценки специалистами перспективности проекта, финансировал до 40 % сметы. Авторитетность поддержки проекта Фондом позволяла создателям собрать недостающие средства для постановки фильма.⁴² Благодаря принятой схеме государственной поддержки кинопроизводства за послевоенное десятилетие во Франции состоялось около ста дебютов, большая часть которых была осуществлена в коротком метре.

⁴¹ Цит. по кн. Юткевич С. Франция: кадр за кадром. М.: Искусство, 1970. С. 139.

⁴² Схема государственной поддержки кинопроектов, в частности, дебютов сохранилась и по сей день, правда, цифра государственного финансирования сократилась до 15 %.

Особенностью деятельности «Группы 30-ти» было отсутствие стиливого и видового соперничества между поклонниками игрового, анимационного, документального или рекламного кино. Всех объединяло стремление утвердить жизнеспособность короткого метра. А для многих ведущих деятелей французского кино, составивших славу национальной кинематографии в последующие десятилетия, работа в коротком метре стала не только профессиональной школой, но и творческой лабораторией по выработке своего творческого лица, своей системы художественной проблематики и выразительного киноязыка (к примеру, А. Рене, А. Варда, Л. Малль, Я. Беллон и др).

С работой группы связана творческая деятельность одного из тонких поэтов кино – А. Ламориса. В его коротких притчах «Красный шар» и «Белая грива» при всей условности драматургического замысла и сюжетного посыла (в «Красном шаре» – это дружба мальчика и шара, а в «Белой гриве» – дружба подростка и дикой лошади), экранное пространство опирается на выразительность реальности. Так возникает неожиданное, остраивающее документальную фактуру преломление узнаваемого и привычного в поэтическую сказочную форму.

Значительное место в стиливой панораме творчества «Группы 30-ти» занимает научная ветвь, представленная, в первую очередь, работой учёного и кинематографиста, первооткрывателя подводной съёмки Ж.-И. Кусто. Разработав специальную аппаратуру и для подводного плавания – акваланг, и для съёмки под водой, режиссёр создал целый ряд выразительных зрелищных кинопутешествий по красотам и тайнам мира под водой («Мир тишины»). Кстати, впоследствии известный режиссёр Л. Малль начинал свою кинокарьеру ассистентом у Ж.-И. Кусто. Новую поддержку получила традиционная школа французского научного и учебного фильма (Ж. Пенлеве, П. Каст, Ж. Франжю и др.), причём, все более сугубый интерес к тайнам природы соединяется с обозначением роли человека в жизни природы и всего живого. Так, к примеру, в ленте Ж. Франжю «Кровь животных» представлена жестокая и безжалостная машина по уничтожению животных – бойня. Последовательный показ технологии превращения живых существ в пищу для человека сделан по законам не столько кинематографического акцентного нарастания напряжения, сколько постепенным увеличением степени натурализма в показе работы скотобойни. Наконец, мера натуральности зрелища настолько потрясает зрителя, что он или закрывает глаза, или становится навсегда вегетарианцем.

В числе направлений «группы» стоит упомянуть и школу анимации, в частности, творчество мастера П. Гримо, и высокопрофессиональные ленты, решённые в жанре рекламной миниатюры.

Но наибольший интерес для нас представляет работа документалистов «группы». Она делится на два русла: работа непосредственно с реальностью, основанная на пристальном и новом по творческим установкам принципе наблюдения, и разработка так называемой «второй реальности» в качестве материала для создания кинопроизведений. Речь идёт о фильмах, посвящённых искусству.

Для французских кинематографистов, входивших в документальное «крыло» группы, ориентированное на выразительность самой действительности, характерна, несмотря на своеобразие индивидуальных почерков, стилистика сдержанного внимательного наблюдения за поведением простых трудящихся людей. Такова, к примеру, лента «Фарребик или четыре времени года» (1946) режиссёра Ж. Рукье. Он был отнюдь не дебютантом в кино, успел в 30-40-е годы снять несколько фильмов, посвящённых незамысловатым, но столь важным для обычного сельского жителя процессам, составляющим основу «драматургии повседневного труда». Так, в картине «Бондарь» (1943) режиссёр почти со скрупулёзной точностью показывает процесс создания (так и хочется сказать – «созидания») обыкновенной бочки. Множество мелких подробностей технологии и секретов изготовления, внимательное наблюдение за ловкой работой мастера, сосредоточенное на деталях, и наглядное монтажное изложение материала

делают картину внешне «по-учебному» назидательной, но проникнутой глубокой любовью и восхищением высоким мастерством ремесленника-бондаря.

В ленте же «Фарребик» Ж. Рукье в течение года снимал жизнь и труд крестьянской семьи. В картине нет активного внешнего действия, её содержание составляют привычные сельскохозяйственные работы, да заботы о хлебе насущном. Особую роль играет в фильме жизнь природы, которая проходит «круговорот года», подчиняя своей строгой размеренности дела и поступки людей. Автор как бы одушевляет природу и наделяет её волей, свободно управляющей временем: плывёт луна, стремительно возникают рассветы, сменяются времена года. Применённые спецсъёмки позволили изменить традиционные ритмы экранных пейзажей, создать свою временную драматургию развития циклов природы.

Жизнь людей в деревушке Авейрон столь же проста, как и жизнь природы: крестьянская семья работает, ест, спит... Так же поступают и другие жители этой деревушки. Драматургия фильма воспроизводит этот неспешный традиционный ритуал жизни. За год съёмки документалист не смог запечатлеть ничего экстраординарного в строгой и размеренной жизни французского крестьянина, даже дом, о котором мечтает дед, так и не был закончен. Лишь в последней части происходит событие – умирает бабушка, самый старший член семьи, но и его смерть воспринимается как закономерность природного круговорота. Этот эпизод так напоминает «Землю» А. Довженко. Съёмочный аппарат становится для людей чем-то привычным, обыденным, и его не замечают. (Режиссёр был выходцем из этого села.) Так был получен очень выразительный, живой материал.

Важной составляющей достоверности фильма является звуковое решение картины. Хотя звуковая кинотехника была очень громоздка, Ж. Рукье счёл важным точно воспроизвести не только диалоги героев на их особом диалекте, что даже для французского зрителя потребовало титров перевода, но и тщательно записать реальные звуки природы: вой ветра в длинные осенние вечера, пение соловья, шумы коровника и т. д.

В картине А. Фабиани «Большая ловля» (1954) автор отправляется с рыбаками в длительный рейс к берегам Ньюфаундленда, где они ловят рыбу. Несмотря на популярность этой темы у документалистов, режиссёр находит свой особый ракурс в показе этого материала. У автора был большой опыт работы оператором в кинохронике, а также в качестве создателя ряда социальных кинодокументов, обращённых к проблемам различных рабочих профессий. Вместе с двумя помощниками Фабиани прошёл весь долгий и трудный путь и запечатлел вовсе не романтический образ морских путешествий, но напряжённый труд рыбаков, монотонность и тяжесть нелёгкого дела. Не случайно возникает ассоциация с крестьянским трудом и рыбаков именуют «пахарями моря».

Фильм внятными и ясным языком рассказывает о трудовых процессах ловли рыбы: камера и повествовательна, и довольно динамична при съёмке напряжённых моментов в поисках и добывании улова. Многие свои оценки истинного героизма труда без романтических преувеличений и патетики автор отдал дикторскому тексту. Вместе с тем, важное место в передаче авторской мысли имеют и диалоги моряков из разных стран во время их встреч в море, где добродушно обсуждаются житейские и семейные новости коллег по нелёгкому труду. Для режиссёра море предстаёт не просто местом приложения сил людей, но «полем» совместного труда, солидарности разных народов.

Третий пример популярной в «Группе 30-ти» стилистики документального отображения реальности – лента «Водоросли» (1948) режиссёра Я. Беллон. Отмеченная в своё время на кинофестивалях за свои кинодостижения, лента эта вряд ли удивит современных зрителей изыском формы. В течение двадцати минут на экране разворачивается добросовестная фиксация весьма скудной жизни собирателей водорослей на маленьком островке у берегов Бретани, где нет ни одного деревца, стоит только ветхая ферма и куда баржа приходит лишь раз в месяц.

Режиссёр, хрупкая маленькая женщина, провела вместе с героями несколько месяцев в условиях, требовавших незаурядной физической выносливости.

Экран последовательно фиксирует технологию сбора, сушки и транспортировки водорослей, которые хозяин продает местным крестьянам в качестве удобрений. Но центральным эпизодом оказывается не трудовой процесс, а выходной день и те примитивные развлечения, которые работники, а среди них – молодой человек, могут себе позволить в свободное время. Внешне невозмутимая камера скользит по расслабленной фигуре юноши, который бесцельно бродит по комнате, заводя одну и ту же патефонную пластинку. И постепенно возникает ощущение бессмысленной тягучей трясины жизни этих людей. В интонации дикторского текста и в монтажной ритмике нет экзальтированного обвинительного пафоса, но за внешней сдержанностью чувствуется темпераментный протест художника, который оскорблён этим зрелищем угнетения и унижения человеческого достоинства.

Выделенные нами три фильма, хотя и сделанные в разные годы, при всей самостоятельности индивидуального стилизового решения, объединяет особый фокус авторского видения реальности, которая открывается документалистами, прежде всего, сквозь конкретную человеческую фигуру. Это ещё не анализ индивидуальности героя, персонажи ещё неразрывно связаны с тем жизненным пластом, который представлен в экранном повествовании. Но наблюдающая камера сосредоточена на человеческом элементе потока действительности, который переносится на экран. Композиционная структура лент следует драматургическим поворотам событий жизни персонажей, без попыток кинематографической искусственной драматизации. Вместе с тем, при организации материала ракурс авторского повествования направлен на конкретного героя, что требовало определённой внутренней установки как во время кинонаблюдения, так и при монтаже эпизодов и фильма в целом. Таким образом, человеческая «призма» ещё только осознаётся как необходимая, но пока фигура человека растворена в общей картине наблюдаемой действительности.

Популярность среди дебютантов искусствоведческой тематики вполне объяснима. Музеи и галереи Парижа, да и сама история изобразительного искусства Франции предоставляют богатые возможности для создания фильмов, не слишком отягощённых сметными расходами. Поэтому в эти годы снимается так много лент, посвящённых художникам и даже отдельным картинам. Существенным обстоятельством, повлиявшим на выбор тематики, следует назвать активное освоение цвета в кино. Одновременно складывается и система творческих правил, и проблематика при создании фильмов на этом материале.

Фильмы об искусстве, снятые авторами «Группы 30-ти», отчётливо разделялись на два непримиримых направления, которые, кстати, всегда возникают, когда собираются специалисты искусствоведческого фильма. С одной стороны, документалисты, рассказывая о творчестве того или иного художника, стремились с наибольшей адекватностью передать не только сюжет жизни своего героя, но с предельной точностью представить именно авторское решение конкретного произведения. Так, к примеру, поступает автор ленты «Поль Сезанн». Для него важно передать тот путь трансформации реальности, который она проходит у мастера во время запечатления её на полотне. Сравнивая реальный пейзаж и его отображение на полотнах художника, кинематографист проводит истинную искусствоведческую экспертизу с графиками и наложениями картин на реальный пейзаж. Так зритель приобщается, как кажется режиссёру, к процессу творческого мышления художника. Принцип подобного знакомства с миром мастера вполне допустим, более того, широко применяется в процессе обучения студентов и потому востребован по сей день. Творческий инструментариум кинематографиста в данном случае направлен на достоверную передачу искусствоведческой концепции, с акцентом на наглядность и зрительную внятность изложения материала. Особое значение в данном случае приобретает дикторский комментарий, который является главным смысловым и сюжетным стержнем фильма.

Так, построены, например, ленты-биографии П. Каста – «Прелести бытия» (1949), совместно с Гремийоном, «Ужасы войны» (1951) по офортам Гойи, «Война в кружевах или Жак Калло, военный корреспондент» (1952), «Корбюзье, архитектор счастья» (1956). К ним примыкают ленты Ж. Франжю «Великий Мельес» (1952), Р. Леенхардта «Виктор Гюго» (1951), Ж. Ореля «Необычайные приключения Жюля Верна» (1952), Ж. Видаля «Золя» (1954), Ж. Пруто «Встреча с Апполинером» (1954), Ж. Рукье «Артур Онеггер» (1955) и другие.

Второе направление в области фильмов об искусстве идёт несколько иным путём. Его цель не информация об известном мастере прошлого, а стремление включить его творчество в современный контекст. В результате произведения искусства перестают быть объектом изучения, а становятся материалом, из которого кинематографист создаёт новое произведение искусства.

Наиболее ярким примером является опыт в этой области режиссёра Алена Рене. За послевоенное десятилетие им было поставлено немало документальных картин, обращённых к проблемам искусства и культуры. Среди них: «Ван Гог», «Поль Гоген», «Герника», «Статуи тоже умирают», «Вся память мира», «Песня о стироле», «Негритянская скульптура» и др. Сам выбор «героев» фильмов принципиален для Рене. Тот факт, что первую свою картину режиссёр посвятил Ван Гогу, весьма знаменателен, так как есть нечто общее в темпераменте «неистового Ван Гога» и страстного равнодушного Рене, автора антивоенных фильмов «Хиросима – моя любовь», «Война окончена». Другая лента, созданная А. Рене совместно с К. Маркером, «Статуи тоже умирают», посвящённая деградации национального искусства в условиях колониальной зависимости, была запрещена цензурой, охранявшей реноме Франции в качестве метрополии.

Наиболее последовательно принцип использования художественного материала как основы для создания самостоятельного авторского произведения применён режиссёром в картине «Герника» (1949). Хотя фильм назван именем произведения Пикассо, но зрители так и не увидят картину художника целиком. Образы, сочинённые Пикассо, становятся для кинематографиста только материалом, из которого он создаёт ткань своего произведения о первом преступлении фашистов, стёрших с лица земли испанский посёлок в годы гражданской войны в Испании. Взволнованная патетическая интонация повествования подчинена ритмике стихотворного комментария поэта П. Элюара, прочитанного блестящей французской актрисой М. Казарес. Важно, что мирная жизнь, предшествовавшая бомбардировке, в фильме представлена не кадрами реальности, но тоже образами Пикассо. Выбраны были полотна «голубого» и «розового» периодов – наиболее гармоничные в художественном мире весьма разнообразного в стилистике мастера. Из них монтажно выстраивается спокойная мирная картина бытия простых людей, занятых своими незамысловатыми жизненными заботами. Вторжение войны и разрушение покоя представлены острым коллажем из газетных заголовков, резкими наездами камеры на слова «Война», «Фашизм», «Республика». И вот из тьмы под грохот взрывов на экран являются гротескные, утратившие плоть, плоскостные символы-образы людей и животных. Безумие страха и страдания разрывают очертания тел и лиц, деформируют фигуры, обнажают и отделяют от тела челюсти и глазные яблоки. И уже трудно определить, кому они принадлежат: людям или животным, которые тоже пострадали. Сюрреалистическое смещение и смешение фрагментов некогда человеческих фигур создаёт ощущение апокалипсичной картины случившегося.

Режиссёр не стремится воспроизвести на киноэкране логику изображения, предполагаемую автором, он свободно выстраивает своё художественное пространство, воспользовавшись образами Пикассо как «второй реальностью». В результате эти образы приобретают новое качество – автономного эмоционального посыла. Вынутые из контекста художественного полотна, они обретают способность к новому монтажному сопряжению, формируя несколько

иное смысловое и эстетическое пространство. Опыт А. Рене в работе над лентой «Герника» был в дальнейшем активно востребован не только в области документального кино, но и игрового.

Закономерным стал и следующий шаг режиссёра – создание картины «Ночь и туман» (1956), одного из первых в послевоенное время произведений, стремящихся осмыслить феномен фашизма. Фильм создавался с помощью «Объединения бывших узников фашистских концлагерей». Активно помогали собирать необходимые материалы и кинодокументы польские кинематографисты. К этому времени практика мирового кино ещё не обращалась к исследованию феномена фашизма как явления цивилизации XX века. Выходившие после войны ленты, как правило, сосредоточены были на реконструкции событий военного времени, как уже упомянутый фильм «Битва на рельсах» режиссёра Клемана. Фильм А. Рене открывает новую ступень осмысления прошлого. Фашизм и нацистская Германия рассматриваются не столько как провокаторы гигантских военных столкновений и открытых битв огромных армий, где погибли сотни тысяч солдат, но как создатели чудовищных по своей прагматичности и изобретательности фабрик уничтожения людей. Тоталитарная система гитлеровской Германии судится в картине А. Рене, прежде всего, за преступления против человека и человечества. Конвейер умерщвления неповинных людей и циничного использования не только праха в качестве удобрений, но и всех личных вещей, от детских ботиночек до очков, на благо «избранной» расы – немецкой, предьявлен в ленте А. Рене почти без эмоционального акцента, без всплесков гнева, хотя кадры из жизни концлагеря порой кажутся пронзительными до боли. Фильм базируется, в основном, на материале музея концлагеря Освенцим, где экспозиция построена не только на сохранённых зданиях и множественных документальных фотографиях, как это сделано, к примеру, в Бухенвальде. В музее Освенцима за стеклами витрин экспонируются горы рассортированных, но ещё неотправленных вещей: и обувь, и очки, и даже срезанные у узников волосы. Именно неисчислимость отнятых у людей личных вещей позволяет проникнуться масштабом уничтоженных в концлагере жизней, бесчеловечности фашистского режима. «Ночь и туман» – таково было кодовое название всей системы уничтожения и переработки людей через концлагеря, разбросанные на территории Германии и окрестных оккупированных землях.

Картина А. Рене явилась произведением необычным не только в постановке вопроса о виновности за гибель людей, но и новым словом в кинематографической выразительности. Режиссёр одним из первых использовал эффект соединения цветного и чёрно-белого изображения в едином художественном тексте. Тем самым достигалось особое звучание как современного рассказа, так и по-новому осмысленной хроники. Пока на экране идут безмятежные кадры современного концлагеря, заросшего зеленью и невинными цветочками, диктор напоминает те ужасные цифры, которые как бы заселяют лагерь тенями замученных узников. В кульминационных моментах автор врезает то серию увеличенных фотоснимков, где показано, во что превращались люди, чудом выжившие в лагере, то полуистлевшие контрактипированные документальные кадры инспекционной поездки Гимmlера, то найденные после ликвидации лагеря и краха Третьего Рейха кадры обыденной жизни заключённых, снятые самими хозяевами «фабрики уничтожения»: прибытие новых эшелонов с жертвами, селекция, ритуалы построения, наконец, почти мистический образ бульдозера, сгребающего трупы в гигантскую яму.

Эмоциональная сила предьявленных документов столь велика, что ожидается гневная публицистическая патетика дикторского текста, но его сдержанный гнев и строгая повествовательность изложения материала в монтаже представляются органичным творческим решением. Именно спокойная интонация позволяет запомнить те конкретные цифры и факты, которые авторам так важно донести до зрителей. Фильм «Ночь и туман» А. Рене стал тем набатом, который вызвал в дальнейшем широкую, неумолкающую волну документальных исследований феномена фашизма как самой трагической страницы истории XX века.

С середины 50-х годов начинают свою деятельность в кино многие корифеи мирового и французского кино. О первых шагах Алена Рене мы говорили выше. Ещё в молодости, Жан-Люк Годар снимает документальную ленту «Операция «бетон» (1954 г.) о строительстве плотины в Альпах, где он сам работал. Дебютом в документальном кино начинали свой путь в кинематограф Жан Девеве «Жилищный кризис» (1956), Жак Розье «Начало учебного года» (1955).

Аньес Варда снимает фильмы «В сторону Лазурного берега», «О, лето, о замки!», где традиционные полурекламные картины курортной жизни Лазурного берега прокомментированы с изрядной долей саркастической иронии, адресованной как напыщенности архитектурной среды, так и суете и амбициям отдыхающих. В своей следующей картине «Привет, кубинцы!» режиссёр демонстрирует поистине виртуозное мастерство монтажно-ритмической организации материала.

Построенная на монтажной игре, сочетающей фотографии, стоп-кадры и моменты остановленного и возобновлённого движения на экране, кинематографическая форма фильма передаёт не столько конкретную информацию о жизни на Кубе, сколько ощущение вечного праздника, которым были окрашены впечатления от посещения «острова Свободы». Романтически приподнятые интонации дикторского текста К. Маркера, точно отобранные мгновения жизни кубинцев – и руководителей, и простых людей, виртуозная монтажно-ритмическая организация экранного зрелища делают ленту «Привет, кубинцы!» блестящим опытом соединения открытого авторского отношения к материалу и мастерской формы экранного выражения.

Среди лент, созданных в рамках «Группы 30-ти» следует выделить и ещё одно важное направление. Речь идёт о настойчивой творческой работе с архивными материалами. Показательна в этом плане работа режиссёра и оператора С. Верни «Красавец Париж», где в едином монтажном повествовании соединены хроникальные кадры конкретных уголков Парижа, запечатленные камерой оператора в 1926 году, и современные съёмки именно этих же точек города. Сопоставление облика прохожих, разных типов женской красоты, моделей одежды и шляпок, вида автомобилей даёт увлекательный материал для исторической «игры» в преходящее и вечное. На экран всё активнее выходят сокровища киноархивов. Мир и кинематограф осознаёт тот факт, что у кино уже есть история. Но одновременно становится очевидным, что и сама история мира теперь может быть осознана только в хроникальных кинокадрах. Об этом идёт речь в картине Николь Вердрес «Париж, 1900».

Собирая в единое экранное пространство хронику начала века, режиссёр уделяет внимание не столько воспроизведению точной хронологии исторических перипетий, сколько общей атмосфере бытия людей этого времени. Поэтому наравне с мелькнувшими в кадре узнаваемыми политическими и общественными деятелями тех лет большую часть экранного времени зритель общается с обычными людьми, которые сосредоточены на обыденных делах и заботах: торгуют и развлекаются, флиртуют и занимаются спортом. Конечно, для автора интересно, прежде всего, собрать примеры необычного, острающего привычные формы человеческой жизни. Потому в фильме много внимания уделено модам и развлечениям тех времён, забытым средствам передвижения, техническим изобретениям. Для режиссёра материалом становятся и хроникальные архивные кадры, и фрагменты старых игровых лент, которые, на взгляд автора, также передают аромат времени и могут быть использованы в качестве документа эпохи.

Опыт Н. Веррес в монтаже старой хроники пробудил активный интерес кинематографистов к киноархивам. Правда, как свидетельствует большая часть лент этого направления, работа их авторов в архиве свелась к собиранию кадров, запечатлевших курьёзные моменты различных периодов истории, без углублённого анализа или художественной рефлексии материала. Серьёзные исторические киноисследования были ещё впереди.

3.3. Английское «свободное кино»

Высокая школа английского документального кино 30-х гг. поддержанная энтузиазмом и умением добиваться финансирования от государственных и коммерческих учреждений её лидера Джона Грирсона, была в годы войны в центре внимания кинематографа и английского общества. Послевоенные годы принесли новые проблемы. Джон Грирсон жил в Канаде, где руководил Национальным управлением канадской кинематографии и не мог продолжать нести на себе консолидирующую роль духовного «отца» английской кинодокументалистики. Правительственные ведомства Британии отказались финансово поддерживать производство неигрового кино. Наступили трудные времена. И хотя энтузиасты продолжали снимать фильмы, но они вынуждены были работать на ведомственных студиях, определявших и материал фильма, и функциональные задачи, которые чаще всего носили рекламный или представительский характер.

Вместе с тем, подлинными мастерами и в предлагаемых рамках умели создавать профессионально безупречные ленты. Таковы были, к примеру, картины, созданные на студии, принадлежащей ведомству железных дорог, которой руководил известный ещё с 30-х годов мастер Эдгар Энстей. Широко известна миниатюра Д. Джонса «Снег», посвящённая борьбе со снежными заносами на английских железных дорогах. Функциональная прагматичная задача не помешала автору создать блестящий монтажно-ритмический этюд, который и по сей день изучают студенты киновузов. Здесь же был создан цикл рекламно-инструктивных короткометражек, в которых остроумно и ненавязчиво обращается внимание зрителей на актуальные проблемы поведения на вокзалах. (К примеру, лента «Я – корзина для мусора»). Одновременно студия выпускает и картины, не несущие очевидной рекламной или назидательной задачи. Такова лента «Терминус» режиссёра Дж. Шлезингера, в которой на протяжении сорока минут довольно обстоятельно, с интересно разработанной эпизодной драматургией представлена железная организованность и чёткая ритмичная работа огромного вокзального персонала. Картина использует узнаваемые традиции «школы английского документального кино» с её вниманием к микродраматургии жизненных и производственных процессов, умением выявить скрытую выразительность обыденности, снайперскую точность при отборе деталей, увлекательную стремительность монтажно-ритмической структуры.

Однако усилия кинематографистов были разобщены, распался Союз документалистов – детище Джона Грирсона. И даже по его возвращении Союз не удалось восстановить.

Более благополучная ситуация сложилась с научной ветвью неигрового кино. Помимо традиционных заказчиков учебной кинопродукции вновь народившееся телевидение оказалось весьма заинтересовано в фильмах просветительского характера и стало постоянным потребителем научных фильмов.

Знаменательным событием, повлиявшим на развитие не столько документального кино, сколько английской кинематографии в целом, стало появление в середине 50-х годов движения, назвавшего себя «свободное кино». Оно возникло на фоне конфронтации поколений, недовольства молодёжи тем местом, которое им отводилось в сложившейся социально-политической структуре послевоенной Англии. Противостояние носило неорганизованный, но массовый характер, направленный на разрушение стереотипов образа жизни чопорного и иерархического общества. «Разгневанные молодые люди» – так стали именовать это явление – выражали свой протест разного рода эпатажами и акциями неповиновения.

Но наиболее плодотворно молодёжное неприятие традиционного сказалось на художественном пространстве. Благодаря творческой деятельности нового поколения художников произошло резкое обновление как проблематики, так и эстетики английской литературы и искусства. К примеру, интерес к ранее малоизвестному английской литературе материалу из

жизни людей, трудящихся как на заводах, так и в офисах, познакомил мирового читателя с творчеством А. Силлитоу, Д. Брейна, А. Мердок. Значительным был вклад молодых писателей в обновление традиционной театральной драматургии (Д. Осборн, Ш. Делани), что повлекло за собой и новые идеи в сценографии.

В кинематографе, подчинённом империи миллиардера А. Рэнка, владевшего почти всеми киностудиями и прокатными конторами страны, царил коммерческий дух. Выразить новаторские идеи, даже если они имелись у молодых режиссёров, было затруднительно. Тем не менее, стремление к обновлению коснулось и кинематографистов.

Творческим лидером стал Линдсей Андерсон, к тому времени известный театральный и кинокритик, выпускавший с 1947 г. в течение четырёх лет вместе с К. Рейсцем журнал «Секвенс». «Точкой отсчёта» нового направления в кино стала опубликованная в 1956 г. статья Андерсона под симптоматичным названием: «Восстань, восстань!», требующая от художника ответственности перед обществом. В частности, в манифесте утверждалось, что побудительным импульсом творчества должна стать «вера в свободу, в важность индивидуума и в значение повседневного». Объединившиеся вокруг Андерсона кинематографисты не скрывали, что осознают себя продолжателями традиций школы Грирсона и Флаэрти.

Творческая программа нового движения была реализована Л. Андерсоном ещё в 1954 г., когда им была снята лента «Дети четверга», где шла речь о работе учителя с глухонемыми детьми в Маргейте. Фильм был построен на внимательном наблюдении за усилиями преподавателя, старающегося научить детей, не ведающих, что такое речь и звук, общению. В течение получаса экран демонстрирует настойчивые попытки учительницы прорваться сквозь броню глухонемоты: вновь и вновь она пишет и произносит одно слово, рисует его и объясняет смысл. Дети с напряжённым желанием пытаются проникнуть за барьер непонимания, вглядываясь в её жесты, улыбку, мимику. Но вот, наконец, мальчик впервые в своей жизни пишет слово и глухим голосом его произносит, отчего женщина не может сдержать слёз радости. Внимательная камера У. Лассали, известного впоследствии мастера-оператора, дикторский текст, прочитанный актёром Р. Бартоном, тщательно выстроенная драматургия наблюдения и композиционная стройность рассказанного на экране создали очень эмоциональный этюд с острым ракурсом интереса к человеческому содержанию показанного урока.

По сути, деятельность кинематографистов «свободного кино» началась ранее появившейся декларации. Единство творческих устремлений и предпочитаемых съёмочных приёмов стало очевидным, когда снятые картины собрались вместе. Группа выпустила шесть программ: три были составлены из фильмов других стран, а три – из английских лент. Позицию группы можно было бы определить названием одной из выпущенных программ – «Взгляни на Англию!». Действительно, большинство картин объединяло внимание к показу обыденной жизни простых людей, которые трудились, бродили по улицам, развлекались на аттракционах и на «танцульках», надеялись на счастье и любовь, и просто удачу.

В картине К. Рейсца и Т. Ричардсона «Мамочка не позволяет» (1955) мы видим модель фильма, реализующего творческую программу «свободного кино». Авторы этой дебютной ленты – люди не слишком молодые. К. Рейсц учился на физическом факультете Кембриджа, сотрудничал в киножурналах, написал книгу «Техника киномонтажа», антологию теоретических и практических высказываний киномастеров по поводу разных приёмов монтажа.⁴³ Т. Ричардсон имел успешную режиссёрскую практику в театрах. Финансирование картины взял на себя Британский киноинститут, научное заведение, имевшее возможность снимать экспериментальные фильмы. Кстати, благодаря небольшим средствам, поступавшим от правительства в институт, были сняты многие картины группы.

⁴³ Книга переведена и издана в СССР. Рейсц К. Техника киномонтажа. М.: Искусство, 1960.

Внешнее действие картины незамысловато – танцевальный вечер в небольшом джаз-клубе в рабочих кварталах. В начале фильма нам представляют персонажей в их обыденной трудовой функции: уборщица, мясник, медсестра, клерк... Но вот рабочий день позади, и они все собираются в тесном полуподвальчике, где погружаются в заводные ритмы, что наигрывают музыканты. Представленные нам ранее персонажи растворяются в танцующей толпе, и лишь иногда с экрана проглянет знакомое лицо. Драматургические ходы картины представлены слегка намеченным конфликтным напряжением из-за ревности у одной молодой пары и посещением заведения компанией из иного социального слоя, отправившейся за экзотикой и вряд ли вдохновлённых полученными впечатлениями.

Главная увлекательная пружина этого двадцатиминутного фильма – в той власти музыки и ритма, которая постепенно овладевает участниками вечеринки. Если на первых порах в движениях танцоров ещё много угловатости и сдержанности, то к финалу мы видим, как танец захватывает людей и они, подчиняясь его воле, обретают свободу и органичность существования в ритме.

Большую часть материала оператор У. Лассали снял методом наблюдения, причём, использовал 16-мм камеру, переведя затем изображение на плёнку 35-мм. Благодаря внимательному и чуткому глазу камеры, предпочитающей средние и крупные планы, фильм насыщен выразительными деталями поведения и жестов персонажей, что позволило режиссёрам соткать целостное полотно простой человеческой радости движения. Все участники вечеринки с охотой отдаются весёлому «кайфу» танца, чего не могут понять посетители из иных «миров». Они старательно пытаются воспроизвести требуемые для танца па, но остаются в рамках чопорного имиджа и потому их движения угловаты и по-ученически элементарны. Не случайно, фильм заканчивается апофеозом танцевальной стихии, которую олицетворяет заводная уборщица, которая смеётся и вертится как юла, танцуя одновременно с тремя партнёрами. Где-то там, за дверьми этого танцзала, её ждут грязные купе железнодорожных вагонов и унижительная конура жилья, но здесь она – королева танца, и власти её танцующего тела над этим маленьким мирком у неё не отобрать.

Авторы не исповедуют «пуританский» документализм, запрещающий строить сюжетную драматургию действия, организовывать внутрикадровую мизансцену, давать участникам съёмочные задания. Они свободны в выборе приёмов съёмки и организации материала. В этом важное отличие творческой установки сторонников «свободного кино» от традиционной школы Грирсона, с её стремлением передать безусловность жизненного потока. Сторонники «свободного кино» осознают своё место не столько в «резервации» документалистики, сколько во всём пространстве языка кинематографа. Они осваивают и палитру приёмов документальной съёмки, и элементы постановочности, и работу с непрофессиональными актёрами, и принципы органичного совмещения репортажа и организованной съёмки. И тем самым смыкаются с творческими поисками коллег на континенте и их стремлением совмещать работу в разных видах и стилях кинематографа. Не случайно, когда К. Рейсц снимал свой первый игровой фильм «В субботу вечером, в воскресенье утром», он использовал материал и сюжетные повороты своего дебюта «Мамочка не позволяет».

В своих лентах участники группы выражали индивидуальные модели экранного зрелища. Так, Л. Андерсон после успешного дебюта с лентой «Дети четверга» снимает на заработанные средства свой следующий фильм «О, волшебная страна!» на 16-мм плёнке и укладывается по смете в стоимость одного ролика хроники (около ста фунтов). Картина рассказывает о развлечениях в Луна-парке в одном из приморских курортов. Скрытая камера снимает посетителей весьма эксцентричных аттракционов: воспроизведение разных форм казни от электрического стула до испанского сапога. Демонстрируя низкопробность предлагаемых развлечений, автор сосредотачивает внимание на равнодушии и незаинтересованности зрителей. Они спокойно взирают и на казнь Жанны д'Арк, и на судороги «атомных шпионов» Розенбергов на электриче-

ском стуле, и на пытки путём погружения в кипящее масло. Посетителей не волнуют не только всяческие ужасы, но даже выигрыш в лотерейном автомате. Сквозь горькую иронию у автора прорывается и раздражение против отупляющего однообразия примитивных развлечений, и беспокойство за эмоциональную тупость гуляющих людей.

Иная интонация у следующей картины режиссёра «Каждый день, кроме Рождества». Действие её происходит в течение одной ночи на Ковенгарденском рынке, где грузчики споро разгружают поступающий товар, который посетители увидят утром на прилавках. Здесь властвует выразительный репортаж, точно передающий ритм хорошо организованного труда, хотя и не пренебрегающий остроумными яркими деталями изображаемой среды.

После совместной работы с Т. Ричардсоном К. Рейсц, возглавив киноотдел «Форд мотор компани», снимает одну из наиболее известных картин группы «Мы – парни из Ламбетта». Фильм повествует о клубе рабочей молодёжи, где ребята от 14 до 17 лет имеют возможность заниматься спортом, дискутировать о своих проблемах или по-детски радоваться мороженому. Камера не влияет на поведение мальчишек, может быть, она была скрытой, что позволяет увидеть их привычки и манеры в естественном проявлении, без оглядки на аппарат. Особое значение имеет тот факт, что наблюдающая камера – синхронная, и микрофон фиксирует живую непосредственную речь подростков, пусть неточную в выражениях, но эмоциональную, открытую. Так возникает собирательный образ того поколения молодых рабочих, которое ещё мало знакомо английскому обществу, но скоро заявит себя в общественной жизни страны.

Рядом с такими творческими личностями, как Л. Андерсон, Т. Ричардсон, К. Рейсц, которые довольно скоро станут лидерами мирового игрового кинематографа и выведут английскую кинематографию из провинциальной тени Голливуда благодаря своим картинам: «Такова спортивная жизнь», «Комедиант», «Оглянись во гневе», «Вкус меда», «Одиночество бегуна на длинную дистанцию», «Если...», «В субботу вечером – в воскресенье утром», «О, счастливчик!», «Том Джонс» и другие, свой путь в кино осваивали и многие другие талантливые кинематографисты Англии и Европы. К примеру, Э. Теннер и К. Горетта, (ставший впоследствии известным швейцарским режиссёром), сняли фильм «Славное время», итальянка Л. Мазетти – ленту «Вместе».

Стоит обратить внимание на опыт Лоренцы Мазетти, который лежит в плоскости соединения документальной фактуры и игрового драматургического действия. Рассказанная незамысловатая история дружбы двух глухонемых, которые пытаются вместе противостоять жестокости окружающего мира, исполнена на экране непрофессиональными актёрами, художником и скульптором, которые не понаслышке знают отчуждение обывателей. Жизнь глухонемых складывается из мелких оскорблений и придирок окружающих. Никто не считает необходимым отнестись к ним с пониманием и симпатией. Равнодушие и беспричинная жестокость приводит к гибели одного из героев. Картина пронизана тонким грустным лиризмом, побуждающим зрителя оглянуться на своё поведение в этой жизни, где люди равнодушны не только к увечным, но и к любому незнакомому человеку. Фильм активно включает в своё эстетическое пространство реальные городские пейзажи, обыденные интерьеры, где разыгрывается действие. Да и сама манера операторской съёмки близка хроникальной повествовательности, делая рассказанную историю предельно достоверной.

Ленту снимал известный мастер-оператор Уолтер Лассали. Им были сняты наиболее известные картины группы. Здесь и уже упомянутые «Мамочка не позволяет», «Вместе», «Дети четверга», а также «Каждый день, кроме четверга», «Мы – парни из Ламбетта». Именно благодаря его профессиональному мастерству во многом определена высокая оценка фильмов, с которыми пришли в игровое кино режиссёры «свободного кино» («Вкус мёда», «Одиночество бегуна на длинную дистанцию», «Том Джонс»).

Фильмы «свободного кино» снимались небольшими съёмочными группами. Над картиной «Мамочка не позволяет» работали два режиссёра, оператор, звукооператор и четыре ассис-

стента – добровольца. Фильм «О, волшебная страна» снимали два человека. А сложная постановочная лента, снятая на пленке 35-мм, «Вместе» осуществлена коллективом из трёх человек и случайными добровольными помощниками.

Особую роль сыграла в развитии группы «свободное кино» лента Л. Андерсона «Поход на Олдермастон» (1959). Большая часть фильмов группы демонстративно не касалась актуальных политических и социальных проблем жизни общества, предпочитая уделять внимание показу жизни обыкновенного человека. Однако фильм Андерсона нарушил это правило. Он представляет собой репортаж о традиционном пасхальном антиядерном походе людей разных возрастов и социальных статусов к Центру исследований в области атомного вооружения, что расположен в многокилометровом удалении от столицы. Большую часть картины зритель наблюдает, как под проливным дождем люди стоят на митинге на Трафальгар-сквере, собираются в разных уголках предместья Лондона, выстраиваются в группы и начинают движение в далёкий путь несмотря на дождь. Молодёжь и старики несут плакаты: «Остановить водородную бомбу!». По дороге в маленьких городках к ним присоединяются небольшие группы сторонников. Камера фиксирует тот своеобразный «быт», который возникает во время пути: кто-то жуёт дорожные бутерброды, угощая соседей, кто-то поёт старые песни, а другие танцуют под джаз, но все вместе неумолимо движутся в одном направлении. Путь у них неблизкий: есть даже ночёвка на походном биваке. Люди неторопливы, уверены в правильности своего дела. Потому столь серьезно все слушают на стоянке у сельского кладбища человека с гитарой, который поёт «зонг» на волнующую всех тему: «Мне снилось, что бомба упала, погиб миллион человек...»

Калейдоскоп из отдельных групп людей в колонне, запоминающихся портретов участников в монтаже чередуется с фотографиями трагедии Хиросимы, объединяя людей той проблемой, ради которой они собрались.

На протяжении всего повествования авторы сосредоточены на, казалось бы, бытовых характеристиках обыкновенных людей, которые собрались в эти дождливые дни вместе, и зритель не видит масштаба этого события. Но вот показались корпуса атомного центра, к которым приближается головная часть колонны. Люди несут антиядерные лозунги и транспаранты, они очень устали и промокли. Но именно здесь камера позволяет увидеть размах этого похода на Олдермастон: перед зрителем огромная впечатляющая демонстрация из семидесяти тысяч участников, уходящая далеко в глубину и за рамки кадра, в дождевой туман.

Фильм Л. Андерсона вызвал широкий резонанс как у общественности, так и у правительственных чиновников. Был перекрыт и так чахлый источник финансирования лент «свободного кино» – перестали отпускаться средства экспериментальному отделу Британского киноинститута. Однако при всей скромности и порой этюдности кинематографического решения лент «свободного кино», их роль в развитии английской кинематографии велика. Во-первых, она получила новый отряд творческих кадров, успевших сформировать в рамках опыта работы над короткометражными лентами и свою оригинальную творческую программу, и новые решения в отображении актуальных проблем общества. С их помощью была пробита брешь в коммерческом потоке, заполнявшем экраны кинотеатров. «Свободное кино» повернуло кинематографистов глазами к реальной жизни общества, предложило иные эстетические принципы киновидения мира. Именно поэтому, во-вторых, опыт «свободного кино» оказался органично связан с общими процессами обновления киноязыка, которые проходили в эти годы в мире.

Глава 4

Новые принципы изображения человека и реальности. Середина века

4.1. «Синема-верите > во Франции

Явление новых групп в истории авангардного обновления киноязыка не всегда связано с резким неприятием деятельности предшественников. В послевоенное время мощное движение в поддержку новаций в области киноязыка органично перерастало от одного уровня, декларированного в манифестах групп, к иному уровню, более авангардному и потому получившему новые определения. Так случилось, к примеру, во Франции. Среди тех, кто вступил в «группу 30-ти» в конце 50-х годов были и Ж. Руш, и М. Рюсполи – лидеры нового направления, названного «синема-верите».

Вокруг определения «синема-верите» сложилось немало легенд и журналистских преувеличений. Это связано с широкой популярностью термина у журналистов, которые, не вникая в существо дела, использовали только хлесткое название, переиначивая истинный смысл явления. Поэтому стоит выделить три уровня понимания этого термина.

Первый связан с новой ступенью теоретической разработки киноэстетики, которая была спровоцирована выходом книги З. Кракауэра «Природа фильма»⁴⁴, имевшей программный подзаголовок «реабилитация физической реальности». В исследовании маститого киноведа, опиравшегося на идеи предшественников, в частности, А. Базена, выстроена довольно стройная (а в теории это легко сделать) система новых постулатов, декларирующая пути преодоления зависимости киноязыка от влияния литературы и других, более старших искусств. Не вдаваясь в подробности аргументации теоретика кино, обратим внимание только на те тезисы, которые имели наибольший резонанс в прессе и умах кинематографистов.

Обращаясь к истокам формирования киноязыка, Кракауэр подчеркивает качество кино, утраченное в последующей практике, но сохранённое в фотографии – феноменологическое воздействие экранного «удвоения» реальности. Одновременно указывалось на те стороны киноспособа освоения действительности, которые представлялись учёному чуждыми специфике кино. В их число попадают «идеология», то есть драматургическая концепция; театральность, то есть актёрское действие; а также монтажная воля автора, конечно же, деформирующая объективную реальность. Мы выделили тезисы с несколько утрированным смысловым акцентом, наиболее часто тиражированные кинокритиками и теми кинематографистами, что искали определение своим новым принципам отражения жизни в кино. Из множества экстремистских по форме высказываний выросла одна наиболее устойчивая иллюзия: «синема – верите» провозглашает своей главной целью абсолютную объективность отображения жизненного потока на экране.⁴⁵ И киноаппарат призван стать бесстрастным свидетелем протекающих процессов жизни. Все подхватили летучий, но достаточно умозрительный афоризм Годара: «Кино – это правда 24 раза в секунду».

Провозглашённый принцип побудил к протестам многих профессиональных кинематографистов. Так, М. Антониони писал в статье под симптоматичным названием «Действитель-

⁴⁴ Кракауэр З. Природа фильма. М.: Искусство, 1974. Книга пришла к читателям впервые в 1960 г.

⁴⁵ К примеру, М. Мартен: «События разворачиваются на глазах зрителя. Кинематографист и его камера становятся как бы совершенно объективными, они сами вторгаются в ход действия, камера отныне перестала быть действующим лицом драмы». Цит. по ст. Караганов А. Между правдой и ложью. // Новый мир, 1963. № 12. С. 47.

ность и «киноправда»: «И то, что режиссёры «кино непосредственной съёмки» с кинокамерой подмышкой смешиваются с толпой, чтобы провести свои «расследования», ещё ровно ничего не меняет. Режиссёрами должна руководить определённая идея, определённое отношение ко всему окружающему. Без этого их камера будет бездействовать, как бездействует, невзирая на свою сверхъестественную память и на фантастические запасы «информации», самая мощная счётная машина, пока она не получит программное задание». ⁴⁶ Но вряд ли нужны были столь решительные протесты против весьма поверхностных переложений теоретических тезисов кинокритиками.

Истинным аргументом в пользу здравого понимания целей и задач кинематографиста по отношению к реальности является... сам киноспособ запечатления действительности, предполагающий сознательный отбор и вычленение момента съёмки. На это указывал, в частности, американский критик В. Николас: «Кинокамера документалиста при всём нашем желании не способна представить механический слепок реального события. В руках человека она неизбежно должна комментировать и интерпретировать то, что фотографируется. Простое присутствие четырехугольной рамки кадра уже предполагает комментарий. Посредством интерпретации объекта действительности камера не столько регистрирует жизненную правду, сколько открывает её. В этом, в частности, состоит важнейший аргумент в защиту той точки зрения, чтобы считать документализм искусством». ⁴⁷ Таким образом, заявления о предполагаемой «предельной объективности повествования» произведений «киноправды» – это не более чем умозрительные декларации. Практика разрушает «воздушные теоретические замки» критиков и теоретиков.

Вместе с тем, если не принимать во внимание экстремистские крайности высказываний сторонников данного направления, нельзя не обратить внимание как на справедливость их критики условности традиционной киноэстетики предшествовавшей страницы кинематографа, так и на большие возможности расширения эстетического пространства, которые возникали при смене некоторых характеристик выразительности языка кино. В частности, очевидна связь между новаторскими обновлениями киноязыка «новой волны» и идеями и практикой течения «киноправды». О чём мы поговорим ниже.

Второй уровень использования термина «синема-верите» носит более узкопрофессиональный характер, определяя новую систему съёмочных приёмов. Он связан с той кинотехнической революцией, о которой шла речь ранее, и с вновь возникшими возможностями обогащения киновыразительности, предоставляемыми новой аппаратурой. Кстати, именно в этом контексте возникло и само определение. Его ввёл в обиход Ж. Руш, переведя на французский язык вертовский термин «киноправда» в знак уважения к «Жюлю Верну кино». ⁴⁸ Сравнение с известным фантастом имело в виду его способность верно предсказывать будущие научно-технические открытия. У Вертова в статье ещё 1926 года мы читаем: «... нам необходимы:

1. быстрые средства передвижения,
2. повышенной чувствительности плёнка,
3. лёгонькие ручные киноаппаратики,
4. такие же лёгкие осветительные приборы,
5. штат молниеносных кинорепортёров,
6. армия киноков – наблюдателей». ⁴⁹

Заметим, что популярность вертовских лозунгов и терминологии в среде поклонников новых идей «синема-верите» не всегда приносили только славу советскому классику. Так,

⁴⁶ Антониони М. Действительность и «киноправда». // Искусство кино, 1965. № 6. С. 117.

⁴⁷ Цит. по кн. Дробашенко С. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. С. 126–127.

⁴⁸ Из интервью Ж. Руша в фильме «Мир без игры», сц. С. Дробашенко, реж. Л. Махнач.

⁴⁹ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1963. С. 99.

например, извлеченное из его статей определение «жизнь врасплох», которое для него всегда было средством, причем, одним из многих, запечатления действительности, превратилось в последующих переложениях иных критиков в основную цель документального творчества. Тем самым Вертов оказывался апостолом прямой съёмки, лишённой авторского интерпретаторского начала, что было вовсе чуждо идеям режиссёра, не раз провозглашавшего: «Не «киноглаз» ради «киноглаза», а правда средствами и возможностями «киноглаза», то есть кино- правда.

Не «съёмка врасплох» ради «съёмки врасплох», а ради того, чтобы показать людей без маски, без грима, схватить их глазом аппарата в момент неигры, прочесть их обнажённые кино- аппаратом мысли.

«Киноглаз» как возможность сделать невидимое видимым, неясное – ясным, скрытое – явным, замаскированное – открытым, игру – неигрой, неправду – правдой.

«Киноглаз» как смычка науки с кинохроникой в целях борьбы за коммунистическую расшифровку мира, как попытка показать правду на экране – киноправду».⁵⁰

Тем не менее, в различных творческих дискуссиях именем Вертова подтверждали свои тезисы и сторонники объективистского понимания «жизни врасплох» как основной задачи киносъёмки, и их противники. Но сейчас важнее выделить основные новации «синема-верите», обогатившие выразительный язык не только документалистики, но и кинематографа в целом. Главным открытием стало резкое расширение эстетического пространства, создание новых моделей экранного отображения действительности, иной формы взаимодействия автора и жизни, потребовавшей «смены вех» в понимании целей и задач самой документальной кино- съёмки.

Именно по этому пути шли основные направления кино- и технического совершенствования документальной съёмки. Серьёзный вклад внесли и последователи «синема-верите», получившие благодаря прогрессу кинотехники новые возможности документального отражения действительности. Суть этих возможностей заключалась в появлении более лёгкой и подвижной синхронной аппаратуры, которая, как тогда казалось, могла позволить документалистам изменить дистанцию между камерой и жизнью, осуществить давнюю мечту – войти незаметно с камерой в жизненный поток и раствориться в нём. Одновременно портативная запись звука изменила принцип воспроизведения звуковой достоверности. Ранее, начиная с 30-х годов, документалисты, хотя и всеми силами стремились воссоздать реальность в её звукозрительном варианте, сталкивались с большими сложностями при осуществлении этого желания, главная из которых – громоздкость синхронной аппаратуры, разрушавшая естественность снимаемого жизненного потока. Новое оборудование снимало многие (конечно, не все!) технические ограничения при контакте с реальными персонажами, позволяя получить адекватный звукозрительный съёмочный материал.

Третий уровень, собственно, представляет течение «синема-верите» во французском кино. Наиболее интересными фигурами, определявшими лицо направления, являются Жан Руш, Крис Маркер и Марио Рюсполи. При всём разнообразии творческих методов, их объединяет честный подход к запечатлению действительности и живая заинтересованность в новых методах исследования документальной реальности. Вокруг этого ядра располагается большая группа последователей, которые в разной степени таланта и ответственности использовали методику «синема-верите» в своих экранных «расследованиях» или «анкетах». Появление новых жанровых определений не случайно. Несмотря на то, что теоретическая задача документальной съёмки выражалась как «прямая съёмка жизненного потока», на самом деле, фокусом интереса и пристального внимания становится не весь жизненный пласт, попадающий в объектив камеры, но, прежде всего, человек.

⁵⁰ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1963. С. 75.

Именно в эти годы происходит качественное изменение установки документалистов, которые прежде видели свою цель в достоверной передаче на экране мизансцены события, теперь же стремились правдиво воссоздать существование человека в житейском пространстве. Человек перестает быть частью картины жизни, он становится центром, а иногда единственным материалом, из которого автор формирует своё понимание действительности.

В результате многие важные и непримиримые правила и эстетические табу при документальной съёмке отпадают как несущественные. Это касается, прежде всего, позиции автора по отношению к снимаемому потоку реальности. Для адекватного показа жизненной мизансцены приоритетным является незаметность камеры и автора, своим явным присутствием разрушающие естественное существование и развитие жизненной сюжетности. Раскрыть же внутренний мир человека вне общения с ним, вне диалоговых длительных контактов – невозможно. Поэтому меняется не только целевая установка документалистов: не отображение картины реальности, но исследование внутренней жизни её протагониста – человека, но и сама творческая «технология» фиксации действительности: вместо стремления сделаться «невидимым» в свободном течении жизни – вторжение автора в пространство кадра во имя аналитических действий по раскрытию смысла этой протекающей мимо камеры жизни. Документалистика как бы заново осознаёт свою цель и свой язык. Поэтому так много в эти годы происходит внешне технологичных творческих дискуссий, где главное – описание своего опыта, за которым стоит собственная версия современного документального видения мира и экранного формулирования его понимания.

В центр фильмов Ж. Руш, К. Маркер, М. Рюсполи ставят личные судьбы конкретных реальных людей, пытаются проникнуть в сложный мир внутренней жизни человека. Окном во внутренний мир оказываются для них размышления и высказывания людей, потому основным приёмом в их фильмах выступает синхронное интервью. Точнее было бы сказать, что это не столько киноинтервью, когда герой «общается» с камерой, сколько беседа с режиссёром или любым живым собеседником. В этом случае камера может быть, в зависимости от обстоятельств и состояния персонажей, или открытой, или скрытой (спрятанной).

Благодаря синхронному звуку образ человека в этих картинах становится объёмным и наполняется не только внешним рисунком, но раскрывается изнутри миром чувств и мыслей. Зритель получает возможность и видеть героя, и следить за рождением его мыслей. Образ человека складывается из его самохарактеристики, из определений окружающих его людей. Документальное кино получает возможность проникнуть в ранее закрытое пространство – душу человека, в то, что совсем недавно было для него недоступно, более того, почиталось ненужным, не специфическим.

Творческий лидер группы Жан Руш пришёл в кино из науки, точнее, начал использовать кинематографическую съёмку в процессе своей научной работы по изучению расовых и национальных проблем в Музее человека в Париже. Для этого он создал в нём отдел этнографического фильма, что позволило сохранить на плёнке вымирающие ритуалы африканских племён. «Охота на гиппопотама», «Колдуны» и другие ленты положили начало целому направлению в науке, родоначальником которой считается Ж. Руш, – аудиовизуальной антропологии. Автора интересовало проявление расовых различий при столкновении разных цивилизаций: европейской и африканской. Так родились ленты «Я – негр», «Человеческая пирамида». В основу последней был положен чисто научный эксперимент: в одну группу включили людей разного цвета кожи и наблюдали за развитием отношений. Драматургия научного эксперимента, в основу которой положен провокативный посыл – условие, оказалась весьма плодотворной при проведении этнографических исследований, да и не только научных.

Следующим шагом режиссёра стал перенос методики на более широкий материал и постановка более свободной психологической и социальной проблематики. Начиналась работа над картиной «Хроника одного лета», которую Ж. Руш осуществил совместно с известным

французским социологом Э. Мореном в 1961 году. Отсутствие большого профессионального опыта сослужило авторам добрую службу: они были свободны от принятых в практике документалистов съёмочных методов и готовых жанровых и композиционных решений. Так возникла новая структура, в основе которой прощупывалась всё же научная методика изучения предмета путём постановки ряда экспериментов: блиц-опросы на улице, обстоятельные интервью, долгие собеседования с людьми, открывающими авторам свою душу в свободной исповеди. Авторы не озабочены созданием иллюзии невмешательства и самостоятельности протекающих перед камерой жизненных процессов. Наоборот, они свободно манипулируют героями, предлагая необычные психологические «опыты»: реконструировать свой рабочий день, выехать со съёмочной группой в другой город, обсудить отснятый материал и так далее. Герои живут не перед камерой, а вместе с камерой, доверяя ей, общаясь с ней, точнее всё же с авторами, которые, не скрываясь, присутствуют в кадре. Оттого и общение носит искренний человеческий характер.

Съёмка данного фильма – не фиксация некоей другой жизни на плёнке, здесь сама съёмка и есть жизнь, в которую вовлечены все члены съёмочной группы: Марселина, ассистировавшая режиссёрам на этой картине, сама стала героиней нескольких эпизодов, Пьер, рабочий, описывавший свой трудовой день, берёт интервью у молодого негра, приехавшего в Париж, а потом они все, вместе с авторами, обсуждают проблемы взаимопонимания людей разных цивилизаций за общим курортным столом и развлекаются спортивными упражнениями. Сам фильм заканчивается эпизодом, где авторы Руш и Морен гуляют по коридорам Музея человека и рассуждают об итогах своего экранного исследования.

Изначальным импульсом, который спровоцировал, как кажется на первый взгляд, последующее развитие действия в картине, стал вопрос случайным уличным прохожим, заданный сотрудниками съёмочного коллектива: «Счастливы ли вы?» Люди отвечали по-разному. Затем на смену коротким репликам ответов приходят более обстоятельные беседы с теми, кто заинтересовал авторов. Темы различны, но в подтексте звучит проблема счастья, которая так прямолинейно была заявлена в уличных блицах. К некоторым персонажам авторы возвращаются несколько раз, и мы можем наблюдать у этих людей динамику взглядов, представлений о жизни, и, конечно же, о счастье.

Внешне чисто импровизационное построение картины при более внимательном изучении оборачивается строгой системой авторских тезисов, но не декларированных нам изначально, а предлагающих постепенное развитие и расширение общего понятия счастья через точно рассчитанные примеры, развивающие от эпизода к эпизоду основную тему. Житейское понимание счастья, порой неискущённо и трогательно выраженное в искренних ответах, разворачивается в реальные истории людей. Возникает многоаспектное видение такого простого понятия как счастье, куда входят и вопросы любви, социального и расового равенства, места в современной цивилизации, комфортности быта и контактов с историческим прошлым.

Для каждого поворота проблемы авторы находят несколько иное кинематографическое решение. Так, к примеру, семейное счастье двух уже немолодых людей очевидно для зрителя в простой застольной беседе, когда герои просто излагают историю их знакомства и любви, историю сложностей быта первых лет. Именно в лёгкости и ироничности отношения к «прозе жизни», а не в декларациях о великой любви открывается зрителю правда этой счастливой пары.

Другой герой – Пьер, человек замкнутый и сосредоточенный на своих внутренних проблемах, мало контактен. И тогда авторы попросили его воспроизвести на экране свой рабочий день. Они не скрывают процесса открытой съёмки, не делают вид, что подсматривают за героем. Да и он достаточно демонстративно «работает на камеру». Такой приём позволяет авторам вовлечь зрителя в сам съёмочный процесс, сделать соучастником исследования жизни рабочего парня. Именно в этой «простоте» коренится суть неудовлетворённости героя своим

бытием. Поэтому авторы пошли на следующее допущение: предложили ему взять интервью у другого персонажа – африканца. Зритель получает возможность наблюдать сразу за двумя героями в необычных для них обстоятельствах – предложенной авторами «игры».

Одновременно для разговора о роли прошлого в современном мире человеческих чувств режиссёры предпочли создать атмосферу уединения, но... уединения в толпе. Для этого они отказались от диалоговой формы ведения беседы. Марселину, которая в годы войны прошла немецкий концлагерь, где сгинули её родные, в частности, любимый отец, попросили рассказать о своих чувствах, но не интервьюеру, а радиомикрофону во время одинокой прогулки по пустынной вокзальной площади. Камера с помощью телеоптики фиксировала её длинный проход. Героиня не замечала удалённого киноаппарата и могла разговаривать как бы сама с собой. Так рождалась особая искренняя интонация исповеди.

Особенно интересна судьба итальянской девушки Мари-Лу, которая приехала в Париж в погоне за другой жизнью, не похожей на её мещанское благополучное прозябание в итальянской глубинке. Но ожидания не оправдались, её существование и главное – «одиночество в толпе» приводит девушку в отчаяние, на грань суицида. Такой Мари-Лу предстаёт в первом эпизоде. Но авторы возвращаются к ней спустя несколько недель, и мы видим удивительное признание, предельно искреннее и потому потрясающее, признание полюбившей женщины, которая пока ещё боится поверить в своё чувство, но уверена – одиночеству пришёл конец. Не случайно одна из французских актрис после первого просмотра заметила: «Никто не сможет сыграть то, что Мари-Лу прожила на экране!».

Съёмки сблизили героев и авторов. Мы можем наблюдать их свободное общение во время поездки в Ниццу. Камера не стремится особенно активно организовывать внимание зрителей системой монтажных акцентов. Но зрители уже самостоятельно продолжают наблюдение за персонажами, чья судьба и характер им известны и новые эпизоды лишь добавляют краски к портретам этих очень разных людей.

Одновременно происходит кристаллизация самой концепции счастья и возможности чёткой формулировки этого понятия. Авторы приглашают участников съёмок в просмотровый зал с тем, чтобы они выразили своё отношение к себе и товарищам, запечатленным на экране. Очевидно, что прожитые после первых съёмок недели изменили людей, что их сегодняшний взгляд на себя и жизнь уже иной. Понятие «счастье» ускользает от чёткой формулировки. С этим соглашаются и сами авторы, в последнем эпизоде фильма гуляя по залам Музея человека и подводя итоги своего кинематографического эксперимента. Они не нашли однозначного ответа на умозрительно поставленный вопрос: «Счастливы ли вы?», потому что это ощущение преходяще и вряд ли может быть осознано. Но авторы смогли запечатлеть, как они назвали свою ленту, «хронику одного лета» из жизни группы парижан. И именно этот результат оказался самым важным. Человек и его ощущение мира, эмоциональная драматургия его бытия, проблемы контактов с другими людьми, его взаимодействие со своим прошлым – всё это и составляет истинную жизнь, хроникой которой стала лента Ж. Руша и Э. Морена.

Лента оказалась новаторской не только потому, что сфокусировала интересы документалистов на человеческом факторе, обнаружив способность откровенно конкурировать с традиционным игровым фильмом. Картина изменила сам имидж документального экрана, разрушила необходимость условной дистанции – своего рода «стекла» – экранного окна в мир, которая была принята в прежнее время. Новый творческий инструментарий, применённый при съёмке картины, взволновал всех кинематографистов. Не случайно, на Каннском фестивале в 1961 году картина была удостоена премии «за вклад в развитие киноязыка», (а её получали такие шедевры мирового кино, как «Сладкая жизнь», «Рокко и его братья», «Источник»). И в практике не только документалистов, но и кинематографистов «новой волны» мы видим в дальнейшем более раскрепощённое поведение камеры, иные ритмические формы панорамирования, неожиданные монтажные решения, активное использование натурального фона и есте-

ственной среды при съёмке игровых эпизодов. Поэтому важно остановиться на приёмах авторской работы над этой картиной.

Все технические новшества, а их было немало, в частности, Ж. Руш продолжал вместе с киноинженером совершенствовать новую камеру «Кутан», были направлены на достижение ещё большей достоверности и естественности поведения людей. Активно использовали радиомикрофон, что делало героев более независимыми от присутствия камеры. Для непрерывности съёмочного наблюдения за героями применялся трансфокатор. Но главным всё же является не новая кинотехника, конечно, расширившая возможности документалистов, но иные методы, иной инструментарий в работе с материалом реальности, в особенности, с мало привычным миром человеческих чувств и размышлений.

Часто приём «синема-верите» отождествляется с обычным интервью. Это не так. На вопрос: «Вы придаёте большое значение интервью?» Ж. Руш ответил: «Да, так как оно является лучшим средством, которое мы нашли для собирания свидетельств. Оно далеко не всегда удаётся, но мы не знаем других равноценных средств. Интервью является отправной точкой, базой возможного диалога, и именно на этом основании я считаю его наиболее интересным».⁵¹ Режиссёр дистанцируется от традиционного, как он говорит, «газетного интервью», для него ключевым моментом проведения съёмки является достаточно длительный контакт с героем. Таким образом, стоит ввести иное определение для практики экранного собеседования с документальным героем, целью которого является не получение информационного сообщения, а наблюдение за человеком в момент работы мысли. Назовём его «экранной исповедью». Именно исповедальное начало составляет содержательную и эмоциональную основу приёма съёмки человека методом «синема-верите», что предполагает несколько иные принципы самого запечатления. Например, использование большей крупности, позволяющей показать динамику эмоций героя, иные принципы монтажа, сохраняющие моменты поиска нужного слова, паузы, колебания и другие элементы человеческого поведения, – то, что даёт ощущение непосредственности мыслительного процесса.

Важным представляется и новое понимание Ж. Рушем самой идеи «монтажа»: «Я думаю о монтаже, говоря «киносъёмка». Речь идёт о том, чтобы делать фильм более гибко и непосредственно. До сих пор мы только крутили ручку и были в восторге от своей власти регистрировать всё, что происходит. Теперь надо начинать с выбора. Возникает требование физической и интеллектуальной гимнастики для режиссёра-оператора, который слушает и видит. Камера будущего, камера, о которой я мечтаю, потребует определенное число жестов-рефлексов... Всё это, впрочем, будет сделано, может быть, автоматически. Тогда вы будете полностью свободны, свободны в том смысле, что будете делать свою работу не только в зависимости от того, что происходит, но и в зависимости от того, что вы хотите там показать. Другими словами, я как бы рассказываю историю самому себе и снимаю в зависимости от того, что я хочу рассказать. Монтаж в этом случае состоит в отсечении лишнего и не представляет трудностей».⁵²

Идея «камеры-пера» всегда привлекала документалистов, стремившихся сделать минимальной дистанцию между жизнью и киноаппаратом.

Марио Рюсполи работает в несколько ином направлении по сравнению с Ж. Рушем. Если Руш активно вмешивается в течение жизни, заставляя своих героев раскрывать перед ним свои души, идти на откровенный разговор, то Рюсполи предпочитает применять метод так называемого выжидательного наблюдения. Это связано, прежде всего, с разностью самого человеческого материала. Руш имел дело с парижанами, Рюсполи снимал свою главную картину «Незнакомцы земли» (1961) в глухой провинции, где вид камеры и просто чужих людей, по

⁵¹ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 106.

⁵² Там же. С. 107.

признанию режиссёра, травмировал крестьян, и они спешили скрыться в своих домах. Понадобилось немало времени, чтобы приучить жителей к присутствию съёмочной группы на улицах.

Естественно, что при съёмке людей иного образа жизни и темперамента, нежели герои Ж. Руша, рассчитывать на свободное проявление чувств перед камерой не приходилось. Новые задачи вызвали иную методику работы с материалом, хотя и сохраняющую основное устремление «синема-верите» к звукозрительной адекватности показа жизни. Суть её заключается в другом поведении снимающей камеры, которая вуалирует своё присутствие.

Методика скрытого наблюдения, освоенная документалистами прежде, в данной ситуации не могла дать необходимого по качеству результата, так как ориентировалась на запечатление свободного потока жизни, без какого-либо авторского вмешательства. Чтобы получить всё же желаемый экранный результат, связанный,

прежде всего, с синхронными съёмками размышлений людей, группа М. Рюсполи прибегла к приёму, получившему в обиходе документалистов определение как метод «подсадной утки». В месте встреч жителей городка кинематографисты заранее изменили освещение (добавили фотолампы), поставили в зале кинокамеру, которой управляли из соседней комнаты. Но главное заключалось в том, что они обратились за помощью к человеку, принадлежащему к той же среде, хорошо знавшему людей, которых собирались снимать, и откровенно объяснили свои цели и задачи. Согласившись, этот человек во время скрытой съёмки в кафе выступал как своего рода «режиссёр» беседы, направляя диалоги в необходимое по замыслу авторов русло. Со своим земляком и коллегой крестьяне свободно выражали свои чувства и мысли, тем самым кинематографисты получили выразительный материал для фильма.

Марио Рюсполи, кстати, тоже начинал как учёный-энтомолог, затем стал художником и кинематографистом. Будучи членом «Группы 30-ти», снял фильм «Китобой» (1958), текст к которому написал К. Маркер, а также ленты «Римская кампания» и «Свет и тени Рима» (1960). Наиболее значительные ленты – «Незнакомцы земли», «Взгляд на безумие» (1962). Свою линию в документалистике предпочитает называть «прямым кино».

М. Рюсполи так определяет новаторские задачи нового направления:

«По сути дела, три момента отличают «прямое кино» или «киноправду» от кинематографической продукции в целом.

1. Способ проведения наблюдений и поиски некоторых кинематографистов, стремящихся непосредственно схватить сущность в самих явлениях жизни, общества, человека, племени, не переделывая их, а такими, какими они предстают перед нашими глазами или нашей камерой.

2. Синхронная киносъёмка прямо на месте с помощью лёгких, бесшумных и портативных аппаратов, почти невидимых, позволяющих кинематографистам снимать независимо от условий. Этими аппаратами работает группа операторов из двух-трёх человек.

3. И, наконец, новый стиль работы. Режиссёр и оператор должны уметь работать «как один человек» и «думать одновременно об одном и том же». Они должны забыть и даже отбросить большую часть принципов классического кино, «сместить» многочисленные условности и отдаться новым способам выражения и раскрытия действительности». ⁵³

«Прямое кино» Рюсполи обращено в большей степени к показу не только синхронных съёмок поведения людей, но и многообразных

деталей и моментов обычного жизненного потока. В этих условиях возрастает и меняется роль оператора-документалиста. Режиссёр рассказывал: «Мы полностью ликвидировали наш обычный кинематографический тренажёр, рассматривая его как злосчастный и травмирующий предмет. Хороший оператор может великолепно снимать вручную с отличной фиксацией и выполнять классические профессиональные движения, снимать панораму, длинные планы,

⁵³ Цит. по кн. «Правда кино и «киноправда». С. 132–133.

как и многое другое, что невозможно снять старыми студийными приёмами. Кроме исключительных случаев, где необходим большой угол наклона, оператор пользуется «зумом», что позволяет ему кадровать непосредственно, когда он этого хочет, даже во время съёмки». ⁵⁴ Авторы пользовались камерой «Эклер» и магнитофонами «Награ» и «Перфектон».

Самостоятельность съёмочного поведения оператора в фильмах «прямого кино» изменила его «творческую программу». Здесь он выступает не как исполнитель режиссёрского замысла, а как полноправный автор не только изображения, но и фильма в целом. Импровизационность, мобильность и мгновенность творческих решений делает его работу безусловно авторской. От оператора теперь требуется «жить моментом», видеть его суть, уметь схватывать самые острые, самые характерные повороты в течении события. Хорошее знание техники и методов синхронной съёмки позволяют оператору «импровизировать» изображение подобно тому, как одарённый джазовый музыкант импровизирует мелодию на определённую тему. Такими виртуозами-операторами являлись Пьер Ломм, снявший с К. Маркером «Прекрасный май» и Мишель Бро из Национального управления канадской кинематографии, работавший с М. Рюсполи и Ж. Рушем.

Не только импровизационность составляет особенность работы оператора в данных условиях. Синхронный материал выдвигает на первый план роль слова. Слово входит необходимым условием в изобразительную композицию, условием иногда определяющим. Композиционные акценты диктуются не только задачами изобразительной выразительности, а и содержанием синхронного текста. Не случайно оператор работает в наушниках, позволяющих ему строить свою работу в соответствии с содержанием синхронного текста.

Как правило, кинематографисты работают небольшими группами, не более четырех человек: режиссёр, оператор, ассистент, звукооператор. Иногда в съёмках участвует редактор-монтажёр. Неповторимость материала, который возникает перед создателями, заставляет их работать предельно собранно и слаженно. Рюсполи сравнивает такую группу с маленьким джазовым оркестром, привыкшим импровизировать коллективно.

Однажды кинематографистов спросили, каким они видят идеального оператора. На этот вопрос Рюсполи мог бы ответить своим рассказом о М. Бро и его товарище во время съёмок фильма «Незнакомцы земли»: «Когда они держат камеру в руках, кажется, что они срослись с нею. Камера заменяет им голову. Это своего рода сюрреалистическое зрелище. Операторы наступают, отступают, отходят, подходят, поднимаются по лестницам, продолжая снимать, спускаются вниз, бросаются на землю, взбираются на крышу автомашины, подходят к овце, отходят от неё, ползают на четвереньках. Это техника на грани фантастики». ⁵⁵

Жан Руш считал, что идеальный кинематографист, снимающий фильмы «киноправды», должен быть, прежде всего, оператором. Он сравнивал его с собакой известного русского физиолога Павлова, имеющей определённые условные рефлексы. С его точки зрения, оператор тоже должен обладать условным рефлексом действия, диалога, чувства фильма, который ему предстоит снимать. Обратим внимание, что в этом списке необходимых профессиональных «рефлексов» нет специфически операторских задач. Более того, и вопросы сюжетного действия, и качество диалога, и, тем более, композиционная цельность будущей ленты никогда ранее не входили в число забот оператора. Именно практика «синема-верите» резко расширила содержание профессиональных обязанностей оператора, усилив её авторскую режиссирующую часть.

Создавая новую эстетику экранного документа, последователи «синема-верите» в своих высказываниях всячески подчёркивали роль материала, сохраняющего непосредственность жизни людей перед камерой. В результате возникла иллюзия приоритетности наблюдения

⁵⁴ Там же. С. 137.

⁵⁵ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 123–124.

и вторичности, – более того, ненужности – чёткой монтажной организации материала. К примеру, французский критик М. Мартен утверждал: «Если монтаж должен «вмешиваться» в структуру фильма, то пусть он вмешивается как можно меньше, чтобы не изменить сырой документ. Частичная неудача «Хроники одного лета» происходит, на мой взгляд, оттого, что авторы не осмелились показать сырой, прямой документ, а всё же захотели сделать фильм, подчинённый традиционным правилам».⁵⁶ Подобное утверждение, весьма характерное для тогдашних печатных дискуссий, свидетельствует об очевидном непонимании критика, что именно концептуальная внятность строения фильмов «синема-верите», а не только выразительность непосредственной документальной съёмки жизненного потока составляет основу увлекательности экранного зрелища.

Для кинематографистов-практиков эта проблема была очевидна. М. Рюсполи в ответ на вопрос журналиста: «Как вам удалось построить фильм из этого богатого, но несколько беспорядочно снятого материала?» ответил: «Этим я в значительной мере обязан монтажёру-редактору. Режиссёр «киноправды» испытывает ужасные муки, борясь с желанием использовать в фильме весь отснятый материал. Ему необходим монтажёр с прекрасно развитым чувством синтеза, своего рода второй автор фильма. Он несёт неизмеримо большую ответственность, чем в любом ином кинематографическом жанре. Его задача – не искажая замысла произведения, придать ему форму и выразительность. Он должен следовать идее фильма, найти путь, намеченный режиссёром только в общих чертах, подчас без учёта специфических средств языка кино. Одним словом, это должен быть изобретатель». И далее: «Невозможно пытаться применить метод «киноправды» в чистом виде. Это были бы долгие опросы типа телевизионных передач. Специфика кинематографического языка должна проявляться достаточно ярко».⁵⁷

Основополагающее авторское начало любых экранных расследований и наблюдений доказывает своим творчеством третий документалист, чьё имя связано с эстетическими открытиями «синема-верите» – Крис Маркер, выпускник философского факультета, участник движения Сопротивления, романист и журналист, объехавший весь мир. Его творческая биография активно началась в рамках «Группы 30-ти», где он много работал, создавая сценарии и выразительные комментарии. Среди них выделялись картины: «Статуи тоже умирают», где он выступил режиссёром вместе с А. Рене, «Привет, кубинцы!», реж. А. Варда. Им самостоятельно к этому времени созданы ленты «Письмо из Сибири», «Воскресенье в Пекине». Во всех лентах, где Маркер принимал участие, его активная темпераментная личность находила открытое выражение и формировала смысл и эстетику картины.

Но наиболее известным стал фильм «Прекрасный май» (1962), вошедший в число лидеров направления «синема-верите». Вместе с тем работа К. Маркера отличается от фильмов его коллег своеобразием проявления авторского начала. Если для большинства поклонников «прямого кино» важно оставлять зрителя как бы наедине с героями и наблюдаемой действительностью, то автор фильма «Прекрасный май» на протяжении всей картины предлагает зрителю только *свой* выбор и героев, и проблем, и концепции видения Парижа и парижан. По сути, Маркер осуществляет на экране дневниковую форму записи своих впечатлений, кстати, подчеркнутую отбивками – титрами с указанием даты и места съёмки.

Это не значит, что перед нами всего лишь вольные путевые заметки бродящего по городу журналиста. Сам факт, что первоначальная длительность отснятого материала составляла 45 часов, а экранная версия – около двух часов, говорит, что автору пришлось проделать большую послесъёмочную работу. Причём, дело не только в отборе актуальных по смыслу и выразительных по принципам кинематографического запечатления эпизодов, и не в поиске композици-

⁵⁶ Там же. С. 87.

⁵⁷ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 127–128.

онно увлекательной структуры, всё дело в особом индивидуальном авторском стиле послания зрителю, где определяющей является интонация дикторского текста. Не случайно, для прочтения текста, а также исполнения песни о прекрасном мае, написанной М. Леграном на музыкальную тему Мокроусова «Одинокая гармонь», был приглашён очень популярный в те годы актёр и певец И. Монтан. Таким образом, К. Маркер, известный особой эссеистской формой журналистского письма, придя в кино, не отказывается от своей привязанности к выразительному слову. Ж. Садуль вспоминает характеристику творческого метода К. Маркера в кино, которую он услышал из уст его друга А. Базена: «Он принадлежит к тому новому поколению писателей, которое считает, что настал век зрительных образов, но которое не утверждает, что ради этого следует принести в жертву могущество и достоинство языка, остающегося всё же привилегированным оружием интеллекта. А это значит, что для Криса Маркера «комментарии к фильму» являются не приложением к предварительно отобранному и смонтированному изображению, но едва ли не первым и основным элементом фильма...»⁵⁸

Вместе с тем, фильм «Прекрасный май» имеет узнаваемый колорит стилистики «синемаверите». Люди, ставшие объектом интереса автора, живут на экране свободно и органично. Автор предоставляет им возможность открыто выразить свои взгляды на жизнь, сохраняя на экране индивидуальность поведения, жеста, мимики, дорожа возникающими паузами в размышлениях героев. Эта особая грань доверия и удивления перед своеобразием каждого человека, свойственная 60-м годам, делает каждую экранную встречу, даже проходную, не развёрнутую в эпизод, запоминающейся. Как, к примеру, реплика крошки-девочки, которая, оглянувшись, сообщает, что они идут смотреть «старинные памятники».

Фильм делится на две части, каждая из которых имеет отдельное название и свою проблематику. В первой части – «Моление на Эйфелевой башне» автор обращается к парижанам с вопросами, касающимися обычной стороны человеческого бытия: о жилье, о карьере, о счастье, о любви. Ведущую интонацию этим разговорам задаёт первое интервью с продавцом одежды, который после потока жалоб на жену, требующую от него всё больше денег, признаётся, что счастливым себя чувствует, когда может купить новый костюм.

Именно подобные житейские заботы волнуют и других персонажей. Большая семья, где девять детей, получила муниципальную квартиру. Волнения и рассказы по этому поводу всех членов семьи, которые демонстрируют прежний ужасный и новый весьма скромный быт, искренняя радость матери и любопытство детей позволяют увидеть возможность счастья даже на таком невысоком уровне социальной иерархии.

Маленькие посыльные, работающие на бирже, размышляют о возможностях своей карьеры и пытаются сформулировать, зачем им деньги. Стоящие рядом «аборигены» биржи также способны скорее определить факторы, влияющие на показатели биржевых сводок, нежели свои желания, жизненные цели.

Автослесарь с воодушевлением демонстрирует автору абстрактные живописные работы, которые он пишет между ремонтом машин. В его рассказе нет позы, он спокойно, с достоинством сообщает о творческих поисках в технологиях художественного письма, объясняет смысл своих работ.

Изобретатели с энтузиазмом открывают перед зрителями суть своих изобретений, но на вопрос: «Что же ими двигает?» отвечают вместо ожидаемого автором: «желание преуспеть», всего лишь: «Чтобы моё имя было известным».

Безыскусность желаний и радостей героев фильма не унижают их, ибо автор вникает в их проблемы не формально, а с глубокой заинтересованностью. Не случайно, эмоциональной кульминацией этой части становится беседа с молодой парой под мостом, доверительно рассказывающей о своей любви и планах на будущую совместную жизнь. Они просты: свадьба,

⁵⁸ Цит. по ст. Садуль Ж. Размышляющее зеркало. //Правда кино и «киноправда». С.163.

жильё, дети... На вопрос: «Что может помешать?», молодые отмахиваются: «Я не хочу об этом думать».

Высказывания людей, из которых автор сплетает картину искренних устремлений, моментов счастья и его ожидания обыкновенными парижанами, приходят к зрителю не сухим функциональным интервью. Существенным моментом экранного повествования является стихия среды, в которой обитают герои. Камера в руках оператора П. Ломма (не случайно в титрах он назван полноценным автором фильма) кажется живой и искренне любопытной к миру персонажей. Свободное перемещение в пространстве города создаёт особый, внешне дисгармоничный ритм, но покоряет нескрываемым эмоциональным зрелищем жизни, которое разворачивается перед объективом.

Почти все разговоры происходят не в помещении, а на фоне или улицы, или реки, или двора. Этот фон активно вторгается в интервью, будь это прохожий, протестующий против интервью с несовершеннолетними, или пробегающая кошка. Иногда детали приобретают больший смысл, нежели произносимые слова. Чуткость камеры позволяет заметить и акцентировать быстрым смещением важный нюанс разговора. Нарушая привычное требование фиксации лица героя во время интервью, к примеру, в эпизоде с молодыми под мостом, оператор опускает камеру и позволяет во время рассказа об истории их романа увидеть трогательную «игру рук» влюблённых. Также, во время монолога женщины, взволнованной своим счастьем – получением квартиры, оператор неожиданно отвлекается и снимает кошку на солнышке. В результате фильм, построенный на интервью, не кажется статичным, более того, причудливое перемещение киноаппарата создаёт дополнительную динамичную интригу предлагаемому зрителю.

Движение ручной камеры – повороты, наезды, отъезды – соотносится не только со смыслом произносимого слова, но также и с его пониманием авторами. Комментатор нигде не выражает определённое отношение к позиции персонажа, высказанное в интервью. Но камера, как бы передавая чувства авторов, может или приподняться над героями и увидеть их на фоне быстрого течения реки, или, наоборот, опуститься и показать двух влюблённых на нейтральном фоне неба, как бы выключая их из прозы жизни. Это не только привычная, наблюдающая камера, но это – и «эмоциональная» камера, для которой важно не только услышать мысли персонажей, но и увидеть зарождение этих мыслей на их лицах. Так же, как и в «Хронике одного лета» и других картинах «синема-верите», в ленте К. Маркера выбираются крупности иной степени приближения к человеческому лицу, нежели это принято сейчас в синхронном кадре. Очевидно, что изменилась задача крупного плана: ранее авторов волновал процесс рождения мысли и слова у персонажа, эмоциональная составляющая этого процесса, теперь – только результат: готовое высказывание.

Между эпизодами, запечатлевшими конкретные встречи с персонажами, течение фильма погружено в путешествие по улицам города – не парадного, наполненного туристами и официальной жизнью, а по сумрачным закоулкам старых кварталов, где обитают бедняки. Здесь нет педалированного показа нищеты, для авторов важно увидеть и в этих городских «джунглях» человеческое достоинство и искренние чувства.

Вторая часть картины посвящена более злободневным проблемам жизни горожан, связанным с политическими и социальными сторонами бытия обычного человека из толпы. Злоба дня отражена в репортажных кадрах разгона демонстрации протеста против войны в Алжире и похорон жертв террористов. В отличие от первой части, где авторская позиция выражена в монологах-размышлениях комментатора, вынесенных в отдельные интермедии, перемежающие развитие основного действия фильма, во второй части картины автор более откровенно вторгается в прямое повествование, предлагая своё гротескное видение пафоса официальной власти. Таким становится эпизод празднования дня рождения Жанны д'Арк с напыщенным президентом и чванливыми генералами, парадным ритуалом и равнодушием глазееущих зевак.

«Холодная» дистанция (в прямом смысле – всё снято на дальних общих планах) показа этого праздника власти передаёт отношение авторов к самой власти.

Обращаясь к разным людям с вопросами о месте политики в их жизни, авторы видят и аполитичность иных, и искреннюю заинтересованность и готовность участвовать в политической жизни других. И тем, и другим авторы предоставляют время, чтобы они могли аргументировать свою позицию. Поэтому здесь интервью носят более развёрнутый длительный характер. Это уже диалоги, где автор не только задаёт вопросы, но высказывает своё мнение. Таковы, к примеру, беседы с двумя инженерами-технократами, уверенными, что социальное устройство общества не соответствует уровню научно-технического прогресса, а также рассказы о своей судьбе во Франции негра из Дагомеи и алжирца, в которых остро отражены расовые предрассудки обывателей и агрессия властей по отношению к иммигрантам. По парадоксальности жизненной коллизии и выразительности героя выделяется рассказ бывшего священника, ставшего рабочим и профсоюзным активистом.

Эти ключевые встречи так же, как в первой части, погружены в стихию уличного «муравейника», где вспыхивают порой дискуссии («лучше ли жить в России»), парижане обмениваются репликами (у здания суда, где идёт процесс над ОАСовцами), с готовностью поддерживают забастовщиков-электриков. Люди проецируют все политические проблемы на свою жизнь: «Какое самое сенсационное политическое событие?» – «Повышение пенсии!». Многие сожалеют, что не удаётся вовсе уйти от политики, как это делают три сестры, рассуждающие об участии женщин в общественной жизни. Комическую ноту добавляет интервью с танцором, который танцует твист уже 72 часа и утверждает, что делает это как по индивидуальным мотивам, так и по... патриотическим. Политические волнения героев начала 60-х годов уже принадлежат истории, но выраженная ими жизненная позиция актуальна и по сей день. Фильм «Прекрасный май» сохранил нам эмоциональный портрет парижан того времени.

Структура фильма К. Маркера внешне выглядит, как свободный поток впечатлений и интервью. Но она прочно скреплена и авторской волей: выразительными закадровыми монологами комментатора, акцентной эмоциональной камерой, властной монтажной формой. Речь идёт о целостной драматургии, что выражается в закономерности смены тематики эпизодов и глубины погружения в проблему. И в строении каждого эпизода автор проявляет свое отношение не только характером вопросов или ракурсом экранной подачи, но и неожиданными порой монтажными врезками: длинные рассуждения высоколобых инженеров о роли технической революции несколько раз перебиваются кадрами с кошкой, тем самым иронически снижая пафос разговора. Также в лирические мечтания молодых влюблённых о будущей свадьбе вмонтированы кадры свадебной кутерьмы с нелепостями ритуала и несдержанностью участников.

Парижане в фильме К. Маркера – не только объекты его исследования, но и субъекты его послания. Не случайно именно на крупных планах уличных прохожих идёт последний монолог автора о свободе человека в обществе и его ответственности за счастье других: «Не слишком ли часто вы думаете о себе? Или, скорей, хотя и безотчётно, о других? Может быть, вас смущает, что ваша судьба связана с судьбой других, что счастье и несчастье других суть тайные общества, столь тайные, что вы и не догадываетесь о них, будучи их членами? И что, не слушая, не желая, не сознавая этого, вы где-то всё же слышите голос, который говорит:

Пока существует нищета – вы не богаты,
Пока существует скорбь – вы не счастливы,
Пока существуют тюрьмы – вы не свободны...»

К. Маркер в своей картине доказал, что всеобщая убежденность в ненужности дикторского текста в фильмах, основанных на интервью, – заблуждение. Весь вопрос в качестве и

устремлённости комментария. Маркер предложил зрителю свою исповедь, наряду с исповедями своих персонажей, и потому фильм оказался целостным и органичным.

Почти полувековая дистанция, отделяющая нынешнее время от периода становления метода «синема-верите», показала его творческую плодотворность не столько в новых приёмах съёмки реальности, сколько в ином принципе взаимодействия автора и действительности, автора и героя. По справедливому замечанию К. Маркера, правда – это не цель, но путь к ней. Поэтому многие споры того времени по поводу содержания метода «синема-верите»: или человеческая исповедь, или скрытое наблюдение, или свободное перемещение ручной камеры, или запечатление спонтанного движения жизни, сейчас кажутся архаичными. Как стало очевидно из многих опытов документалистов, это – всё вместе, но главное – авторская установка, авторское видение мира, выражаемое в экранном послании. «Правда», действительно, оказалась всего лишь «путём» к истине, которая заключалась не в адекватности фиксации картины жизни, но в её аналитическом понимании, в раскрытии её смысла. Поэтому столь важна свобода авторского размышления, выраженная не всегда в дикторском комментарии, но, как правило, в общем подходе к материалу, в системе отбора и методике изучения его, в окончательной композиции экранного повествования. Показательна в этом плане лента Б. Блие «Гитлер? Такого не знаю» (1963).

Картина оказалась в центре острой дискуссии сразу после выхода. Автора упрекали в предвзятом взгляде на молодёжь, которая в фильме выглядит аполитичной, замкнутой в своём маленьком мирке личной жизни. Действительно, на протяжении более полутора часов на экране проходит череда иногда кратких, иногда пронзительных откровений молодых людей, которых автор пригласил в киноателье, чтобы не вуалируя, скорее, акцентируя атмосферу съёмочного павильона, расспросить их о жизни, о целях и интересах. Ребята говорят об отношениях с родителями, о радостях и огорчениях детства, о вхождении во взрослую жизнь, конечно, о любви, о связях с возлюбленными, предательстве и надеждах.

Полемичная реплика, которая оказалась в названии фильма, даже не звучит в этих разговорах, потому что политика и вообще внешний мир не присутствует в диалогах автора и персонажей. Предложенная режиссёром концепция молодого поколения, как аполитичного, равнодушного к тревогам общества, вызвала в те времена резкие протесты зрителей, и была опровергнута самой жизнью: активными политическими выступлениями французской молодёжи в 1968 году. И можно было бы повторить критические выпады в адрес идеологической несостоятельности фильма. Но справедливее будет обратить внимание на вступительные титры, где автор объявляет, что его «цель – не опрос, но спектакль». Тем самым он дистанцируется от потока бездумных «фильмов – опросов», порождённых популярностью идеи «синема – верите». Поверхностное следование умозрительной формуле собирания свидетельств без точно понимаемой автором цели-концепции создало череду фильмов-однодневок. В научном поиске гипотеза также предшествует собиранию доказательств, иначе опыт бессмыслен.

В случае с лентой Б. Блие авторская «киногипотеза» была сосредоточена на исследовании конкретного фрагмента человеческого бытия – вступлении во взрослую жизнь. Причём, очевидно, что, если бы автор стремился к объективности статистической социологической картины этой проблемы, то не ограничился бы столь малым числом участников опроса. Значит, целью режиссёра всё же было не социологическое расследование. Напомним, что и в лентах протагонистов «синема – верите», о которых шла речь выше, мы также не наблюдаем калейдоскопичности лиц. Установка была не на статистику мнений, не на собирание свидетельств, картина была сосредоточена на человеческом «переживании», поводом к которому могли быть самые разные стороны жизни человека. Будь это политические события в стране, как во второй части «Прекрасного мая», или история предательства возлюбленного, как в исповеди девушки в ленте «Гитлер? Такого не знаю».

Сам Б. Блие всячески дистанцируется от навязываемого ему образа «камеры-вопросника»⁵⁹: «Я поместил выбранных мною молодых людей перед магнитофоном и записывал в течение нескольких часов их исповеди. На основании этого материала я создал нечто вроде режиссёрского монтажного сценария. Затем я пригласил каждого из этих молодых людей в студию и там попросил их повторить перед камерой те отрывки из их исповеди, которые показались мне наиболее интересными при прослушивании магнитофонных записей и вошли в разработанный мной сценарий. Следовательно, тут не может быть и речи ни о неподготовленном интервью, ни о работе с актёрами. Это синтез киноправды и кинозрелища. Всё, что говорят мои персонажи, абсолютно подлинно: я ничего им не навязывал и ограничился только вопросами с целью направить их монологи на то, что казалось мне наиболее значительным».⁶⁰

Как мы уже отмечали в анализе других лент этого направления, принципы съёмки синхронного интервью в фильме Б. Блие качественно отличаются от привычных крупностей и ракурсов современного проведения экранных интервью. Глубокий тёмный фон неосвещённого павильона, выразительные лица, заполняющие экран, длительность непрерывного контакта зрителя с персонажем, меняющийся световой акцент кинопортретов, иные ракурсы – всё это вряд ли необходимо для собирания свидетельств, но помогает глубже передать индивидуальность героя, его искренность и органичность.

В монтажном решении картины также целенаправленно используются приёмы создания целостного художественного пространства. В частности, монологи каждого из персонажей перебиваются кадрами молчаливой реакции других героев, отсутствовавших в момент исповеди в павильоне. Режиссёр создает монтажный «контакт» ребят, как бы подчеркивая их переход в иную категорию – экранных героев, подчинённых авторской воле.

Безусловно, главная цель течения «синема-верите» – раскрытие напряжённой внутренней жизни отдельного человека, а потому творческие приёмы оказались востребованы не только в документальном кино, но и в игровом. Связано это было ещё и с тем фактом, что многие операторы, составившие стилевой имидж «Новой волны», имели большой опыт работы в документальном кино.

Показательный пример оператора Р. Кутара, чьи работы с Годаром и Трюффо, собственно, и определили узнаваемую стилистику «Новой волны». Скажем, повествование в фильме «На последнем дыхании» представляет собой зрелище, как бы запечатлённое документальной камерой. Героя, мечущегося по городу, сопровождает ручная камера. Актёр погружён в реальный мир Парижа, половину фильма он проводит на его улицах. Снимающий его киноаппарат был скрыт от большинства прохожих, попадавших в пространство кадра. «Репортаж сопровождения», который снимает Р. Кутар, следуя за героем, требовал от него разнообразных проходов по улицам, спуска в подземные переходы, лавирования в толпе, подъёма в лифте. Иногда, повторяя движение Мишеля, он вынужден делать панорамы почти в 360 градусов. Сам Р. Кутар вспоминал постоянное требование Годара во время съёмок: «Проще, как можно, проще!». Действительно, всякий изобразительный изыск привёл бы к нарушению особой документальной стилистики повествования, продиктованной реальностью жизненного материала, столь существенной для атмосферы фильма.

Узнаваемость стилистики «Новой волны» связана не только с особой свободой динамичной камеры. Активно используются для съёмок реальные интерьеры, создающие своей фактурой на экране ауру безусловности. Даже при съёмках в павильоне выгородки и принципы их освещения имитируют настоящие интерьеры.

Особое значение имеет изменившийся принцип киноосвещения. На место выразительности условного акцентного освещения кадра приходит стремление к имитации привычного

⁵⁹ Из названия статьи М. Мартена. Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 110.

⁶⁰ Там же. С. 110–111.

узнаваемого дневного света. Р. Кутар писал в статье, символично названной «Дневной свет»: «Совершенно очевидно, что с того момента, когда оператор согласился возвратиться к простоте и перестал стараться быть интересным, общий стиль изображения должен был измениться... кинооператор никогда не должен забывать о том, что глаз зрителя естественно привык к нормальному дневному свету. Дневной свет обладает магической способностью всегда быть наиболее совершенным и естественным. Дневной свет схватывает подлинное выражение лица и взгляда человека».⁶¹ Очевидно, что при новой роли дневного освещения меняются и требования к качеству киноплёнки, и всё активнее используются сорта, привычные для документальной съёмки.

Течение «синема-верите» и его экранный манифест – фильм «Хроника одного лета» окрашивали стилевое лицо французского, да и, в целом, мирового кино все шестидесятые годы. Оно разрушило зыбкий профессиональный барьер между игровым и документальным кино в поисках новых приемов выразительности экранного языка, активно интегрируя в художественное пространство фильма реальность и, в первую очередь, «человеческий материал». Разрабатывая приёмы контакта и съёмки документального героя, «синема-верите» давало зрителю новую возможность для эстетического переживания, тем самым расширяя границы самой эстетики в кино.

⁶¹ Кутар Р. Дневной свет. // Искусство кино, 1966. № 7. С. 133–134.

4.2. Верность традиции

Идеи «синема-верите» увлекли многих кинематографистов, но не сделали творческую панораму документалистики тех лет однообразной. Беря на вооружение отдельные моменты новаторской творческой программы, некоторые режиссёры сохраняли привязанность к традиционным формам документального отображения действительности. Кстати, это касается истории практически всех авангардных групп и объединений в мире: они не отменяют классические формы документалистики, но привносят в её практику новые обогащающие приёмы и эстетические идеи.

В этом ключе стоит остановиться на творчестве французского режиссёра Франсуа Рейшенбаха, тем более, что его творческий путь весьма характерен для кино второй половины XX века. Он сам называет себя любителем и смело высказывает свою неуверенность в некоторых профессиональных вопросах, к примеру, в монтаже. Но если мы посмотрим его ленты, то композиционная структура картин упрека не заслужит. Всё дело в том, что Рейшенбах умело привлекает к своей работе мастеров конкретных профессий в кино, выводя создание документальной ленты из полупрофессионального кустарного производства на уровень мощной производственной поддержки киноиндустрии. Это позволяет выходить на большой экран впечатляющим масштабным кинозрелищам.

Ф. Рейшенбах часто бывал в США в качестве консультанта американских музеев по розыску в Европе картин знаменитых мастеров. Купив узкоплёночную камеру, он стал снимать свои впечатления от страны, что вполне свойственно всем путешественникам. Однако необычным было то, что Рейшенбах показал свой материал французскому режиссёру Рене Клеману, и тот преподал ему несколько уроков кинематографического мастерства, в частности, монтажа. Но материал, переведённый с 16-мм на 35-мм, утратил, на его взгляд, выразительность и яркость. Поэтому, отправляясь в следующий раз в Америку, Рейшенбах уже работал на профессиональной аппаратуре, имея конкретную творческую программу. Так им были сняты несколько фильмов на материале жизни США: «Нью-Йоркские впечатления», «Хьюстон – Техас», «Морская пехота», «В стране Порги и Бесс», «Американец развлекается». Своего рода итогом его поездок в Америку стал фильм «Америка глазами француза» (1958).⁶²

Картина была предназначена для демонстрации на широком экране, подчеркивающим зрелищность увиденного съёмочной группой в Америке. Не претендуя на серьёзный анализ социальных и политических проблем страны, автор сосредотачивается на показе всего странного и непривычного на европейский взгляд, что породила американская цивилизация. Чередой проходят перед зрителем картины, рисующие «американский образ жизни» с его размахом торжественных шествий, гигантскими «зарослями» небоскрёбов, индустрией разнообразной еды: от конвейера жареных бройлеров до необъятных порций мороженого, бездумности «здорового образа жизни» на пляжах и лужайках, жёсткого регламента тюремного бытия и бесконечных праздников: от знаменитого негритянского карнавала в Нью-Орлеане до традиционных встреч близнецов. ...

Рейшенбах признаётся, что сознаёт себя, прежде всего, как оператор: «Я сам камера, она у меня в руке, а мой глаз – вечный видеоискатель».⁶³ И материал фильма свидетельствует, что его операторское видение – современно, сориентировано не на красивый кадр-картинку, но на осмысленное перенесение на экран выразительного факта с его реальной микродраматургией, с интересными сквозными персонажами, за которыми зрителю увлекательно наблюдать.

⁶² По требованию американских прокатчиков название было изменено: «Необычная Америка», также были отредактированы некоторые пассажи дикторского текста К. Маркера. В российский прокат фильм вышел в оригинальном варианте.

⁶³ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 114.

Материал снимается в разнообразной крупности и ракурсах, что потом позволяет в монтаже собрать интересный эпизод.

Смысловым стержнем, на который нанизаны эпизоды фильма, является дикторский комментарий, написанный К. Маркером. Он отличается немалой долей иронического удивления перед странностями американского образа бытия, снисходительного изумления перед напористостью жизнелюбия молодой (с точки зрения «старушки Европы») нации.

В дальнейшем Ф. Рейшенбах работает над документальными фильмами о Париже и Мексике, США и Аргентине, где выступает не только как режиссёр, но и как оператор. Он снимает традиционные репортажи, к примеру, фильм (совм. с К. Лелушем) о Гренобльской олимпиаде «Тринадцать дней во Франции» (1967), «Бриджит Бардо в США» (1966), делает попытки освоить приёмы «синема-верите»: картина о даккарском боксёре «Такое большое сердце» (1962), сотрудничает как оператор на антивоенной картине К. Маркера «Шестая грань Пентагона» (1968). Затем уходит в игровое кино.

Сохраняет свой путь в документалистике и известный кинематографист Йорис Ивенс, которого конец войны застал в Индонезии, куда правительство Голландии направило его как представителя колониальной власти, чтобы снять фильм об освобождении страны от японской оккупации. Однако освободительная война переросла в движение за национальную независимость, на что Голландия ответила войной. Ивенс отказался от официального поста в колониальной администрации и начал снимать фильм «Говорит Индонезия» (1946) при поддержке Союза портовых рабочих Австралии, где происходили важные события, связанные с солидарностью докеров с национально-освободительной борьбой индонезийцев. Режиссёр принимает активное участие в столкновениях рабочих и властей, а также снимает эти моменты. Так возникает живой выразительный репортаж. Вот пример. Забастовка докеров не позволяла голландским транспортом с оружием выходить из портов Австралии. Но власти смогли найти корабль и, введя команду в заблуждение, вывести его в море. Наперерез кораблю помчался катер с представителями забастовщиков и кинематографистами на борту. На следующий день команда корабля подняла бунт и заставила капитана повернуть корабль обратно в порт. Фильм завершается всеобщим единением в поддержку молодой независимой Индонезии.

Картина «Говорит Индонезия» открывает в творчестве Ивенса новую страницу, связанную с его сознательным участием в национально-освободительной борьбе на планете, а также в движении сторонников мира. Его работа выражается и в реальной общественной деятельности, и в съёмках фильмов. Он делает картины о первых шагах молодых социалистических стран Восточной Европы, освобождённых от фашистской оккупации – Польши, Чехословакии, Болгарии, ГДР, создаёт ленты о международных движениях солидарности и борьбы за мир («Мы за мир!», «Первые годы», «Ранняя весна», «Мир победит во всём мире», «Моё дитя»). В 1956 году вместе с А. Кавальканти Ивенс руководит созданием фильма о международном женском движении «Роза ветров», в котором одну из новелл снял С. Герасимов. Вместе с Ж. Филиппом в 1957 г. снимает экранизацию Тиля Уленшпигеля.

Популярность Йориса Ивенса, прозванного «Гарибальди с киноаппаратом», побудила молодого тогда поэта Е. Евтушенко посвятить ему стихи:

«Он странствует, взлохмачено и празднично,
Снимая вечный бой за справедливость.
В двадцатом веке существует правило:
Везде, где революция, —
там Ивенс!»⁶⁴

⁶⁴ Евтушенко Е. Баллада о Йорисе Ивенсе и об одном коммерсанте. // Коле. правда, 1962. 25 февр.

Среди лент, посвящённых солидарности людей на земле во имя мира, выделяется картина «Песня великих рек» (1954). Её снимали операторы в тридцати странах. Формально фильм рассказывает о Венском конгрессе сторонников мира. Однако из девяноста минут только девять показывают собственно зал заседаний. Остальное пространство фильма отдано гигантской, по словам итальянского кинорежиссёра Де Сантиса, кинофреске, запечатлевшей картины труда и созидания на берегах рек разных континентов – Яндзы и Ганга, Волги и Рейна, Нила, Амазонки, Миссисипи... Патетика как ведущая интонация фильма превращает экранную речь в поток ярких образов-знаков, воплощающих созидательный труд. Ведущим символом становятся руки людей, работающих в цехах и на полях во имя жизни и мира.

В контрастных монтажных столкновениях показаны тяготы труда подневольного и сопровождающие его нищета и угнетение. Й. Ивенс постоянно напоминает, что две трети населения всё ещё находятся под гнётом, и труд для них не радость, а проклятие. Преобладающая в фильме открытая публицистика погружена в яркое зрелищное экранное повествование и не кажется излишне назидательной. За активное участие в международном движении сторонников мира Йорис Ивенс удостоен Международной премии мира, а лента «Мы за мир!» о Берлинском фестивале молодёжи и студентов, сделанная совместно с И. Пырьевым, приносит режиссёру Сталинскую премию. Значительное место в его творческой жизни занимает преподавательская работа в ГДР и Китае.

В эти годы Ивенс много путешествует по странам разных континентов и снимает о них картины («Италия – не бедная страна» (1960), «Вооружённый народ» (1961), «Путевой дневник» (1961), «Завтрашний день Нангила» (1960), «Вальпараисо» (1965), «Мистраль» (1965), «Земля – воздух» (1968), «17-я параллель» (1968) и другие. Но наиболее цельным искренним произведением документалиста становится небольшая лента «Сена встречает Париж», снятая в 1955 году во Франции, стране, ставшей основным местом его проживания.

В творчестве документалистов, активно вовлечённых в проблемы человеческого бытия в разных проявлениях, будь то политика или мир человеческих чувств, всегда присутствуют разные интонации и способы экранной передачи волнующих их мыслей. К сожалению, поверхностные критики пытаются противопоставить фильмы, где преобладает публицистическое письмо, поэтическим формам документалистики как альтернативные. На эти упреки Ивенс отвечал: «Некоторые критики хотят видеть в моей работе две тенденции: одну социальную, другую лирическую. Это разграничение мне кажется неправильным. Мне интересно показывать вещи и жизнь как можно правдивее... Я беру из реальной жизни то, что с наибольшей силой меня волнует».⁶⁵ Вот почему и открытая публицистика «Боринажа», и «Песни великих рек», и тонкий лиризм «Дождя» и «Сены...» – всё это художественный мир Й. Ивенса.

Автором идеи фильма о Сене был известный киновед Жорж Садуль, а закадровым текстом стали поэтические строки Жака Превера. Ивенс признавался, что «Сена...» его любимое детище. А любят чаще всего детей, похожих на родителей.

Любовь и является главной темой картины, о чём предупреждает зрителей вступительный титр: «Это фильм о людях, влюблённых в Сену». И внимательный объектив пристально собирает образы тех, кто приходит к водам реки, чтобы выполнять свою обычную работу или порыбачить, отдохнуть или погоревать наедине с Сеной, встретиться с возлюбленным или вспомнить юные годы... На зрителя обрушивается поток экранных образов житейски узнаваемых, но увиденных по-новому персонажей, населяющих набережные парижской реки. Режиссёр рассказывал, что ему, совместно с операторами Ф. Бренном и А. Дюметром, пришлось сконструировать специальные приспособления для скрытой съёмки. Органичность существования постоянных обитателей и случайных прохожих здешних мест в кадре стала основой для авторского размышления. Причём, дело не только в точности пойманного момента, в есте-

⁶⁵ Ивенс Й. О документальных фильмах. // Молодежь мира. С. 27.

ственности существования людей в кадре. Важно то, что перед зрителем всегда этот момент драматургичен, развёрнут в некоторое законченное действие, будь это эпизоды незамысловатого обеда разных обитателей набережной или возвращение из воды утопленного детского велосипеда. Материал фильма не превращается в набор открыточных обозначений курьёзных или лирических ситуаций, подсмотренных внимательной камерой, он сохраняет внутреннюю независимость самостоятельного факта. Именно поэтому фильм «Сена встречает Париж» даёт ощущение реальных встреч со множеством интересных персонажей, каким бы кратким это свидание ни было. Режиссёр говорил, что хотел в этом произведении объединить лирическую форму со стилем репортажа.

Но истинный смысл экранного произведения Ивенса рождается тогда, когда калейдоскоп встреч укладывается в чёткую властную монтажную форму. Не случайно, говорят, что фильмы Ивенса рождаются на монтажном столе. Хотя, несомненно, качество его монтажного мышления проявляется и в процессе запечатления реальности. Жизнь в фильмах Ивенса предстаёт, сохраняя свою достоверность, потоком точно схваченных выразительных деталей. Всё неглавное, нехарактерное отсекается. Тот материал, что оказывается в руках режиссёра, уже несёт в себе определённый концентрат действительности. У разных документалистов процент «концентрации» различен, у Ивенса он довольно высок. Именно эта высокая обобщённость видения материала ещё в процессе съёмок делает наглядным внутренние черты – конфликты или гармонию, наполняющие жизнь. Каждый кадр «Сены...» открывает зрителю новый образ, новую поэтическую деталь с глубоким типизирующим смыслом.

Окончательное же звучание материал получает в монтажном контексте. Здесь для зрителя становятся очевидными те сопрягающие смыслы, которые объединяют поток кадров-наблюдений. Ивенс создаёт своё произведение как авторский монолог, где факты, извлечённые из действительности, становятся основой рефлексии автора, тем самым как бы утрачивая абсолютную автономность, превращаясь в авторскую речь. Монтаж в данном случае несёт не повествовательный, рассказывающий характер, а воплощает логику рассуждений режиссёра, окрашенных поэтическим видением мира. Сам Ивенс так определял особенность документального монтажа: «Наша драматургия совершенно иная, чем в игровом фильме. Мы имеем возможность много свободнее располагать пространством и временем, мы можем одним росчерком превратить индивидуальную проблему в национальную или международную.

Следующее художественное средство, которым располагает документальный фильм – это монтаж. Его монтаж эластичнее, чем в игровом фильме. Действие развивается, я бы сказал, скачкообразно, как при замыкании в электросети, минуя многие промежуточные фазы. Его последовательность и контрастность форсируют развитие сюжета...».⁶⁶

Действие в ленте Ивенса следует не за сюжетом внутри материала, а за течением авторской мысли. В приведённой цитате режиссёр подчёркивает скачкообразный, «пульсирующий» характер монтажного изложения. Мысль эта может быть достаточно спорна для ряда современных документалистов, стремящихся к пристальному разглядыванию поведения людей, что приводит к спокойному монтажному ритму, к увеличению монтажных «периодов». Но идея «пульсирующего» монтажа полностью применима к творческой манере Ивенса. Кадры сменяют друг друга, чутко передавая пульс авторской мысли, её движение, повороты, ассоциативные акценты. Потому так органичны самые неожиданные монтажные стыки.

Неожиданность сравнения – один из главных поэтических приёмов Ивенса-режиссёра – положена в основу всей монтажной формы фильма «Сена...» Действие струится прозрачным потоком поэтических образов. Нигде монтажная структура картины, её ритмический строй, смена пластических образов так не укладывалась в понятие экранной поэзии, как в этом фильме. Кадры возникают на экране иногда так же неожиданно, как рождается парадоксаль-

⁶⁶ Из доклада на кинофестивале в Варшаве в 1955 г. Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 330.

ная метафорическая строчка в стихотворении. Однако случайность каждого следующего кадра мнимая. Не хаос, не поток выхваченных из жизни фактов, а строгая поэтическая конструкция, вызывающая с абсолютной необходимостью каждый новый образ – таков этот фильм. Причудливо движение мысли художника, сближающего отстоящие далеко друг от друга факты, выявляющего в них сходство, это – не поэма о реке, проходящей через Париж, это – поэма о людях, о том, что их соединяет, о вечных свойствах человеческой натуры.

Незримо на всём протяжении рассказа присутствует противопоставление естественности и красоты природы, которая притягивает человека и порождает у него простые искренние чувства, и бездушной жёсткости городской жизни. Лишь в нескольких кадрах реализуется этот контраст, но он постоянно ощущается в движении мысли автора. Каждый раз режиссёр как будто сравнивает мир человечности и лязгающий, скрежещущий урбанистический монстр-город. В повествовании поставлены в один монтажный ряд респектабельный господин, присевший отдохнуть на солнышке у Сены, и безработный, который делится последней крошкой хлеба с воробьями, беззаботный рыболов и стайка девушек-работниц. Всех сближает авторская мысль художника, выявляя то общее, что их неожиданно поставило в один ряд. Эта мысль может быть выражена заключительными словами дикторского текста: «Была однажды Сена, была однажды жизнь...»

Покоряющая сила ленты «Сена встречает Париж» не только в философичности жизненных наблюдений, но и в необычайной плавности, органичности переходов от одного образа к другому. Эти переходы режиссёр ищет в неожиданном сближении, сравнении разных объектов, которые он находит и в смысловом содержании, и в пластическом облике, и в композиции кадра. Выделяя «ударные точки» внимания зрителей в пространстве каждого кадра, Ивенс выстраивает монтажную «плавность» экранного рассказа, опираясь на строгое сопряжение этих «узлов внимания» в кадрах единого монтажного ряда. Порой это внешний оптический акцент, но он даёт возможность создать органичность монтажного перехода. Простой пример. Высунувшись из окна дома на берегу реки, женщина встряхивает одеяло, которое становится оптическим центром кадра. В следующем кадре видна проплывающая мимо баржа, на борту плещется белье, своей белизной монтирующееся с предыдущим планом. Однако, чисто формальная монтажная связь – монтаж по оптической композиционной точке – перерастает в более глубокое понимание предложенного «соседства» двух кадров – жизнь вездесуща и в одних и тех же формах.

Картина Й. Ивенса «Сена встречает Париж» внешне лишена новаций, поисков, собственных времени её появления. Однако она продемонстрировала жизнеспособность традиционных приёмов кинодокументалистики, базирующихся на краеугольных основах этого вида кинозрелища: пристальное, внимательное и зоркое наблюдение за жизнью и умение выстроить впечатления в увлекательную кинематографическую форму.

4.3. Последний фильм Флаэрти

Другим «автономным островом» в океане творческих групп и объединений кинематографистов послевоенного времени следует назвать, конечно, творчество выдающегося художника Роберта Флаэрти. Годы войны не оставили в его творческой карточке значительного следа: режиссёр помогал своей стране в борьбе с фашизмом, выполняя конкретные прикладные задачи по ремонту и подготовке к показу хроники и других киноматериалов. Лишь в 1948 году он смог выпустить картину «Луизианская повесть», ставшую достойным завершением, как оказалось, его творческого пути.

Фильм создавался по заказу нефтяной компании, давшей режиссёру свободу действий, ограничив только «нефтяной тематикой». Съёмкам предшествовали долгие поиски природы и персонажей, а также, вероятно, и формирование у автора внутреннего ощущения будущего фильма под влиянием впечатлений, полученных во время поездок по девственным зарослям дельты Луизианы, где обитают потомки французских первопоселенцев. Почти два года съёмочная группа, куда входили оператор Р. Ликок, ассистент и режиссёр монтажа Елена Ван Донген, звукорежиссёр и сам Флаэрти с неизменной супругой Френсис, провела среди тропических лесов Луизианы и местных жителей, ставших практически частью этой природы.

Картина рассказывает историю вторжения в девственную природу технического прогресса в виде буровой вышки, с помощью которой рабочие ищут нефть. После нескольких эпизодов конфликтного напряжения между аборигенами и цивилизацией, интрига завершается чудесным поворотом судьбы семьи главного героя – на его земле найдена нефть. А буровая вышка оказывается органичной частью пейзажа нетронутого леса. Центральный персонаж – мальчик с длинным именем Александр Наполеон Улисс Латур, существо, полностью растворённое в мире первозданной природы и, подобно его другу – ручному еноту, чутко резонирующее с окружающей флорой и фауной.

Несмотря на то, что в основе фильма чётко придуманная автором история, подобранные исполнители, сам съёмочный процесс Флаэрти представлял собой свободную импровизацию, призванную не столько воплотить на экране сюжетную линию, сколько уловить скрытую волнующую ауру места и состояние людей. Поэтому для режиссёра так важен был длительный контакт и с самой природой, и обитающими здесь людьми, и напряжённый творческий поиск во время съёмок. Для картины длиной восемь тысяч футов было снято двести тысяч футов, то есть расход плёнки составил 1:25!

Режиссёр всегда придавал особое значение достоверности материала. Но его понимание достоверности не всегда совпадало с традиционным принципом невмешательства в жизненный поток, то есть сторонним наблюдением. Жизненные реалии должны были пройти сквозь его фантазию и общий замысел и лишь тогда, когда во время съёмки они окажутся резонансными с замыслом художника, снятый материал оценивался как качественный. Особое место в творческом процессе у Флаэрти занимали длительные, чаще ночные, просмотры отснятого материала, когда, видимо, и устанавливалось то магическое совпадение реальности и фантазии автора, которое и должно попасть на экран. Да, все участники съёмочного процесса подчёркивали, что режиссёр прилагал усилия для естественности каждого поворота истории, органичности каждого кадра. Вместе с тем, он не пишет предварительного режиссёрского сценария, не делает подробной раскадровки, как это принято в игровом кино. Его метод съёмки основывается на более свободном подходе к материалу, правда, в рамках определённых задач, выдвигаемых перед съёмочной группой. Елена Ван Донген пишет: «Луизианскую повесть» мы снимали без режиссёрского сценария с обычной раскадровкой. Вместо этого мы разработали изобразительную и кинематографическую трактовку материала, основной целью которой было чёткое изложение сюжета. Например, Флаэрти дал такое описание вводного эпизода: «Мы находимся

в глубине болотистого района нижнего течения Луизианы. Сейчас время паводка, и прилегающая местность наполовину затоплена. Мы пробираемся сквозь густую лесную чащу. Повсюду попадаются дикие совы. Они летают и плавают по воде. Мы очарованы этой девственной природой и теми тайнами её, которые ждут нас впереди...»⁶⁷

Действительно, это – скорее режиссёрская экспликация, но никак не режиссёрский сценарий с его номерами кадров, указанием крупности и объекта съёмки. Ключевым для характера съёмки оказываются не чёткие указания, вроде: «Крупный план тени от лотоса, падающей на воду» или «Аллигатор, карабкающийся на плот», а фраза: «Мы очарованы девственной природой». Именно она ориентирует оператора на создание того настроения, в котором растворятся все его наблюдения, а среди них может быть и лотос, и аллигатор.

В этом фильме Флаэрти раскрывает волновавшее его во всех картинах единство-конфликт человека и природы. Все его герои, включая последнюю картину – органично растворены в природе и являются её частью. Природа, приняв образ стихии, испытывает героев Флаэрти, но они преодолевают её ярость, обладая волей и силой духа. В «Луизианской повести» функцию стихии берёт на себя техника, вторгающаяся в гармонию людей и окружающего мира. Символом этого чужеродного начала становится буровая вышка, нарушающая мир и тишину в лесных дебрях Луизианы. И мальчик на утлом челноке едва не погибает от волны, поднятой плывущей вышкой. Исчезает его друг – ручной енот. Казалось, конфликт нарастает и готов разразиться острым столкновением. Но особенностью именно этой ленты Флаэрти является то, что две чуждые силы в конце оказываются примирёнными. «Почвой» для этого примирения становятся человеческие контакты мальчика и рабочих. И облик самой буровой, чья работа снята ночью, неожиданно приобретает таинственный, немеханический характер. Особую роль в этом эпизоде сыграла не только отличная операторская работа Р. Ликока и виртуозное монтажное мастерство Е. Ван Донген, но и тщательно проработанная шумомузыкальная композиция. Сам Флаэрти рассказывал, как много они потратили времени и различных технических приспособлений, чтобы записать разнообразные шумы работы буровой вышки. Именно из скрипа и лязга, воя лебедок и шума моторов нежданно возникает поэтический образ ожившей человеческими усилиями механической железки.

Техноцивилизация не принесла вреда миру героев «Луизианской повести», более того, отец мальчика разбогател из-за найденной на его земле нефти. Малыш после отъезда бурильщиков взбирается на вышку и совершает свой наивный ритуал: плюёт «на счастье» в скважину. И для полноты радостного финала находится и пропавший ручной енот.

После премьеры фильма Флаэрти получил телеграмму, подписанную Ч. Чаплиным, Ж. Ренуаром и Д. Николсом: «Продолжайте. Вы будете прокляты Голливудом, но станете бессмертным. Это – прекрасная судьба». Флаэрти умер в 1951 году в возрасте 67 лет.

⁶⁷ Цит. по кн. Рейсц К. Техника киномонтажа. С. 144.

4.4. Берт Хаанстра и Гуалтьерри Якопетти – две модели документалистики (Этика и эстетика)

Документалистика всегда привлекала людей, наделённых как ярким талантом видения реальности, так и особым пассионарным даром увлекать людей своей художественной или публицистической концепцией наблюдаемой действительности. В 60-е годы наиболее характерными фигурами, воплощающими эти две линии, стали итальянский режиссёр Гуалтьерри Якопетти и голландский документалист Берт Хаанстра.

Несмотря на то, что их творчество никогда не сталкивалось друг с другом, логика взаимодействия с фактами жизни, способы их запечатления и формы кинематографической организации авторского монолога, обращённого к зрителю, оказываются при ближайшем рассмотрении внутренне сопряжёнными с демонстративно разным направлением векторов авторской программы. Что и позволяет в их сопоставлении увидеть диалектику развития документалистики в эти годы.

Берт Хаанстра (р. 1916) прошёл довольно традиционный путь от художника и фотографа к кинематографисту. Его особое внимание к изобразительной стороне экранного документа базировалось на хорошем владении операторской профессией. Поэтому первые ленты были сосредоточены на визуальном наблюдении. Здесь и любовно снятые пейзажи Голландии, предстающие перед зрителем опрокинутыми в водные пространства страны («Зеркало Голландии», 1950), и ряд лент о национальной художественной культуре («Средневековая голландская скульптура», 1951, «Рембрандт, мастер портрета», 1956), и блестящий пластический этюд об искусстве созидания стекла («Стекло», 1958). Некоторые из его первых лент были отмечены на международных фестивалях, но наибольшую известность принесли фильмы, построенные на выразительном и тонком наблюдении за людьми.

Таковыми стали картины «Зоо» (1961), «Обычный человек» (1964)⁶⁸, «Голос воды» (1966). Материалом всех этих лент являются обыкновенные голландцы, поэтому не случайно в названии одного из фильмов мы встречаем это определение. Впрочем, второе название ленты «12 миллионов» подчёркивает диапазон, выбранный режиссёром: от единственного представителя до масштаба всей нации. Собственно, картина и пытается ответить на вопрос, заданный диктором в начале: «Что за люди голландцы?».

Фильм последовательно разворачивает картины повседневной жизни Голландии. Правда, в их ряд он вводит и королевскую семью во время суеты официального фотографирования. Из многогранного потока человеческого существования автор старается выбирать отнюдь не экстремальные моменты, но скорее – повторяемые и привычные: утренние заботы хозяек, походы по магазинам, пляжные и зимние развлечения, любительские театральные кружки и так далее. Немудрёные повседневные заботы обыкновенного человека увиденны зоркой наблюдающей камерой, внимательно и благожелательно фиксирующей всю серьёзность простой жизни, будь то примерка шляпки или поглощение селёдки. Но именно спокойная манера всматривания в неторопливое течение рутины жизни, множество значимых деталей и нюансов поведения людей открывают специфическую манеру существования, свойственную именно этой нации. Мы видим открытых и смешливых мужчин и женщин, не слишком красивых, но и не комплексующих по этому поводу, трудолюбивых и незаносчивых, преданных своей земле и возделывающих её с огромным трудолюбием.

Ведущим драматургическим приёмом становится принцип повтора и последовательного накопления единообразных проявлений того или иного качества (к примеру, способы суще-

⁶⁸ Фильм имеет ещё одно название «12 миллионов», в российском прокате – невнятное переименование: «По Голландии», в английском – тоже маловразумительное – «Люди Голландии» (The Human Dutch).

ствования на пляже), что в монтажной череде даёт возможность выйти на итоговое размышление. Вместе с тем, подобный монтажный принцип перечисления, именуемый иногда «статистическим» и наиболее часто используемый Вертовым, у Хаанстра отличается иной структурой «единицы» монтажного ряда. У Вертова это, чаще всего, знаковое символическое обозначение, кадр-иероглиф, у Хаанстры – развёрнутый эпизод, обладающий самостоятельной драматургией и ритмической партитурой. Запечатлённые люди не превращаются в знаки-слова авторской экранной речи, они сохраняют единичность и естественность своего бытия на экране в пространстве снятого эпизода. Авторский комментарий всего лишь *сопровождает* череду зафиксированных фрагментов жизни персонажей, подсказывая зрителю ракурс видения материала, но не подменяя его самостоятельный контакт с изображением.

Комментарий носит лирический, слегка ироничный, но не резкий в оценках характер. Лишь в одном ретроспективном эпизоде автор, сам участвовавший в движении Сопротивления, меняет интонацию на более горькую и патетичную. Хотя внешним поводом для обращения к прошлому служит зорко увиденная ироничная деталь – на барахолке среди всякой завали продаётся бюст Гитлера.

При всей простоте монтажно-драматургического приёма он не производит впечатления монотонности. Это объясняется тщательной разработкой внутриэпизодной драматургии, базирующейся на выразительном и разнообразном съёмочном материале. Операторское мастерство заключается не только в выразительной объёмной «картинке», но в особом, новом для оператора-документалиста требовании – драматургическом мышлении при съёмке не события, а обыденного жизненного потока. Умение выхватить из течения жизни момент, имеющий внутреннюю сюжетную динамику с чёткими мгновениями начала, кульминации и финала, сосредоточиться при наблюдении на материале, легко структурируемом в сюжетное действие, – признак высокого качества современного оператора-документалиста.

С наибольшей силой мастерство съёмочной группы Б. Хаанстра продемонстрировано в десятиминутной миниатюре «Зоо». Внешняя прозрачность драматургического приёма и монтажного решения многих вводило в заблуждение и побуждало повторить идею – снять в зоопарке не только звериный мир глазами людей, но и наоборот – взглянуть на человечество глазами зверей, запертых в клетку. Многие отправлялись снимать посетителей и «аборигенов» зоосада, устраивали сложные «съёмочные засады», но никто не смог даже приблизиться к тому идеальному результату, который поражает зрителя в картине Хаанстры «Зоо».

Может быть, всё дело в том, что кажущаяся простота ленты – плод огромной и тщательной работы, а вовсе не подглядывания за жизнью с камерой. Здесь наблюдение вынесено далеко за момент съёмки. Именно в период, как говорил Вертов, «предсъёмочного монтажа», то есть простого, без камеры, наблюдения и размышления над увиденным, и возникает общая структура произведения и точное место и облик каждого её элемента. И тогда оператор в процессе съёмки точно нацелен на поиск конкретного образа в необходимом ракурсе и крупности с тем, чтобы на экране выстроилась чётко задуманная авторская концепция. В отличие от ленты «Обычный человек», где своего рода сюжетной «единицей» становится эпизод, в ленте «Зоо» эпизод сворачивается до одного кадра, обладающего, тем не менее, немалым смысловым и выразительным потенциалом.

Филигранность пластической и монтажной «выделки» ленты подкреплена не текстом, а музыкальной драматургией, заключённой в свободной джазовой импровизации, акцентирующей смысловые кульминации в экранном повествовании.

К сожалению, миниатюры не слишком популярны у кинематографистов, они предпочитают более развёрнутое повествование. И дальше у Б. Хаанстра мы видим, в основном, полнометражные ленты. Это, в частности, фильм «Голоса воды», продолжающий стилистику «Обычного человека». Более спорными оказались ленты, сделанные им до ухода в игровое кино, где режиссёр сосредоточился на показе жизни животных. В одном случае – «На границе с живот-

ным миром» (1972) в поведении животных и людей усматривается несомненное тождество, в другом – «Съесть и быть съеденным» (1974) основной темой становится пожирание животными друг друга. В обоих фильмах немало весьма жёстких натуралистичных кадров, что плохо соотносится с прежней эстетической программой режиссёра.

С именем Г. Якопетти связано немало легенд и клишированных оценок, повторяемых и по сей день. Пафос этих легенд связан с отсутствием информации о жизненном пути режиссёра, появившемся на кинематографическом небосклоне в начале шестидесятых, составившем к тому времени себе имя (и весьма неоднозначное!) в журналистике⁶⁹ и исчезнувшем из внимания пишущих в конце десятилетия настолько, что ни один справочник не имеет информации о его последующей биографии. Что же касается этически недопустимых методов съёмки, в чём его обвиняли многие современники (в частности, при съёмках фильма «Прощай, Африка»), связывая их использование с расистскими убеждениями режиссёра, то по прошествии многих лет трудно отделить истину от домыслов. Важно, что Якопетти позволил себе предложить самостоятельное суждение о процессах, происходивших, в частности, в Африке в середине 60-х, которое не совпадало с преобладающим в тогдашнем общественном мнении имиджем «чёрного континента».

Вместе с тем, созданные Якопетти фильмы продолжают активно воздействовать на кинопроцесс и сегодня, что побуждает обратиться именно к кинематографическим качествам картин режиссёра.

«Собачий мир» (1963)⁷⁰, снятый в двух фильмах, а также сопровождающая его лента «Женщина в мире» (1964) были неожиданны для современников, но стали закономерным этапом в развитии кинодокументалистики. Он обозначал, с одной стороны, желание зрителей владеть как можно более широкой и интересной информацией о жизни человечества (не углубляясь в постижение смысла показанных процессов), с другой – возросшие амбиции экранных журналистов, готовых предложить свои, порой парадоксальные концепции, построенные на собранных фактах. Человечество вступало в информационное общество.

Главной чертой этой страницы развития человеческого сообщества, в котором мы находимся и ныне, становится неконтролируемое потребление разнообразной информации, поставляемой разрастающимися СМИ. Количество сообщений, которое обрушивается на человека через экранные и иные каналы связи, человек не может переварить, а тем более применить в своей личной жизни. Одновременно возникает почти наркотическая тяга к потреблению всё новых порций сообщений, которые не столько смыслом, сколько зрелищностью вносят разнообразие в рутину повседневности, но, на самом деле, создают иллюзорный мир виртуальной действительности, подменяющий реальную жизнь людей.

Современный зритель, посмотревший картину «Собачий мир», имеет возможность продолжать удовлетворять своё любопытство чередой лент, снятых в последующие годы и эксплуатирующих принцип картины Якопетти – собирание парадоксальной информации по тому или иному поводу во всём мире – направление, получившее в среде кинематографистов название «мондо-фильмы».⁷¹

Фильм Якопетти отличает от его последователей важное обстоятельство – чёткая авторская концепция, сопрягающая предлагаемую череду порой шокирующих фактов. Перед нами масштабное по охвату материала авторское эссе, базирующееся на логике дикторского комментария. Именно текст определяет ракурс видения и понимания возникающих на экране эпизодов. Властная горькая интонация комментатора ведёт зрителя от одного факта к другому,

⁶⁹ «Киношколой» Г. Якопетти стало участие в работе над выпусками кинохроники.

⁷⁰ В прессе, особенно в Интернете, тиражируется неверная информация, что фильм имеет второе название «Собачья жизнь».

⁷¹ По итальянскому звучанию названия «Собачий мир» – «Mondo cane». В числе наиболее известных: «Азия шокирует», «Лики смерти» и многочисленные псевдопопулярные телевизионные сериалы.

подводя к окончательному, весьма мизантропическому выводу – за прошедшие века и тысячелетия развития цивилизации человеческая натура мало изменилась. Можно не соглашаться с мнением автора, но его мастерство в отстаивании своего тезиса несомненно.

Вместе с тем, убедительность авторского доказательства базируется на определённом качестве съёмки предлагаемых фактов. Режиссёр не ограничился традиционным материалом кинохроники, но предпринял дорогостоящие экспедиции, чтобы факты предстали на экране именно так, как их видит и понимает автор. Сохраняя форму хроникальной дистанции в принципах фиксации сцен жизни людей, съёмочная группа тщательно прорабатывает как драматургическую развёртку каждого эпизода, его монтажно-ритмическую структуру, так и точность контрапунктического взаимодействия изображения и дикторского комментария. Характер изобразительного решения связан не столько с событийным сюжетом жизненного факта, сколько с его трактовкой в фильме.

Таков, к примеру, операторский подход к съёмке первого эпизода картины – открытие памятника Рамону Наварре на его родине. Здесь авторов интересует не ритуал события, но – поведение людей итальянской деревушки. Не смерть актёра, неожиданная и ранняя, волнует участников, а его слава, его невероятный успех, побуждающий молодых крестьян всячески копировать внешность знаменитости и назойливо демонстрировать себя камере в надежде на счастливый случай. Объектив принимает их усилия, собирая и акцентируя оптической деформацией гротескность внешности и неуместность поведения.

Иногда авторы ограничиваются прямым репортажем, как в эпизоде о пьяницах Гамбурга, но и здесь важным обстоятельством съёмки становится не обозначение в кадре, скажем, нелепости балетных па пьяной старушки, но акцент посредством длительности съёмки недостойного её человеческого поведения в целом.

Парадоксальность предлагаемых примеров подчёркнута внутренне конфликтным драматургическим решением каждого эпизода. Внутри эпизода есть скрытая пружина интриги, всегда разжимающаяся в конце и переворачивающая оценку увиденного ранее. Показывая инвалидов, жертв акул, лишённых рук и ног, с трудом передвигающихся по берегу, авторы неожиданно сообщают новую информацию. Жертвы жестокости акул мстят им с не меньшей жестокостью: заставляя умирать мучительной смертью от колючих «ежей», которых рыбаки засовывают им в пасть. Животные и люди ведут себя одинаково, но одними движет инстинкт, другими – сознательное зверство. Эпизод утрачивает смысловую линейность, обретает стереоскопию диалектического видения и понимания реальности.

Функцию неожиданного смещения смысла активно выполняет дикторский комментарий. Так, разворачивая на экране жизнь животных на атолле Бикини после атомных испытаний, авторы основную информацию не показывают, а рассказывают: яйца птиц стерильны и птенцы не выведутся, морские черепахи после кладки яиц теряют ориентацию и погибают в песках, не находя дороги к океану... Кстати, справедливость именно этого факта чаще других дискутировалась среди журналистов и биологов, давая основание упрекать авторов в фальсификации и передержках. Но как раз эта информация эмоционально более всего и потрясала зрителей.

Безусловен аттракционный принцип композиционного строения всего авторского повествования в картине «Собачий мир». Это – не последовательное перечисление парадоксальных фактов. Они сгруппированы порой в достаточно прямолинейные «оппозиции». Эпизод ажиотажной погони фанатичных поклонниц за популярным актёром в интерьерах современного супермаркета монтируется со сценами преследования мужчин озабоченными женщинами из дикого племени, где не хватает особой мужского пола. Сцены на автомобильной свалке и работы пресса сталкиваются с прессованной грудой останков машины в зале современного искусства. Пожирание змей и собачек – привычная еда на юго-востоке Азии, соединено с эпизодом в шикарном американском ресторане, где пресыщенные гурманы едят мурра-

вьёв и тараканов. Перечисление можно продолжить, так как «монтаж аттракционов» – основа драматургического строения фильма и логики авторского размышления.

Ведущая интонация дикторского комментария – саркастическая горечь, которая передаёт основную авторскую мысль о несовершенстве человеческой цивилизации. Может быть, с ней и стоило вступить в дискуссию и предложить иные примеры и другие идеи о судьбе планеты. Но, автор безусловно имел право на обнародование своей концепции, даже и в слишком заострённой пронзительной форме. Упрёки в равнодушии к человечеству кажутся несправедливыми, ибо если бы это было так, то вряд ли режиссёр решился бы на столь масштабное полотно. Он хотел не только потрясти и унижить своими сравнениями самодовольство техногенной цивилизации. Произнося свои горькие филиппики, Якопетти надеялся быть услышанным людьми, показать обратную сторону благополучия жизни современного человека. Именно об этом предупреждает автор в начальных титрах своей ленты: «Не удивляйтесь, если у вас после этого фильма останется на душе осадок горечи. Мы этого не хотели, но такова окружающая нас действительность. А долг репортёра – запечатлеть с неизменной беспристрастностью подлинную жизнь». Что касается последней фразы, то она – простодушный реверанс в сторону традиционных иллюзий по поводу роли документалистики, против которых они сами выступают как в этом фильме, так и в картине «Прощай, Африка!».

Если противники ленты «Собачий мир» предъявляли претензии авторам по проблемам содержания, то есть в рамках творческих вопросов, то в истории создания картины «Прощай, Африка!» есть эпизод прямого судебного преследования авторов. Они были обвинены в сотрудничестве с карателями и участии в расстрелах африканцев. И хотя обвинение рассыпалось, сам факт судебного расследования был предан широкой огласке. И по сей день в статьях, обсуждающих вопросы журналистской этики, муссируется акт «режиссирования» кинематографистами процедуры расстрела, свидетелей чему, естественно, не было. Скорее всего, возмущение европейской общественности и эмигрантской африканской её части вызвали не творческие приёмы авторов, а их восприятие событий, происходивших в те дни в Африке. Независимый взгляд на реальные события, сопровождавшие романтизированный политкорректной мировой общественностью процесс распада колониальной системы, открывал трагическую цену, заплаченную народами Африки – и чёрными, и белыми – за умозрительно понимаемую «борьбу за свободу». Под её прикрытием континент превратился в огромное поле сражений, предательства и массовых убийств, где ведущими оказывались не высокие идеалы, а низменные страсти, в первую очередь, жажда богатства и власти, не стеснённые никакими условностями цивилизации.

Ведущим приёмом повествования в фильме становится событийный репортаж. Авторы демонстрируют неведомый для тех лет стиль съёмки: виртуозная динамичная камера, напряжённая интрига эпизодной драматургии, в основе имеющая реальную сюжетную события, нервный эмоциональный внутрикадровый ритм, но главное – иная дистанция между реальностью и оператором. И хотя в фильме немало эпизодов, снятых на общих планах, и даже с самолёта, определяющим впечатлением остаётся та мера сближения с персонажами происходящих событий, когда зритель перестаёт быть объективным наблюдателем и превращается в активного свидетеля происходящего. Новое качество репортажа, как бы втягивающего зрителя в процесс видения случившегося, рождает на экране изображение с быстро меняющимися композиционными построениями, синкопическим ритмом поведения камеры, ощущением сиюминутного развития сюжета на экране посредством включения в рассказ членов съёмочной группы и показа процесса съёмки. Заметим, что все эти качества станут типичными чертами хроникального, чаще телевизионного, репортажа последней трети века, основанного на возможностях видеотехники. Напомним, что лента «Прощай, Африка!» снята на тогдашней аппаратуре с анаморфотными приспособлениями.

Как и в предыдущей ленте, здесь немало зрелища, производящего шокирующее впечатление. Но если в «Собачьем мире» отталкивающие картины «вынуты» из реальности и существуют в достаточно условном экранном контексте, то африканские репортажи Якопетти включают сцены убийств и растерзанных трупов в непосредственную хронику жизни континента. Отчего впечатление усиливается. Хотя для современного зрителя, который видит аналогичный уровень ужасного каждый день в информационных программах телевидения, воздействие кадров «Прощай, Африка!» не покажется экстраординарным.

В комментариях к фильму авторы не скрывают своей позиции в понимании процессов, происходящих на их глазах. Хаос и разгул дикости, сопровождающие процесс «обретения национальной независимости», ужасает авторов. Создатели ленты видят происходящее в ракурсе «белой цивилизации», которая была не только угнетателем на африканском континенте, но положила жизнь нескольких поколений, чтобы достойно нести «бремя белого человека». Фильм завершается символически горькой новеллой о колонии пингвинов, занесённых стихией на южный край континента. Трагедия птиц в том, что их смывают жестокие волны океана, но они уже не в силах вернуться в Антарктиду, ибо родились и выросли на этой земле, и она стала их родиной.

Фильмы Г. Якопетти оказались предшественниками многих процессов в экранном отражении действительности, ставших актуальными в эпоху массового развития новых средств экранной информации. Они остро поставили вопрос о зрелищном воздействии хроникального материала, а также о мере субъективности в трактовке фактов реальности. Фигура автора в документалистике становится ведущей, определяющей ракурс видения и понимания происходящего и происходившего в мире.

4.5. Монтажный фильм

Появление в нашем тексте слова «происходившего» не случайно. Ибо именно в послевоенные два десятилетия разворачивается мощное освоение архивного материала и рождается направление, не совсем корректно именуемое «монтажным фильмом». Более справедливым было бы название: «исторический документальный фильм».

Интерес к архивному материалу имеет две тенденции: собирание истории и интерпретация истории. Первая линия вызвала к жизни картины, воспроизводящие на экране страницы определённых временных рубежей, когда ведущим мотивом авторов являлось создание многообразной и уже экзотической панорамы жизни людей иного времени. Таковы были ленты французки Н. Ведрес: «Париж, 1900» (1948), итальянского коллектива (К. Инфашелли, В. Маринуччи, Р. Мен, Р. Морбелли): «Кавалькада половины столетия» (1951), англичанина П. Бейлиса: «Альбом газетных вырезок 1922 года» (1947) и «Мирные годы» (1948), американцев: «Десять лет перед вашими глазами», «Золотые двадцатые годы» и многие другие.

Развитие этой тенденции в последующие годы привело к последовательной эксплуатации киноархивов для собирания кадров прошлого в разных тематических ракурсах: «время джаза», «времени рок-н-рола», «бездумные десятилетия или двадцатые годы» и т. д. Эстафету приняло телевидение, находя в архивных хрониках достаточный зрелищный потенциал, увлекающий зрителя в путешествие на экранной «машине времени».

Вторая линия – интерпретация истории – сосредоточивает внимание не столько на материале, сколько на оригинальной авторской концепции определённого периода истории или биографии исторического деятеля. Наиболее популярным фрагментом истории для кинематографистов этого направления становится недавняя история Второй мировой войны. Заметим, что по сей день интерес к этому ключевому событию XX века не ослабевает, порождая всё новые и новые концепции и неожиданные открытия, базирующиеся на находках в киноархивах.

60-е годы стали стартовым рубежом непрекращающейся рефлексии человечества, пережившего тяжёлую болезнь – фашизм. Именно в эти годы, не столь удалённые от случившегося испытания войной, начинается трудная и долгая, всё ещё не завершённая работа памяти и разума людей по исследованию этого феномена. Поэтому при современном просмотре картин, сделанных на этом первом рубеже осмысления катаклизма Второй мировой войны, и предъявленный на экране авторами материал, и заявленная концепция, на первый взгляд, кажутся очевидными. Это объясняется тем, что все последующие шаги по аналитическому исследованию данного периода в документальном, а потом и телевизионном кино осуществлялись в заявленном первопроходцами 60-х гг. направлении.

Таковыми важными, определяющими и принципы видения исторических реалий, и параметры работы с архивными экранными материалами, стали картины, созданные в разных странах: «Майн кампф» или «Кровавое время» (1960), реж. Э. Лейзер (Швеция), и его же «Эйхман и третий рейх» (1961), производство Швейцарии, «Жизнь Адольфа Гитлера» (1961), реж. П. Рота (ФРГ), цикл «Документы обвиняют» реж. А. и А. Торндайк (ГДР), «К оружию, мы фашисты!» (1962), реж. Лино дель Фра, Ц. Мангини и Л. Миккиче (Италия), «Реквием по 500000» (1963) реж. Е. Боссак и В. Казьмерчак (Польша), «Умереть в Мадриде» (1963) реж. Ф. Россиф (Франция), «Так делают канцлеров» (1961) и «Дневник Анны Франк» (1964) реж. Й. Хельвиг (ГДР). В этот ряд необходимо поставить и француза А. Рене с его лентами «Герника» и «Ночь и туман», рассмотренными ранее. Напомним, что значительное число фильмов было сделано и советскими документалистами, в первую очередь картина М. Ромма «Обыкновенный фашизм».

Недавняя история приходит на экран в историческом документальном фильме, базируясь на тщательном изучении реалий и фактов времени в архивах, а также в кинохранилищах, где документалисты по многу раз просматривают известные и новые кадры деятельности Третьего рейха, пытаясь не столько воспроизвести картины прошлой реальности, сколько понять логику её развития. Одновременно изучение архивных киноматериалов открывало не только понимание исторических событий, но и осознание того, что киноматериалы могут стать наглядным доказательством истины, как в логическом, так и в художественно-образном авторском рассуждении.

В реальной практике режиссёры избирали, по преимуществу, два пути: оставаться целиком в пространстве архивного материала или сопрягать его в своём размышлении с современностью. Мы остановимся на двух наиболее характерных примерах: «Жизнь Адольфа Гитлера» реж. П. Рота и «Умереть в Мадриде» реж. Ф. Россиф.

В первом примере режиссёр одним из первых собрал последовательную цепочку фактов, соединяющих судьбу фюрера и исторический «сюжет» рождения и краха Третьего рейха. Начиная свою ленту крупным планом актёра А. Школа в гриме Гитлера⁷², П. Рота подчёркивает в этом изображении некие демонические черты фюрера, которые порой ему приписывались во имя объяснения стремительности восхождения маленького австрийца к вершинам власти. Всё дальнейшее повествование в картине П. Рота – последовательное развенчание столь романтической концепции феномена фюрера. Не случайно, в стык с первым кадром, где запечатлён образ демонической личности, владеющей магией власти над людьми и народами, режиссёр монтирует хроникальные портреты Гитлера, где очевиден иной его «масштаб» не только фигуры, но и личности: маленький, амбициозный, кривляющийся человечек. Уже в этом первом эпизоде заявлено авторское стремление не только к точности воспроизведения исторической линии, но и к её образной интерпретации.

Работа П. Рота заняла почти два года, было просмотрено два с половиной миллиона футов архивной плёнки в хранилищах Германии, Польши, США, Великобритании, Голландии, сконтратипировано двести тысяч футов, из которых смонтирован фильм длиной сто минут. Как признаётся автор: «Перед вами всегда двоякая цель: во-первых, вы ищете материал общего характера в разных аспектах темы, во-вторых, ключевые кадры, символизирующие идеи, которые вы особенно хотите доказать. Например, в фильме о Гитлере я всегда искал кадры, зримо раскрывающие какую-либо сторону психологии фюрера. Эти кадры я мог использовать совершенно вне контекста, для подтверждения какой-либо мысли»⁷³. Именно на конкретном историческом «сюжете», сопрягающем линию жизни фюрера и развитие истории страны, построена драматургия фильма. Внешне она выглядит хронологически последовательной схемой, однако, автор всё же чётко следует замыслу – показать историю возвышения и падения ничтожества, увлékшего за собой весь немецкий народ.

Поэтому столь важно, что историческому сюжету предшествует своего рода «истерия восторженного преклонения масс перед фюрером», представленная в монтажной череде весьма экспрессивных кадров. Это обозначение второй важной для автора темы: мифология вождя в сознании масс. Это был рычаг, с помощью которого Германия была увлечена бредовыми идеями мирового господства и inferнальной мудрости фюрера. И хотя фильм называет истинных сынов нации, сопротивлявшихся «коричневой чуме», главное внимание уделено исследованию истоков столь быстрого прорастания нацистских идей в самосознании масс.

П. Рота восстанавливает на экране картины жизни Германии после поражения в Первой мировой войне: жестокие тяготы Версальского договора, павшие на плечи народа, бешеная инфляция, безработица, голод и беспросветная нищета основной массы населения, и те

⁷² Кадр взят из австрийского фильма «Последний акт» (1954) реж. Г. Пабст.

⁷³ Из письма П. Рота Д. Лейде. Цит. по кн. Лейда Д. Из фильмов – фильмы. М.: Искусство, 1966. С. 127.

приёмы манипуляций народными массами, которые предпринимали Гитлер и его приспешники, пробираясь к власти. Важно, что режиссёр не скрывает и роль финансовых и политических деятелей, поддерживавших, а точнее, руководивших движением маленького ефрейтора во власть. Фильм открывает истинные двигательные силы истории строительства Третьего рейха.

Одновременно П. Рота вглядывается в фигуру самого Гитлера и обнаруживает под тщательно сформированной геббельсовской пропагандой маской великого фюрера личико мелкого обывателя, носителя банального комплекса ограниченного бюргера. Поэтому столь значительными по смыслу оказываются с трудом найденные среди пропагандистского официоза кадры, приоткрывающие мешанскую суть героя. Сам режиссёр описывал свою радость, когда заметил в кадре чаепития, как Гитлер, держа чашку, по-мещански оттопыривает мизинец.⁷⁴ Одним из первых П. Рота использовал любительские съёмки неформального общения верхушки рейха в альпийской резиденции Гитлера «Бергхофе», потом широко тиражированные в фильмах об этом времени. Эти кадры подчёркивали заурядность всех персонажей, их интересов и развлечений.

Фильм сопровождается открытым публицистическим комментарием, с горечью и сарказмом повествующим об интригах и приёмах восхождения к власти столь заурядной личности. Показывая в финале панораму разрушенного города, автор восклицает: «Это оставил немецкому народу Гитлер. Он был фюрером разрушения. Это был человек, который не сдержал ни одного обещания, но исполнил все угрозы. Он не вёл немецкий народ, а завёл его...» На этих словах кадры развалин превращаются в негатив, как бы ставя точку на истории как самого Гитлера, так и созданного им «вечного» рейха.

Лента Ф. Россифа «Умереть в Мадриде» касалась не столь масштабного, как фильм П. Рота, материала, здесь речь шла о первом столкновении мира с фашизмом – гражданской войне в Испании. Именно отношение к событиям в Испании разделило людей всего мира на тех, кто не смог смириться с агрессией против молодой испанской республики сил мятежников и поддержавших их фашистских режимов, и равнодушных обывателей, надеявшихся своим невмешательством спастись от надвигающегося ужаса новой войны.

Автор не стремился к скрупулёзной передаче хода военных событий. Более трети фильма занимают современные съёмки. Сам автор подчёркивал: «Картина «Умереть в Мадриде» – это не монтажный фильм, а фильм, построенный на впечатлениях»⁷⁵. Однако прежде, чем отправиться на съёмки в Мадрид, режиссёр просмотрел более двадцати пяти часов архивной хроники, связанной с событиями в Испании. Кроме того, автор и его маленькая съёмочная группа вынуждены были въехать в страну как туристы, так как тогдашний режим Франко не позволил бы реализоваться замыслу Россифа. После завершения фильма режиссёр столкнулся с цензурными запретами и вынужденными переделками, инициированными властями Испании. Широкий резонанс в прессе о цензурных вмешательствах и поддержка творческой общественности Франции, кинопремия имени Жана Виго вынудили французское правительство отменить цензурный запрет.

Центральной темой картины становится бескорыстный подвиг людей пятидесяти четырёх национальностей – интербригадцев, которые приехали в Испанию защищать законную республиканскую власть от мятежников. Это был романтический порыв людей, готовых пожертвовать своей жизнью за свободу другой страны. Более точный перевод названия фильма – «Они шли умирать в Мадрид» – передаёт жертвенность и величие личного выбора каждого бойца Интербригады, первыми принявшими бой с фашизмом. На экране проходят штатские люди, с улыбкой и поднятым в приветствии «Рот фронт!» сжатым кулаком. Затем мы увидим

⁷⁴ Из письма П. Рота Д. Лейде. Цит. по кн. Лейда Д. Из фильмов – фильмы. С. 127.

⁷⁵ Из интервью Ф. Россифа. Цит. по кн. Правда кино и «киноправа». С. 169.

их упорное сопротивление атакам франкистов, вызвавшим уважительное удивление самого каудильо: «Они доказали, что знают, как нужно умирать».

Война в Испании – не только высокая романтика добровольцев, но и предательство и равнодушие тех, кто мог не допустить уничтожения законной республики – дипломатов других стран. Автор создаёт гротескный образ суетливой и бессмысленной «мышьиной» возни, повторяя несколько раз в монтаже их прибытие в Лондонский «комитет по невмешательству». Карусель дежурных улыбок и вежливых взмахов цилиндрами превращается в выразительный образ равнодушия и предательства.

Драматургической основой фильма становится не последовательность исторических событий – многие важные вехи этой войны не упомянуты, – но ностальгическая рефлексия по тому романтическому времени, что предшествовало чудовищному испытанию тотальной мировой войны. Истинное повествование возникает, как эмоциональные разряды, соединяющие хроникальные эпизоды прошлого и картины современной жизни испанцев, отягощённых тяжёлым крестьянским трудом, молчаливых⁷⁶ и сосредоточенных в себе.

У создателей не было возможности поговорить с людьми современной Испании, но «говорящими» становятся пейзажи страны. Вместо традиционных красот авторы создают симфонию горькой неласковой природы: однообразная высохшая от зноя равнина, пыльные дороги, по которым движутся усталые путники – крестьяне на мулах, серое сумрачное небо без солнца... Этот мир встречает зрителя в начале картины и замыкает повествование. Эмоциональным апофеозом ленты становится кадр крестьянина, почти ползком собирающего скудный урожай со своего надела серпом, прикрученным веревкой к обрубку руки. Точно найденный образ становится ярким обвинением режиму, унизившему и поработившему народ.

Эмоциональная палитра фильма строится на конфликте интонаций, с которыми идёт речь о защитниках республики и мятежниках. Даже голос, читающий тексты франкистов, выбран иной, – был использован другой диктор. По признанию режиссёра в уже упомянутом интервью французской газете, для каждого исторического эпизода – сцены боя или конкретного факта – искали свой собственный ритм. Вместе с композитором Морисом Жаром были найдены мелодические характеристики для основных лейтмотивов фильма: для республиканцев – меланхолические переборы гитары, для франкистов – иронически звучащие трубы. Режиссёр считает, что его труд в этом фильме напоминает работу художника в технике коллажа, который может быть более выразителен, чем рисунок гуашью. Это сравнение кажется справедливым, так как протестует против традиционного определения «монтажный фильм», где главное видится в технологии создания, но не в стилистике авторского развёртывания мысли. Здесь уместно вспомнить остроумное напоминание художника Макса Эрнста: «В коллаже главное – не клей». Также, добавим, и в историческом документальном фильме главное – отнюдь не склейка.

Два выбранных нами примера – фильмы П. Рота и Ф. Россифа – открывают основные направления освоения исторического материала в кинодокументалистике начала шестидесятых. Одновременно они показывают и резкое расширение палитры выразительных приёмов при работе над материалом прошлого. Поиски в киноархивах приносят документалистам не только визуальные картины прошедших событий, но и сосредоточивают их на открытиях знаковых деталей и эмоционально ёмких нюансах поведения людей прошлого.

Внимание режиссёров устремлено уже не только на реконструкцию исторического события, но на осмысление его роли в историческом движении в сопоставлении с современными проблемами и переживаниями. Прошлое становится поводом и материалом для размышлений о нынешних и будущих перипетиях истории мира и людей.

⁷⁶ Существовал запрет властей на любые контакты с прессой и интервью.

4.6. Киноантропология

Интерес к этнографической проблематике присутствовал в практике документалистов мира на протяжении всей истории. Но именно послевоенные десятилетия сформировали устойчивую форму использования киноэкрана для исследования жизни народов разных стран. Это связано с развитием самосознания народов, проявившимся в росте национально-освободительного движения в странах третьего мира, и стремлением заявить о своеобразии своей страны, её природы, культуры и истории. Одновременно происходит перелом в системе научно-исследовательских методов наук, которые изучают человеческое сообщество, и киносъёмка становится неотъемлемой, а иногда и основной, формой научного опыта.

Мы уже упоминали, что один из лидеров «синема-верите» Жан Руш, основатель отдела этнографического фильма в Музее человека, почитается многими учёными как основатель особого направления в антропологии, а именно, визуальной антропологии. Вместе с немецким учёным Готтардом Вольфом им основывается в Гёттингене антропологический киноархив. Сходные процессы происходят и в других странах и континентах. В США Поль Фейос, успешно работавший в 30-е гг. в Голливуде, после войны увлекается антропологией и организует специальный фонд поддержки использования кино для научных исследований.

Появившиеся в 50-е гг. фильмы, к примеру, ленты «Транс и танцы Бали», «Новая Гвинея» американских авторов Г. Бейтсона и М. Мид были частью их научной работы, «полевыми исследованиями». Фильм «Охотники» (1958) режиссёров Р. Гарднера и Дм. Маршалла стал результатом многолетней работы учёных среди бушменов пустыни Калахари. Р. Гарднер снимает ритуалы Новой Гвинеи в ленте «Мёртвые птицы» (1963) не столько как кинозрелище, сколько как материал для научного анализа. Антрополог Асен Балиски из университета Монреала с помощью кинематографистов в течение 1963-67 гг. создаёт целый ряд фильмов, которые складываются в образовательную серию о жизни эскимосов.

Студия У. Диснея снимает картины для серий, посвящённых живой природе: «Закрытый остров» (1948), «Долина бобров» (1950), «Живая пустыня» (1953) и другие. И хотя учёные критиковали эти серии за излишний антропоморфизм, зрителям они нравились. Многообразие живой природы становится устойчиво притягательным для зрителя кинематографическим зрелищем, завоевавшим вскоре не только экраны кинотеатров, но и телеэкран.

Одновременно с просветительскими задачами киносъёмки флоры и фауны Земли привлекают тех документалистов, кто стремится, опираясь на этот материал, выразить своё поэтическое мировидение. Заметной фигурой, стоящей несколько автономно в общем ряду кинодокументалистов, является шведский режиссёр Арне Суксдорф. Его волнует весь мир живой природы, как в его спокойном и закономерном бытии, так и как повод для авторской рефлексии.

Выросший среди лесов, Суксдорф активно интересовался естественными науками и искусством, и реализовался как удивительный кинопоэт живой природы. Снятые в годы войны, но в нейтральной Швеции, картины режиссёра передают пронзительную красоту северной природы: «Августовская рапсодия» (1940), «Эта земля полна жизни» (1941), «Летняя сказка» (1941), «Время оленя» (1943), «Чайка!» (1944), «Рассвет» (1944), «Тени на снегу» (1945), «Разделённый мир» (1948).

Своё кредо режиссёр и оператор определяет так: «Фильм, не открытый для интерпретации – мёртвый фильм». Казалось, благостная красота божьего мира, что запечатлена в блестящей фотографии Суксдорфа, далека от злободневных страстей людей и целых народов, которые в эти годы были заняты всеокрушающей войной. Однако, именно интерпретация, не слово, не прямые монтажные аллюзии, но трепетность «сердца поэта», сквозь которое «проходит трещина мира», окрашивает эмоциональное звучание фильмов шведского режиссёра.

Не случайно, в фильме «Чайка!» усматривались параллели с волнующими народы проблемами нацизма.

Сняв несколько фильмов в Индии («Индийская деревня», «Ветер и река»), Суксдорф вновь возвращается к своей ведущей теме отношений мира природы и человека, которые несовместимы, по мнению автора, в картине «Большое путешествие» (1953). Здесь вновь действуют герои его ранних фильмов: мальчик и лис, а также большие и малые жители скандинавских лесов. Водораздел между людьми и животным миром трудно преодолеть, так как разнятся законы, по которым живут представители этих двух миров. Закон, царящий в природе, может быть жесток, но строго подчинён борьбе за существование. Животные убивают только ради пищи. Люди же совершают преступления против жизни и уничтожают миллионы себе подобных не ради своего существования, но по иным умоглядным причинам.

В дальнейшем А. Суксдорф уезжает в Бразилию, где изучает жизнь аборигенов, снимает фильмы о природе и людях этой страны.

Он активно использует приёмы игрового и документального кино, но остаётся верен своей стилистике и героям. Его игровой фильм «Мальчик на дереве» (1961) рассказывает о дружбе мальчика и мангуста. Наиболее известная его полнометражная картина «Мой дом – Копакабана» (1965) посвящена жизни беспризорников Рио-де-Жанейро. В 1964 году А. Суксдорф возглавил Институт документального кино в Бразилии под эгидой ЮНЕСКО.

4.7. Новое американское кино

Интересующие нас процессы в художественной жизни США, в отличие от Европы, протекают не сразу после войны, но с определённым временным смещением, «поглотившим» период рефлексивных попыток американского кино освоить события Второй мировой войны и послевоенного международного противостояния в традиционных формах игрового кино.

Новации, преобразившие на рубеже 50–60 гг. художественное мировидение в различных формах искусства – от литературы до кинематографа, – были окрашены острыми протестными настроениями нового поколения, недовольного внешней и внутренней политикой страны. Роль катализатора в противостоянии разных поколений сыграла череда агрессий: корейская, вьетнамская, каждая из которых была изнурительной затяжной войной с немалыми жертвами и позорным её завершением.

Протестные настроения определили особое лицо молодёжного бунта, узнаваемое не только в многочисленных митингах и шествиях, публичных отказах от призыва в армию, но и в формировании иных, противоположных традиционным, принципов, жизненных целей и способа существования. Этот качественно новый «американский образ жизни» реализовывался в разрушении прежних идиологов богатства и стандартного набора признаков «процветания» и в широком распространении жизненной программы вначале битников, затем хиппи с идеями всеобщего братства, нестяжательства, гражданских и сексуальных свобод и т. д.

В идеологии битников преобладающей интонацией было отрицание традиционной модели действительности, созданной «отцами». Именно в это время особенно остро переживалось недавнее явление в мир ядерной опасности, делающее ожидание «светлого будущего», да и любого «будущего» проблематичным. Остаётся «настоящее», скованное цепями традиций и законов, навязываемых старшими поколениями. Именно против устоявшихся канонов бытия выступают битники, декларируя как в поведении, так и в облике альтернативную форму жизни: вместо тщательной заботы о внешности и одежде пренебрежение не только модой, но и простой чистоплотностью, вместо освящённого вековым уважением труда – отказ не только от карьеры, но и вообще от любой работы, вместо неистовой погони за богатством – нищее существование вне любых форм современной цивилизации. Они срываются из буржуазного благополучия в бесцельное бродяжничество по дорогам Америки, пренебрегают условностями традиционной морали, более того, демонстративно шокируют мир «сквэйеров» (квадратов), какими видятся им обыватели, раскрепощённым от всех правил приличия сексом, отгораживаются от обыденности окружающего иллюзорными фантазиями наркотических грёз.

Но не только нигилизм является поводом для подобного образа жизни. В безудержном анархическом протесте есть и насущная потребность найти альтернативные ценности, спрятаные за романтическим и «сладким» словом «свобода». Наркотики не только эпатируют мещан, но и позволяют битникам уйти на время из гадкого мира, населённого проблемами и войнами, в красочную гармоничную страну ярких впечатлений. Уезжая из урбанистической действительности по автострадам страны, молодые люди открывают для себя простую, не преобразённую человеком природу. Наиболее известный роман писателя Джека Керуака, идеолога битничества, так и называется «В пути», где важна не цель путешествия, а сам процесс бесконечного движения.

Наиболее ярким пространством самореализации нового поколения становится искусство, где оппозиционность осуществляется в напряжённых поисках иного художественного языка, получившего название «искусство андеграунда». Экстремизм художественных идей у поклонников обновления языка в литературе, поэзии, пластических искусствах, театре и, конечно, кинематографе сочетался с раскованностью образа жизни, выходящей за рамки не только буржуазных правил приличия, но и принятых допущений божественного существования.

Как в далёком «серебряном веке» русской культуры, творческие люди пытались превратить свою жизнь в модели нового искусства. Наиболее ярким пропагандистом подобного стиля бытия становится Энди Уорхол и круг его объединения под названием «Фабрика».

Кинематографическое крыло «андеграунда», как и иные новации в искусстве, в наибольшей степени сосредоточилось в Нью-Йорке, даже есть термин «нью-йоркская школа», выступавшая в отличие от многочисленных, но неорганизованных киноноваторов страны с внятной декларацией своих позиций. Группа объявила о себе как об объединении под названием «Новое американское кино» в 1961 году.

Манифестом в прямом смысле этого слова «нового» языка в кино стало обращение группы, опубликованное в журнале «Филм калчер» в 1961 году. Это была не столько декларация эстетических идей, сколько меморандум о намерениях группы людей, частью связанных с кинопроизводством, но не занимающих ключевых позиций в съёмочном процессе. В числе тех 33-х, кто подписал текст манифеста, были кинокритики (Даниэл Тэлбот, Бен Кэрратерс, Адольф Мекас, редактор журнала «Филм калчер»), режиссёры (Йоннас Мекас, Роберт Франк, Ширли Кларк, Лайонель Рогозин, Альфред Лесли, Эдуард де Лаурот, Бэрт Стерн, Эдуард Блэнд, Грегори Макропулос, братья Сандерс), режиссёры с Бродвея, актёры, кинопрокатчики, операторы, вторые режиссёры из Голливуда (Льюис М. Ален, Томаян, Гарольд Хьюмс, У. Гутман, Джон Джиллин, Шелдон Рохлин, Аргус Джульяр) и другие.

Значительным местом в тексте молодых авангардистов становится едкая характеристика официального голливудского кинематографа, где указывается устарелость его эстетических принципов, бедность драматургии и актёрских штампов, а также несоответствие голливудской мифологии нравственным установкам современности. Справедливость своих позиций авторы манифеста подтверждают появлением в Европе единомышленников, которых они видят в английском «свободном кино», в «Новой волне» во Франции, молодом польском кино, а также некоторых течениях в других сферах художественной жизни США.

Кредо молодых новаторов звучит так: «Нас интересует Человек, Человек и всё, что с ним непосредственно связано... Общие чувства, общий гнев и род общего нетерпения объединяют нас в движение за новое кино всего мира... Мы не хотим больше лакированных и лживых картин – мы предпочитаем картины, часто грубые, но живые, мы не хотим больше фильмов розовой водички. Нужны фильмы цвета крови... Мы решили объединиться не для того, чтобы делать деньги, а для того, чтобы делать фильмы».⁷⁷

Характерна, с точки зрения позиции авторов, и следующая формулировка: «Наш бунт против прежней гнили – бунт прежде всего эстетический».⁷⁸

Эстетические декларации соседствуют в публикациях «Филм калчер» с поиском возможностей избежать финансовой зависимости от голливудских кинопромышленников, а также цензурных запретов. Чтобы уйти от власти продюсеров, авторы пробовали создавать паевые общества поддержки своих постановок, и прокатные кооперативы для выхода к зрителю. К примеру, готовясь к съёмкам фильма «Связной», режиссёр Ширли Кларк выпустила мелкие акции, и, несмотря на то, что финансовый риск вложений был достаточно велик, акции раскупили более 200 человек. Причём, по признанию самой Кларк, она установила невысокую стоимость акций: от 50 до 5000 долларов, и не продавала большой пакет в «одни руки», чтобы не получить слишком солидных вкладчиков, которые бы навязывали ей свои желания.

Намереваясь реализовать свой кинопроект «Тени», Д. Кассавитис обратился по радио за поддержкой к широкой публике. Среди тех, кто ему помог, были известные кинематографисты: Р. Россен, Д. Логан, У. Уайлер. Для проката своих лент Л. Рогозин вынужден был арендовать на личные средства небольшой кинотеатр в Нью-Йорке.

⁷⁷ Film culture. 1961. N. 6. P. 7.

⁷⁸ Там же.

В эстетическом плане все новаторские линии в американском кино этого времени можно разделить на два больших направления: с одной стороны, экспериментальные ленты, лежащие в плоскости формотворческих авангардных опытов и потому не претендующие на внимание широкого зрителя, с другой, – интересные поиски на «пограничной полосе» между игровым и документальным кино, стремящиеся преодолеть шаблоны голливудской продукции путём активного обновления киноязыка приёмами документальной съёмки и использования реальной фактуры.

Более известными оказались эксперименты, которые теперь определяются как «американский киноавангард» и декларируют тем самым преемственность традиций европейского авангарда 20-х гг. Как это и свойственно авангардистским произведениям, многие созданные под эгидой авангардного поиска ленты не выходят за рамки простого эксперимента, хотя и наделяются авторами многозначительным комментарием в последующих дискуссиях. По прошествии лет для современного глаза многие опыты того времени представляются простодушным эпатажем зрителей, насмешкой над их стремлением найти скрытые значения за простой фиксацией того или иного объекта.

Наиболее характерным примером является лента Э. Уорхола «Эмпайер», где на протяжении нескольких часов на общем плане практически одним кадром показано известное здание, снятое в разное время суток. Многочисленные комментарии к фильму пестрят глубокомысленными пассажами о скрытых смыслах в этом простом механическом запечатлении объекта. Но на самом деле, мы ничего не видим на экране, кроме туманного облика здания, а все «скрытые значения» – от критической амбициозности. Этими же чертами обладают и другие фильмы, подписанные Э. Уорхолом. Здесь и знаменитый «Сон» – многочасовое наблюдение за спящим человеком, и «Поцелуй» – демонстративные на аппарат поцелуи разнообразных парочек, утомляющие своим однообразием... Для нас важно, что в формулу ожидаемого авангардного зрелища входит или использование реальных персонажей, или документальная съёмка, имитирующая наблюдение за жизнью.

Таковым является и масштабный проект «Девушки из Челси», где автором применён принцип полиэкрана, когда действие разворачивается самостоятельно на каждом фрагменте расчленённого экрана. В своё время для демонстрации требовались синхронно работающие проекционные узкоплёночные аппараты. Запечатлённые фрагменты жизни богемы, озабоченной как личными страстями, так и вопросами поиска средств на наркотик или выяснением отношений, всё же содержали определённую информацию и сюжетное повествование, что выделяло ленту из других простых экспериментальных упражнений.

Рядом с чистыми авангардными опытами развивалась линия поисков не только обновления экранного языка, но и желание быть понятыми зрителями, стремление выразить в новой форме волнующие авторов проблемы общества и личности.

Так, к примеру, поступает Ш. Кларк при переносе на киноэкран театральной пьесы Д. Гелбера «Связной» (1960). При всём внешне документальном имидже фильм нельзя назвать документальным. Более того, он строго следует тексту спектакля, который шёл уже два с лишним года на Бродвее. Режиссёр последовательно снимает исповеди персонажей пьесы – нравственно и физически сломленных наркоманов, ожидающих своего «связного» с наркотиком – имитируя документальное интервью. Открытый приём съёмки придаёт авторскому тексту образ самостоятельной свободной речи, заставляет актёров корректировать мизансцены и мимику применительно к новому уровню достоверности.

Кто-то из критиков сравнил картину «Связной» с пьесами Пиранделло с их свободной импровизационной основой и особой «игровой» ролью автора, включённого в действие. Когда поставщик товара по имени Ковбой приносит героин, то его получают все, включая и режиссёра. Лишь оператор продолжает фиксировать безжалостно и бесстрастно происходящие драматические события: один из наркоманов, превысив дозу, чуть не отправляется на тот свет.

Точка съёмки как бы олицетворяет равнодушную позицию общества по отношению к тем, кого оно называет «отбросами». Новый шокирующий уровень натуралистического сближения со средой маргиналов стал сенсацией и вызвал особый пристальный эстетический интерес художественного мира. Известности добавила и длительная тяжба Ш. Кларк с цензурой, требовавшей убрать из фильма непечатные выражения, обычные в словаре наркоманов. Режиссёр не желала «смягчать» ту эпатазирующую буржуазного зрителя обнажённую правду, которую привела на экран. Почувствовать пронзительную достоверность этого чудовищного, но человеческого мира помогает документальный метод съёмки, фиксирующий множественность узнаваемых деталей и свободное импровизационное поведение персонажей в кадре. Изобразительное решение фильма позволяет зрителю как бы войти в пространство иного мира и почувствовать его холод и безжалостность.

Иным путём, но с похожими целями следовал Д. Кассавитис в работе над фильмом «Тени» (1959). Ему хотелось создать так называемый «спонтанный фильм», где сценическое действие не имело бы ни драматургической, ни режиссёрской предварительной разработки, где актёры на площадке, имея только общее представление о смысле эпизода, свободно импровизировали и диалоги, и жесты, и мизансцены. Оператор (Эрих Кольмар), снимающий эпизод, должен был импровизировать изображение так же, как хроникёр репортажно фиксирует событие.

Для новых форм постановки режиссёру понадобился новый тип актёра, лишённый традиционных штампов отточенного актёрского жеста, дикции, выразительного движения. Для этого он использовал студийцев актёрской школы, где сам преподавал. Именно здесь, среди молодёжи разного цвета кожи был найден и сюжет будущего фильма – расовые проблемы, с которыми сталкивается семья интеллигентов-полукровок. Импровизационный стиль актёрского существования на площадке породил неожиданную свободу поведения людей в кадре, разнообразил мимику и жесты, открыл оригинальные выразительные мизансцены.

Действие разыгрывается на фоне настоящих улиц, в узнаваемых интерьерах реальных кафе и маленьких бедных квартир. Репортажная форма операторской работы неожиданно обрела особый ритм, напоминающий хроникальное наблюдение за жизненным потоком, наполненное точными ракурсами и тонкой нюансировкой смыслов внутрикадровых мизансцен. Благодаря свободе от жёсткой режиссёрской регламентации поведения в кадре привычная актёрская лирическая сцена или драматические выяснения отношений молодых людей обретают безусловность реального события, как бы подсмотренного любопытствующей камерой. Аура внешне спонтанного «текучего» жизнеподобного ритма поддержана свободно перемещающейся вокруг актёров камерой, зорко фиксирующей неожиданные и непривычные детали актёрского действия. В этом фильме документальность формируется как репортажной по стилю формой запечатления, так и непредсказуемостью актёрских импровизаций в кадре. Фильм имел довольно шумный успех на Венецианском фестивале и в английском (не американском!) прокате.

Режиссёр же получил приглашение в Голливуд, где поставил фильм «Запоздалый блюз», который определял как «наиболее непосредственный из всех когда-либо поставленных фильмов о человеческих существах». Польский историк Голливуда Ежи Теплиц, который привёл это высказывание в своём исследовании, замечает с горечью: «Несомненные достоинства актёрского исполнения и режиссёрской работы в «Запоздалом блюзе» не могут восполнить недостатки этого произведения: банальную, типично голливудскую любовную историю, претенциозную драматургию, насильственно приклеенный хэппи-энд».⁷⁹ Так Голливуд «перемальвает» новаторов.

⁷⁹ Теплиц Е. Кино и телевидение в США. М.: Искусство, 1966. С. 162.

В нашей панораме плодотворного опыта взаимодействия языка игрового и документального кинематографа ещё ближе к самой действительности располагается режиссёр, которого именуют уже документалистом – Лайонель Рогозин. Его творческую манеру нередко сравнивают с приёмами Р. Флаэрти. Режиссёров сближает стремление создать законченную историю на материале реальности с использованием людей данного жизненного пространства, поставленных в условия организованного художественного киноповествования. Но в отличие от Флаэрти, Рогозин не стремится создать поэтически обобщённый кинопортрет этого мира, его истории конкретны и повествовательны, герои лишены монументальной многозначности персонажей Флаэрти.

Наиболее известная его лента «На Бауэри» (1956) снималась на тогдашнем «дне» Нью-Йорка – улице алкоголиков и проституток – Бауэри. Именно здесь режиссёр нашёл и сюжет, и исполнителей для своего фильма. Реальные пьяницы – «аборигены» улицы – не только являются фоном сюжетного действия, но и играют центральных персонажей. Фабула воспроизводит вполне возможный жизненный сюжет: попавший в алкогольную трясиину молодой человек пытается из неё выбраться, но безуспешно. Ему помогает старик, давно обитающий на этой улице и, кстати, укравший у героя чемодан со всем немудрёным его имуществом. Продав содержимое чемодана, старик не только удовлетворяет своё давнее желание: поспать ночь в отеле на «белых простынях», но и делится с героем небольшими средствами, побуждая его уехать и вырваться из алкогольного мира. Ни одна ситуация, ни одна реплика не была придумана авторами: все родились на съёмках.

Действие довольно длинного полуторачасового фильма развивается медленно, сосредоточенно разворачивая перед зрителем не столько конкретную жизненную историю деградации молодого человека и проявление живого чувства у вовсе опустившегося алкоголика,

сколько фиксирует шокирующие картины жизни. В позиции наблюдающей камеры нет обвинительной жёсткости, которую мы видим, скажем, в подобных эпизодах «Собачьего мира». Скорее можно вспомнить «физиологические очерки» русских писателей XIX века с их болью за падшие души. Не случайно, благородный жест одного из жителей улицы позволяет герою попытаться уйти. Правда, именно этот персонаж, украв у героя чемодан в начале фильма, спровоцировал все его несчастья.

В своей следующей работе «Вернись, Африка!» (1959), которая снималась в тогдашнем Южно-Африканском Союзе, стране апартеида и жёсткого расового расслоения общества, Л. Рогозин вынужден был отказаться от излишней импровизационности. Это определялось трудными съёмочными условиями в расистском государстве. Авторы не могли объяснить властям свои истинные намерения – съёмка фильма о судьбе негритянской семьи, поэтому делали вид, что снимают музыкальный фильм из жизни негров. В этой ленте значительно больше прямых инсценировок диалогов и ситуаций. Хотя исполнители главных ролей режиссёром были найдены в самой документальной среде.

Определяя творческую манеру Л. Рогозина, следует обратить внимание на то, что, в отличие от Кассавитиса, который снимал «Тени» методом «тотальной» импровизации как каждой сцены, так и сюжета в целом, у Рогозина всегда чётко осознана ведущая интонация каждого эпизода и его место в общей структуре картины. Вопросы оригинальной киноформы у него подчинены задачам планомерного исследования определённой стороны человеческого общества. Работу режиссёр начинает с осмысления реального жизненного материала, знакомства со средой, с будущими героями. Затем идут поиски определённой сюжетной основы и исполнителей. В процессе глубокого анализа материала вырисовываются и характеры героев, их индивидуальность, в соответствии с которой идут поиски исполнителя. Режиссёр признается: «Мно-

гих героев фильмов «На Бауэри» и «Вернись, Африка!» я мысленно представлял себе ещё тогда, когда лишь приступил к обдумыванию сценариев».⁸⁰

Особая тема в исследовании творческого почерка Рогозина – его принципы работы с непрофессиональными исполнителями. Режиссёр документального фильма, по мнению Рогозина, не должен требовать от исполнителей перевоплощения. Он стремится лишь выявить особенности характера и найти наилучшие средства их передачи на экране. В результате достигается динамичная интеграция исполнителя и героя, так как режиссёру удаётся открыть в своём герое зерно артистизма, скрытое почти в каждом человеке. Сам режиссёр, со своей стороны, стремится выявить в герое, в драматургическом материале, в организации повествования типическую суть данного героя и исполнителя, сделать его представителем целой группы ему подобных. Он как бы вынимает из непрерывного потока жизни отдельного человека и рассматривает с помощью камеры его индивидуальность, характерные чёрточки, связывающие его с жизненным потоком.

Документальный герой сочетается в картинах Рогозина с документально точными ситуациями. Он пишет: «Я поставил перед собой задачу создать реалистический фильм в форме поэтической драмы. Сценарий не был полностью вымышленным, но и не основывался только на фактах... Он содержал ряд ситуаций, с которыми повседневно сталкивается африканец. Эти эпизоды были подобраны как составные части общего сюжета, но каждый из них имел свой символический смысл. Персонажи были, конечно, найдены на месте. С их помощью удалось показать существующую в Южно-Африканском Союзе систему угнетения, поскольку все они были её жертвами. С их помощью мне удалось раскрыть эмоциональную сущность расовой дискриминации».⁸¹

Характерным приёмом Рогозина является так называемый «контролируемый самопроизвольный диалог». Его особенность заключена в том, что, продумав общее направление разговора, автор не предлагает исполнителю готовый текст, а побуждает его к свободной импровизации, но на «заданную тему». Эпизоды снимаются двумя камерами, что позволяет получить разнообразный по ракурсам материал, облегчая последующий монтаж.

В фильме «На Бауэри» мы встречаем в ряде эпизодов очевидный приём «провокативного разговора». Так, к примеру, в одной из первых сцен фильма молодой герой входит в бар и, выставив завсегдатаям дармовую выпивку, получает возможность свободно направлять их разговор в нужном для фильма направлении.

В конце 60-х годов Рогозин выступил с картиной «Хорошие времена, прекрасные времена» (1968), где конкретная человеческая история отступает перед открытой публицистической формой. Главная тема фильма – фашизм, его зверства и ответственность любого жителя земли за мир на Земле и недопустимость повторения подобных преступлений. Проблема «обыкновенного фашизма» раскрывается в картине Рогозина перекрёстным монтажом эпизодов необязательного «трепа» обывателей на вечеринке, где мелькают порой весьма экстремистские высказывания, и исторических примеров, как бы спровоцированных этими «людоедскими» тезисами. Почерк автора мы узнаём в сценах, когда видим жёсткую авторскую установку в «самопроизвольном» по внешнему облику

диалоге, когда угадываем персонажей, исполняющих роль «провокативных собеседников». Вместе с тем, мы видим, как эволюционирует мышление художника в новых условиях, когда в языке кинодокументалистики художественная выразительность вытесняется открытой публицистической аналитикой.

Следующей «ступенью» на пути сближения экрана и реальности становится практика американского документального телефильма, в те годы представленная группой опытных теле-

⁸⁰ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 46.

⁸¹ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 52.

кинематографистов во главе с Ричардом Ликоком и Робертом Дрю. Судьба Ликока в какой-то степени символизирует наиболее органичное движение от «большого экрана» к «малому», как в те времена было принято определять иерархию кино и телевидения. Ричарду Ликоку посчастливилось начинать свой путь в кино в съёмочной группе Р. Флаэрти «Луизианская повесть». Тогда ещё совсем молодого человека, увлечённого кино и возможностями съёмочного аппарата, мэтр пригласил быть не только оператором, но и своим ассистентом. Это была профессиональная школа на всю дальнейшую творческую жизнь Ликока.⁸² Затем последовали 12 лет работы репортёром иллюстрированного журнала «Лайф». Именно подобное соединение навыков кинопрофессии и журналистики оказалось востребованным в телекино. Кстати, и его коллега Роберт Дрю также начинал репортёром «Лайфа», а затем стал сотрудником и продюсером Ликока. С ними работают в те годы операторы брата Майслес, а также Дон Алан Пеннибейкер, раннее инженер, затем оператор, который впоследствии много работал уже самостоятельно не только как оператор, но и как режиссёр.

Стиль произведений группы Ликока – стиль репортажа. Он предпочитает оставаться сторонним наблюдателем, не заставляя героя раскрываться в откровенных интервью перед камерой. Именно Ликок в наибольшей степени приблизился к мифическому образу репортёра с кинокамерой, способного раствориться в толпе и запечатлеть удивительные импровизации самой жизни. Видевшие режиссёра-оператора в деле, обращают внимание на своеобразную манеру съёмки, когда автор не поднимает камеру к лицу, чтобы заглянуть в окуляр, а нажимает кнопку, удерживая съёмочный аппарат подмышкой. Окружающие люди никак не могут предположить, что съёмка уже началась.

С помощью многочисленных информаторов, которые со всех концов страны ему сообщают обо всём, заслуживающем внимания, режиссёр, он же оператор, выбирает наиболее интересную проблему и начинает её исследовать. Зритель вовлекается в сам процесс развивающихся событий, следит за поворотами драмы, разыгрываемой самой жизнью. А режиссёр направляет наше внимание на самое значительное и интересное, с его точки зрения. Так снималась картина «Эдди Сакс, Индианаполис» – история автогонщика, который всегда приходил вторым. На экране разворачивается череда попыток героя выиграть гонки, напряжённый труд по подготовке машины, переживания жены во время гонки и её уговоры бросить опасный спорт. Фильм снимался автором в течение нескольких лет, и прекратились съёмки только после катастрофы, в которой погиб Сакс.

В ленте «Первичные выборы» (1959) на экране разворачивается соперничество двух сенаторов: Д. Кеннеди и Г. Хэмфри на пути к месту кандидата на президентские выборы от своей партии. Действие происходит в одном штате, где проходят первичные выборы, которые должны дать представление о возможностях каждого претендента. Встречи с избирателями, переезды из одного города в другой, усталость на лицах кандидатов, бесконечные рукопожатия, каверзные вопросы и бесчисленные ответы людям и журналистам... Ликок рассказывает, что, когда они начинали снимать, их симпатии принадлежали Хэмфри, которого знали как либерала, близкого им по взглядам. «Но в процессе съёмок фильма героем в наших глазах становился Джон Кеннеди. Мы знали, что он победит не только на выборах кандидатов, но и на следующих выборах – на пост президента. Действительность подсказала нам, как прозвучит наш фильм».⁸³

Выбрав определённую тему, режиссёр начинает её исследовать, анализировать, присматриваться и т. д. Постепенно он погружается в эту среду настолько, что может рассказывать о

⁸² Последние десятилетия Р. Ликок живет во Франции. Помимо творческой работы, преподает в киношколе, где основной темой является... его опыт работы с Флаэрти. Об этом свидетельствует и небольшая брошюра, присланная Р. Ликоком автору в подарок в 90-х годах.

⁸³ Ликок Р. Рождение скрытой камеры. (Доклад на симпозиуме «Киносъёмка в сложных условиях» на Московском кинофестивале, 1968.).

ней как бы «изнутри». Среда диктует героев и драматургию. Именно вера в «творческую фантазию» самой реальности лежит в основе кредо группы Ликока, потому так часто в их высказываниях звучат термины, связанные с различными приёмами наблюдения. Соратник Ликока Роберт Дрю говорит: «Быть в нужном месте, в нужное время, понять, что должно произойти, что нужно снять в момент, когда событие будет происходить, быть восприимчивым и гибким, чтобы снять необходимое, – всё это требует огромного напряжения. В этом виде репортажа индивидуальность режиссёра проявляется гораздо сильнее в выборе события и методе его отображения, нежели во влиянии на происходящее. Его субъективность – не в режиссировании сцены, а в её воспроизведении».⁸⁴

Итак, на первый план они выдвигают задачу выражения смысла происходящего, но не через дикторское объяснение, а путём длительного наблюдения за героями и акцентного запечатления жизненного потока. Здесь важно остановиться на понимании способа акцентировки съёмочной манерой, так как в лентах группы принципиально не применяется комментарий. Думается, важным обстоятельством мастерства теледокументалистов является их прошлая журналистская практика, позволившая наработать почти автоматический рефлекс «быть там и тогда, когда что-то случается». Р. Дрю обращает внимание на то, что в жизни человека наступают особые мгновения – драматургические узлы – когда ему необходимо принять сложное решение. Именно на эти моменты кинематографисты обращают особое внимание и стремятся заснять.

Задача предельной достоверности ставит вопрос о неприметности оператора. Мы уже обращали внимание на особую съёмочную манеру Р. Ликока. Сохранилось описание Р. Дрю обстоятельств реальной съёмки Р. Ликока в Венесуэле: «Двое бедняков говорили о своей нужде, и один из них не мог сдержать слез... это был тот самый момент, когда человек открывал то, что больше всего его беспокоило, что было для него самым важным, а это и было сутью нашей истории. Рикки снимал, снимал, держа в руках 12 или 15 фунтов – вес камеры со звукозаглушающей крышкой. В его распоряжении были линзы переменного фокусного расстояния, и в то время как люди разговаривали, Рикки, учитывая ситуацию, с помощью этих линз выбирал сначала расстроенного бедняка, затем его друга, с которым он говорил, показывая их взаимные реакции, панорамируя, наконец, вслед за рукой мужчины к голове ребёнка. Он видел, что всё время, пока отец говорил о своей бедности, его рука ласкала круглую головку ребёнка. А ребёнок всё это время не обращал на отца никакого внимания и играл на грязном полу. Следуя за развитием событий, Рикки снял пятиминутный фильм за пять минут, и этот фильм был смонтирован так, как это не снилось никакому монтажёру. В нём было гораздо больше подлинной правды, подлинных коллизий, нежели в том, что можно было бы написать, придумать, выразить в сценарии, поставить, сыграть. Это было поистине вдохновляющее».⁸⁵

Принцип длительного «сосуществования» с объектом съёмки, когда камера сопровождает героев постоянно, превращаясь в «привычную», «забытую камеру», создаёт психологическую адаптацию снимаемых людей к оператору и его киноаппарату. Так, при съёмке Д. Кеннеди Ликок оставался наедине с героем в напряжённые моменты его жизни не потому, что герой был озабочен своим кинопортретом, а из-за того, что фигура человека с камерой стала неизбежной деталью окружения, как мебель в номере гостиницы. Важным моментом, укрепляющим ощущение достоверности происходящего, становится непрерывность кинонаблюдения, позволяющая зрителю как бы слиться с камерой и стать настоящим свидетелем. Порой это требует виртуозной репортёрской работы. Так, в фильме «Первичные выборы» есть кадр, где Кеннеди выходит из машины, идёт по узкому коридору, пробирается сквозь толпу, пожимает руки, улы-

⁸⁴ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 56.

⁸⁵ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 63–64.

бается, поднимается на трибуну, оглядывает приветствующий его зал и начинает говорить. Всё снято одним динамичным кадром с рук, передающим особый ритм жизненной ситуации.

Понимание проблем конкретного героя и среды его обитания порой рождается уже в процессе съёмки. Когда приступили к работе над фильмом «Дэвид» (1962), посвящённом трудному процессу лечения наркоманов, не было известно, удастся ли вернуть героя к нормальной жизни. Действие происходит в специальной клинике, где нет врачей, за исключением хозяина больницы, здесь сами пациенты путём дискуссий, исповедей и неторопливых собеседований помогают друг другу преодолеть недуг. Каждый имеет возможность придти и покинуть больницу в любое время. Наблюдение показывает и тех, кто сразу пасует перед трудностями самовоспитания, и тех, у кого кризис наступает позднее и они возвращаются к наркотикам, и тех, кому удалось благодаря психотерапевтическому лечению преодолеть наркозависимость. Так формировалась драматургия картины, глубоко связанная с непредсказуемостью развития жизненной ситуации.

Снимая на 16-мм плёнке (тогдашний формат телевидения), группа Ликока тратит невероятное её количество (лимит достигает фантастических цифр 1: 30, 35).⁸⁶ Сама группа делится на маленькие подгруппы по два-три человека, где каждый может и снимать, и писать звук, собирая как можно больше материала.

Особое место в этих условиях занимает монтаж. Конечно, справиться с отбором и расположением огромного количества материала в будущем фильме один режиссёр не может. Как утверждает Ликок, хозяином отснятого является тот, кто его снимал и был на событии, он понимает его смысл и нюансы. Поэтому в отборе и организации материала принимает участие вся группа. Процесс анализа будущего сюжета ленты выливается в серьёзные дискуссии, монтаж проходит несколько этапов последовательного «отсечения лишнего» по формуле великого скульптора. Они называют такой ход – «методом японского

свитка», когда все отснятые кадры собираются в единое целое. После просмотра всей съёмочной группой первого варианта подложенного материала в кинозале (а монтаж происходит не на монтажном столе, а в просмотрном зале), в результате обсуждения определяются лишние эпизоды и их отсекают. Далее рассматривается следующий вариант, опять отсекаются лишние фрагменты, заново склеивается новый вариант и так далее. Эта практика напоминает монтажную методику Р. Флаэрти, ведь Ликок всегда считал его непревзойдённым авторитетом и своим учителем.

Наиболее известными картинами группы, помимо упомянутых, являются ленты «Куба – да! янки – нет!», «Кения – страна белого призрака» (1961), «Джейн» (1962), «Кресло» (1962), «Пит и Джонни», «Неру» (1963), «Счастливый день матери» и другие.

Следующим важным этапом в телевизионном освоении реальности становится линия, получившая впоследствии название «реалити-шоу». Она представляет собой длительное наблюдение за группами людей, открывшими себя камере. Иногда они существуют в условном пространстве («Дом» – проект MTV), иногда просто впускают кинематографистов в свою жизнь. Именно таким опытом стал 12-часовой сериал «Американская семья» (1973), снятый режиссёром Г. Крейгом (оператор Алан Реймонд и звукооператор Сюзан Реймонд). Чета Лаудов и их пятеро детей-подростков стали на протяжении нескольких месяцев объектами непрерывного наблюдения документальной камеры. Глазам зрителей открылась как новое пространство зрелищности всегда закрытая личная жизнь людей, их отношения друг с другом и детьми, драмы и размолвки, трагические переживания и моменты радостного единения семьи. Естественно, что именно конфликты между героями представляли для авторов наиболее выразительный материал, нежели минуты спокойной семейной тишины. Таким образом, сериал вместо того, чтобы продемонстрировать устойчивость фундамента американского общества –

⁸⁶ Так утверждает М. Рюсполи в своем докладе на упомянутом симпозиуме «Киносъёмка в сложных условиях».

американской семьи, – открыл её противоречия и внутренний разлад. Закономерен и вопрос этики подобной съёмки. Журналисты справедливо спрашивали: «Не спровоцированы ли многие негативные процессы в этой семье присутствием камеры?» Не случайно, в конце съёмок дело уже шло к разводу.

Своеобразным путём в кинематографе шел Дж. Стрик из Лос-Анджелеса. Ещё вне профессиональной кинодеятельности, будучи увлечённым кинолюбителем, он снимает ряд документальных лент, одна из которых – документальный этюд-наблюдение за незамысловатыми развлечениями посетителей популярного пляжа «Пляж мускулов» – принесла ему награду на фестивале и известность в профессиональной среде. Особенностью Дж. Стрика является его финансовая относительная независимость, что позволяет ему реализовывать на экране задуманное без утомительного поиска денег.⁸⁷

Затем в течение четырёх лет Стрик снимал разнообразную хронику, главным образом, «странности» американского образа жизни, криминальные сцены, примитивные развлечения, уличные ночные происшествия. Из накопленного материала он задумал свой первый режиссёрский фильм. Но автор не стремился создать публицистическую картину, разоблачающую «язвы буржуазного общества», как определяли содержание ленты иные наши журналисты-международники. Пригласив опытных специалистов из Голливуда: драматурга Б. Меддоу и монтажёра С. Майерса, а также нескольких актёров, Дж. Стрик решил создать оригинальное произведение, соединяющее игровые сцены и реальную хронику.

Фильм «Гневное око» (1959) рассказывает историю женщины Джудит, брошенную мужем, что приводит её к депрессивному состоянию. В своём стремлении преодолеть уныние и одиночество героиня как бы движется по «кругам городского ада»: от простодушных попыток «тряпкотерапии» в шляпном отделе универмага к изнуряющим процедурам тогдашних фитнесов, от посещений с новым дружкой безобразных спортивных боёв без правил и стриптиза к визиту в храм, от неизбежного секса к попытке самоубийства. Постановочное пространство, в котором разворачивается игровое действие, искусно сопряжено с хроникальной реальностью, собственно, и определяющей атмосферу и пластическое содержание фильма.

Сюжет картины движется от одного хроникального эпизода к другому, не только органично вписывая героиню и её сопровождающих в атмосферу данной жизненной ситуации, но, главным образом, посредством внутреннего диалога Джудит с ангелом-хранителем, который безуспешно наставляет женщину, а в наиболее пикантные моменты демонстративно её покидает. Врачи спасают Джудит, и постепенно, пройдя трудный кризис борьбы за жизнь, героиня приходит к примирению с реальностью.

Как видно из пересказа сюжета, перед нами очевидное игровое произведение. Интерес вызывает принцип использования хроникальных кадров в игровом контексте. Игровые сцены не стремятся к особой пластической выразительности, но, вместе с тем, и не выступают стилизациями под документ. Документальные кадры являются безусловной хроникой, снятой репортажно, без намёка на изобразительный изыск. Такое стилевое несоответствие должно было бы привести к диссонансу. Однако этого, как ни странно, не происходит. Хроникальные кадры неожиданно начинают в контексте фильма звучать не повествовательно, определяя среду обитания героини, а наполняются иным символическим смыслом. Здесь особую роль играет закадровый диалог героини с ангелом, определяющим ключевую философию фильма. И тогда за банальной историей брошенной жены, которая живёт, по её словам, «водкой, сыром и алиментами», открывается трагедия одинокой души, жаждущей общения и ненавидящей людей. Мир людей кажется Джудит средоточием мерзости и предательства, похоти и грязи. И всякий

⁸⁷ Впрочем, кино не только разорительное «хобби» молодого энергичного директора крупного промышленного предприятия. Постановка «Гневного ока» стоила около 60 тысяч долларов, но уже после двух лет проката в Америке и за рубежом фильм начал приносить доход.

раз погружаясь в него, героиня испытывает муки отвращения и стремится убежать. Сопровождая свою подопечную в её путешествиях по кругам ада современной цивилизации, ангел говорит ей: «Вот он, твой мир! Вот твои божества, твои святые, которых распродают по дешёвке, вот твоё бесконечное милосердие из папье-маше. Это безумный мир, безумная Джудит!» Так приходит понимание невозможности существования в этом мире и решение направить свою машину на столкновение с грузовиком, чтобы уже не встречаться с этой реальностью.

Очевидно, что в этом смысловом контексте не может идти речь о прямолинейной иллюстративной функции хроникальных кадров. По замыслу авторов картины «Гневное око», хроникальный мир – не та реальная действительность, которая окружает героиню, но ФАНТОМ РЕАЛЬНОСТИ, в который преобразуется настоящая жизнь в её сознании. Мы здесь сталкиваемся с уникальным примером последовательного смещения традиционной функции документального кадра как носителя канонической достоверности. Более того, хроника здесь играет роль «второй условности», что обычно передаёт мир фантазий, сновидений, ирреальной субъективности и «сочиняется» условными комбинированными приёмами, видеоизменяющими, «остраняющими» реалистическое отображение действия.

Ключом к разгадке авторского замысла является заключительная часть фильма, после самоубийства. Действие начинается с того момента, когда героиня, как ей кажется, приходит в себя и подвергается медицинским манипуляциям. Неожиданно в спокойное постановочное пространство врываются внешне немотивированные кадры: горящие постройки, изломанные манекены, странные размалёванные рожи, но одновременно и сюжетно понятные кадры доноров – простые усталые лица. Этот хоровод случайных автономных образов затем в кульминационном эпизоде кризиса борьбы за жизнь складывается во внятную, хотя весьма условную сюжетику.

После того, как палату покидает заботливая медсестра и запелёнатая бинтами героиня остаётся в одиночестве, её душа в вечернем туалете покидает неподвижное тело на койке (двойной экспозицией) и пускается в путь. Авторы использовали как общепринятые символы: туннель, по которому движутся машины и... героиня, так и те, что уже не раз были применены в контексте фильма: манекены одетые, раздетые, изломанные, а кроме того, ввели новую развёрнутую в длительный эпизод метафору: некие размалёванные рожи, странные маскарадные одежды и маски. Мы догадываемся, что перед нами кадры хроники маскарадного бала гомосексуалистов. Однако мистический смысл эпизода побуждает прочитывать эту хронику не как обозначение реальности, но как некий отвратительный и грязный фантазмагорический мир, владеющий душой героини. И в этот калейдоскоп кадров шабаша рож и масок, лишённых всего нормального человеческого, врываются вначале отдельные портреты бедняков, которые сдают кровь, спасшую героиню, а затем наступает утреннее пробуждение и постепенное примирение с жизнью. Вместе с выздоровлением физическим она преодолевает и депрессивное мироощущение; уходят также и чудовищные фантомы, и отвратительные видения её сдвинутого сознания.

Документальные образы реальности: дети, играющие на пляже, полёт птиц, пара влюблённых, всё смывающая морская волна, может быть, передают авторскую мысль точнее, нежели несколько вычурные закадровые диалоги Джудит со своим вернувшимся ангелом-хранителем.⁸⁸

В этих эпизодах последовательно применён авторский стиль соединения документального материала и игровых сцен, когда хроникальные кадры берут на себя функцию воплоще-

⁸⁸ Джудит спрашивает своего ангела-поэта: «Знаешь, о чем они тогда говорили?». Он спрашивал её: «О чем ты тогда думала?». А она отвечала: «Когда?». Он: «Ты сама знаешь – когда». Она: «О розах». Ангел отвечает: «Аминь». Это конец фильма.

ния преображённого больным сознанием мира, создавая парадоксальное смещение привычного понимания задач хроникального запечатления действительности.

Прошло почти полвека с момента создания этой картины, но опыт Дж. Стрика не имел продолжения в практике кинематографистов, слишком неожиданным был ракурс творческого использования хроникального кадра, что противоречило сложившимся стереотипам. Более того, как тогда, так и сейчас фильм рассматривается как социальная критика, отягощённая игровым сюжетом.

Глава 5

Экранный документ в социокультурном контексте общества

5.1. Неигровое кино социалистических стран

Значительный вклад в развитие выразительных средств неигрового кино в послевоенный период внесли кинематографии стран Восточной Европы, которые в условиях строительства социалистического общества и планового хозяйства целеустремленно развивали кинопроизводство.

Не все страны имели одинаковую «стартовую» историю кинематографа. Кто-то, к примеру, Чехия и Польша, уже обозначили своё «присутствие» в киноистории ещё в 20–30 гг. Иные, как Румыния и Албания, только начинали строить национальную кинематографию. Значительную роль в создании первых кинопроизведений новых стран сыграло участие советских кинематографистов. В своих документальных лентах («Албания», «Новая Болгария», «Румыния» и т. д.) они не только отражали первые шаги новой власти в стране и восстановление нормальной жизни после военной разрухи, но и активно привлекали к работе национальные кадры, помогали строить кинопроизводство.

За два послевоенных десятилетия в социалистических странах не только сложилось стабильное производство неигрового кино, но и возникли самостоятельные творческие школы, узнаваемые в контексте стилевого пространства мирового документального и научного кино. Мы выделим наиболее яркие примеры, нашедшие широкое признание у зрителей и профессионалов. Конечно, ведущую позицию здесь занимает польская школа кинодокументалистики.

Ещё в довоенные годы некоторые из активных её членов участвовали в творческих авангардистских объединениях, где выступали против низкого художественного уровня тогдашнего польского кинематографа. Это были участники объединения «Старт», среди них мы встречаем будущих лидеров национального кино Е. Боссака, А. Форда, Л. Перского, С. Воля и других. Протестуя против коммерческого кино, молодые оппозиционеры снимали документальные ленты, в которых говорили о жизни простых людей. Однако широких возможностей создавать творчески альтернативное кино у молодых не было. Поэтому их опыт носил весьма камерный характер.

В годы войны в дни формирования польской Первой дивизии имени Костюшко⁸⁹ была организована небольшая киногруппа для съёмки военных сражений польских воинов, названная «Чолувка»⁹⁰. Первой лентой киногруппы стал репортаж «Клянёмся земле польской» (1943). Далее, до конца войны, материалы, которые снимали польские операторы, шли в киножурнал «Польша борется». Создавались также и хроникальные ленты об этапах развития военных событий. Среди них необходимо отметить один из первых фильмов, открывших миру злодеяния фашистов в концлагерях – «Майданек» (1944) реж. А. Форд, а также репортажи о важных вехах окончания войны – «На Запад», «Битва за Колобжег» реж. Е. Боссак, «Разгром Берлина» (1945), реж. Е. Боссак, В. Казьмерчак.

Преодолев первые трудности восстановления разрушенного хозяйства, когда насущные вопросы выживания народа были на первом плане, новая власть обращает внимание на кине-

⁸⁹ Формирование происходило на территории Советского Союза. Дивизия участвовала совместно с Советской Армией в освобождении Польши.

⁹⁰ В дальнейшем так называлась польская киностудия военного фильма.

матографию, в частности, на развитие хроники и документального фильма. В 1949 году входит в строй студия документальных фильмов и почти в два раза увеличивается число создаваемых лент (1948 год – 24 фильма, 1949 – 41!).

Тематически ленты, созданные в первое после освобождения Польши десятилетие, формируют две линии интереса польских кинематографистов: современная жизнь нарождающегося нового общества и неутраченная боль перенесённых народом страданий в годы войны. Картины «Мы строим Варшаву» и «Локомотив» реж. С. Урбанович, «Дневник крестьянина» (1952) и «Слово железнодорожников» (1953) реж. А. Мунк, «Звезды должны гореть» (1954) реж. А. Мунк и В. Лесевич, «Веселая П» (1955) реж. В. Лесевич, преодолевают характерную для данного времени стилистику официального парадного отображения жизни, стремились передать свершения, происходящие в стране, через конкретные человеческие судьбы. Новаторские тенденции в польском «документе» были связаны с приходом молодого поколения кинематографистов, выпускников Лодзинской киношколы и ВГИКа.

Новое поколение документалистов ставило перед собой вполне гражданские задачи – помочь обществу преодолеть трудности на пути развития нового государства. Для этого документалисты сосредоточили внимание на активной борьбе с негативными явлениями в жизни, связанными, главным образом, с бездуховностью и криминальными тенденциями среди молодёжи. Так возникает в конце 50-х гг. так называемая «чёрная серия», которая была помимо своего гражданского пафоса ещё и реакцией на лакировочное, поверхностное кино предшествующего десятилетия. В наиболее известных лентах серии: «Внимание, хулиганы!» (1955), «Ты среди них?» (1954) и «Дети обвиняют» (1956) реж. Е. Гофман и Э. Скужевский, «Городок» (1956) реж. Е. Зярник, «Люди с пустого пространства» (1957) реж. К. Карабаш и В. Шлесицкий, «Параграф ноль» (1957) реж. В. Боровик и других острые социальные вопросы – хулиганство, проституция, пьянство, трудовая не востребоанность молодёжи, безработица маленьких городков и т. д. – предстают в острых репортажных зарисовках, зорком наблюдении, синхронной звуковой достоверности, внятной и аргументированной драматургии, чёткой композиционной стройности и активной авторской позиции, выраженной в публицистическом комментарии. По словам творческого лидера польских документалистов на протяжении многих десятилетий Е. Боссака, «чёрные фильмы» – это фильмы, которые ведут расчёт с прошлым, называют вещи своими именами и демонстрируют правдивый образ нашей современности»⁹¹.

Самим Е. Боссаком и его соавтором Я. Бжозовским в эти годы сделана одна из наиболее значительных картин «Варшава, 56», последовательно и эмоционально раскрывающая проблемы жилищного строительства в разрушенной Варшаве. Фильм не боялся показать драматические условия жизни варшавян, порождённые и войной, и, в немалой степени, бесхозяйственностью, и равнодушием властных структур к нуждам простого человека. Волнующие кадры тягот коммунальной жизни жителей столицы, неразобранных завалов и трупных «дебрей» собираются в фильме в цепочку обвинительного обращения к власти. Яркой метафорической кульминацией становится трагический эпизод прогулки ребёнка по краю пропавшего обрушенного дома.

«Чёрная серия» послужила для польских документалистов отправной точкой в более углублённом исследовании своей жизни и истории, а также в формировании особенного стилистического направления, что позволило всем заинтересованным в эстетике документального кино говорить о создании неповторимого и узнаваемого облика «польского документа».

В основе этого облика лежит особое пристальное внимание к изображению человеческого «лица» любого события и явления. Вместе с тем, при всём внимании к различным формам наблюдения за поведением людей, фильмы польских документалистов отличаются активно выраженным авторским началом, которое находит своё выражение не в дикторском

⁹¹ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 187.

тексте, но в виртуозной композиционно-монтажной структуре, оригинальном драматургическом посыле, парадоксальном разрешении рассказа.

Таков, к примеру, очень известный фильм К. Карабаша «Музыканты» (1960), удостоенный более 15 международных профессиональных наград. На самом деле, это всего лишь десятиминутная миниатюра, где камера наблюдает за репетицией самодеятельного оркестра вагоноремонтного завода. Вначале перед зрителем проходят зарисовки заводской жизни, когда рабочие заканчивают свою смену и собираются в клубе. Калейдоскоп точных наблюдений создаёт череду разнообразных сценок обыденного общения простых людей: от обмена репликами до запоздалого завтрака. Появление дирижёра не вносит сосредоточенности в поведение людей и стройности в первых музыкальных опытах. Но постепенно воля руководителя и власть музыки создают единый эмоциональный настрой оркестра, и киноминиатюра завершается вполне гармоничным исполнением.

Интересно звуковое решение ленты. Начальные кадры, что знакомят зрителей с атмосферой работы ремонтного завода, наполнены узнаваемой какофонией трудовых шумов: скрежет трамваев, треск сварки, лязг передвигаемых деталей и, наконец, гудок окончания смены. Небольшая пауза: как в звуке – тишина, так и в изображении – пустынный общий план заводского двора, сменяется разноголосицей настраиваемых музыкальных инструментов. Появление старичка-дирижёра останавливает этот звуковой разнобой. Невнятица первых, пока нестройных аккордов подчёркнута довольно длинными планами играющих музыкантов. Но по мере того, как дирижёр овладевает вниманием оркестра, и музыка обретает стройность и гармонию, экранный рассказ также получает нарастающее напряжение монтажного ускорения быстро сменяющихся кадров, собирая разнообразие лиц исполнителей в единый образ Оркестра и Музыки.

Фильм К. Карабаша, породивший бесчисленное количество подражаний во многих странах мира, всё же не был, как тогда казалось, простой «репетицией оркестра». Достоинство этой ленты как представительницы школы «польского документа» заключается в чёткой авторской концепции визуальных впечатлений, выраженной, прежде всего, во внятном для зрителя авторском тезисе о властной гармонии музыки, способной объединить самых разных людей. Поэтому кадры наблюдений за поведением участников события не рассыпаются в пёстрый и самостоятельный набор зрительных впечатлений, но укладываются в драматургически закономерную череду визуальных «аргументов» авторского размышления. Столь же «крепким» представляется и монтажное решение ленты, строго подчиняющееся логике авторского замысла. Характерно отсутствие дикторского комментария, позволяющее зрителю как бы самостоятельно делать глубокие философские выводы.

Тема человека как смысловой основы всего происходящего в жизни является ведущей для всей школы польского документализма этого времени.

В картинах К. Карабаша и В. Шлесицкого, Я. Маевского и Р. Стандо, Т. Яворского и М. Маньжинского, Е. Зярника и Я. Ломницкого, Я. Кидава и К. Грычеловской, В. Боровика, Е. Гофмана и Э. Скужевского и многих других обыденная реальность, вычлененная из повседневного потока и запечатленная зоркой камерой, обретает черты выразительной метафоры, достигающей порой философской глубины.

Так, простое наблюдение за работой строителей корабля в ленте Я. Ломницкого «Рождение корабля» вырастает в торжественный пластический гимн созидательному труду человека. Эмоциональный репортаж М. Маньжинского «Возвращение корабля» (1959), снятый за несколько часов на борту корабля с эмигрантами, прибывающими на родину, возвышается до пронзительной элегии верности своей отчизне. Кинопутешествие по реке с плотогонами В. Шлесицкого в ленте «Плывут плоты» (1962) обретает черты поэтического произведения, посвящённого родной природе.

Ярким примером польского «документа» является картина «Семья человека» (1963) В. Шлесницкого. Этот внешне скромный получасовой фильм разворачивает на экране незамысловатые картинки быта обыкновенной крестьянской семьи со строго определёнными ритуалами труда, быта, патриархальных внутрисемейных отношений. Чтобы запечатлеть этот довольно простой, на первый взгляд, сюжет, съёмочная группа прожила в деревне, наблюдая за одной конкретной семьёй более девяти месяцев. Очевидно, что ни о какой «скрытой камере» не могло идти речи. Крестьяне знали о съёмке, но кинематографисты столь долго сосуществовали с ними, что перестали быть чуждым, отвлекающим моментом в повседневной рутине бытия. Так появились убедительные кадры жизни и отношений людей, увиденные на таком уровне сближения, когда повествовательность отступает перед метафорическим осознанием повседневности. Характерно, что название картины нередко переводят как «Семья человеческая», подчёркивая символическое звучание содержания ленты.

В этой картине, как и во многих других, мы не встречаем уже привычных для этого времени развёрнутых синхронных рассказов героев. Польские документалисты довольно редко прибегают к подобному вербальному развёртыванию действия. Пожалуй, стоит упомянуть в этом контексте картины К. Грычеловской, к примеру, «Вторники, четверги, субботы» (1964), которая использует синхронные исповеди документальных героев для обсуждения актуальных социально-психологических проблем. В её лентах, посвящённых нелёгкому труду и быту работниц завода или молодым рабочим, недовольным уровнем своей жизни, острые проблемные высказывания персонажей по социальным вопросам сочетаются с исповедальными признаниями о своих личных проблемах. Таким образом, фильмы выходят за рамки простого публицистического обсуждения злободневных проблем общества, поворачиваются к зрителю личностным аспектом затронутых тем.

Оригинальный путь выбрал для своего творчества режиссёр Т. Яворский. В его картинах реальность не укладывается в чёткую схему притчи – обобщающей метафоры жизни, что так характерно для польского «документа». Стремление сохранить многоцветье жизненного потока в звукозрительной адекватности побуждает режиссёра к активному применению синхронной съёмки. Однако речь не идет только об интервью. Наибольшее впечатление фильмы Яворского достигают в сценах, рассказывающих о реальных жизненных конфликтах. Таков, к примеру, фильм «Источник» (1963), разворачивающий на экране эмоциональные дискуссии на сельском сходе, который должен определить, по чьей земле пройдет дорога к источнику. Столкновение интересов крестьян достигает конфликтного напряжения, когда присутствие кинокамеры уже не принимается во внимание. Так был получен очень впечатляющий материал человеческих страстей без применения скрытого наблюдения. Кстати, Т. Яворский принципиально не принимает этот съёмочный метод, объявляя его «узаконенным подсматриванием».

Среди лент Т. Яворского стоит отметить и интересный опыт создания экранного конфликта в отличие от реального, который запечатлён в картине «Источник». Речь идёт о фильме «Я был капо», внешне состоящем из ряда интервью. На самом деле основой повествования является длинное откровение узника тюрьмы, который отбывает наказание за зверства в годы войны, когда он был капо в концлагере. В этом монологе герой предстает истинным борцом с режимом и помощником заключённых, несправедливо помещённым в камеру тюрьмы. Режиссёр не вступает в дискуссию с героем фильма, но в монтажное изложение его исповеди включает рассказы узников того же концлагеря, которые разоблачают легенды рассказчика. Так режиссёр вершит суд над преступником на монтажном столе.

Следует отметить, что тема возмездия за преступления в годы Второй мировой войны и оккупации Польши занимает значительное место в панораме тематики польского «документа», как и во всём национальном кинематографе. Особенностью трактовки данной проблематики является отказ от простой повествовательности, даже с целью открытия дополнительных фак-

тов. Наверное, всё дело в том, что польскому зрителю нет нужды напоминать об оккупации и перенесённых народом страданиях в годы войны. Поэтому большая часть лент лишена разъясняющего комментария. Такова лента Е. Боссака и В. Казьмерчака «Реквием по 500 тысячам» (1963), где использованы уникальные материалы, снятые в варшавском гетто. Представляя картины страданий людей, лишённых человеческих условий жизни, авторы обращаются, прежде всего, к эмоциям зрителей, которым не нужно объяснять, что такое гетто и фашизм. Как заметил рецензент фильма: «События минувшей войны не стали историей, их нельзя спокойно анализировать. Эта война живёт в нас, она в настоящем»⁹². Поэтическая структура ленты выстраивает эмоциональную партитуру переживания зрителем чудовищных образов преступления против человечности. Потрясение, испытанное им во время просмотра, разрешается уже после, когда приходит понимание вечной ответственности фашизма перед миром.

Таким же философским отношением отличаются и другие польские ленты. Они адресуются не историкам и хроникёрам, но, прежде всего, неравнодушным людям планеты. Поэтому так часто встречаются ленты, которые рассматривают преступления войны и фашизма сквозь призму отдельной человеческой судьбы. В фильме Е. Зяняка «Я смотрю на эту фотографию» (1968) на протяжении 15 минут на экране сменяют друг друга любительские фотографии, восстанавливающие последовательные этапы человеческого рождения и взросления от первых детских фото до облика старика. Музыкальные шлягеры определённых исторических периодов позволяют понять временное пространство бытия всех этих людей. Но вот камера отъезжает и позволяет заметить, что фотографии наклеены на листы огромного альбома, который служитель музея несёт вдоль нескончаемых стеллажей, наполненных аналогичными альбомами. Мы понимаем, что это – музей Освенцима. Включается наша историческая память, и мы осознаём истинный масштаб утраченных и уничтоженных жизней в годы гитлеризма.

Школа польского «документа», какой она сложилась в 60-е годы, отмечена стремлением выявить возможности кинодокументалистики, прежде всего, в философском постижении смысла человеческого бытия, что потребовало особого внимания к метафорическим возможностям системы выразительности документалистики. В лучших польских лентах мы встречаем тщательно продуманную драматургическую структуру с явным креном в сторону притчевого строения, ясную выразительную фотографию, основанную на кинонаблюдении, но нацеленную авторским замыслом, упругое монтажно-ритмическое развитие действия, интересную шумо-музыкальную композицию, редко утяжелённую большими синхронными эпизодами. Именно этой ориентацией на выразительное кинематографическое освоение реальности ленты польских документалистов всегда привлекали зрителей и на родине, и на многочисленных международных смотрах.

Серьёзным фактором творческого поиска в польском кино являлась постоянная «миграция» режиссёров двух направлений: игрового и документального, обогащавшая выразительные возможности каждого. Ленты игровые и документальные мы встречаем в фильмографиях практически всех ведущих мастеров этого времени: Е. Гофмана, Э. Скужевского, К. Карабаша, А. Вайды, А. Форда, Я. Ломницкого, В. Шлесицкого, Т. Макарчинского, а также следующего поколения: К. Кесьлевского, М. Пивовского, К. Занусси. Это вовсе не строгое следование моделям традиционного «польского документа». Новое время требовало творческого развития языка экранного документа.

В частности, в документальных работах К. Кесьлевского 70-х гг., таких, как «Больница», «Рабочий 71: Ничего без нас», «Не знаю» и других ощутимо вторжение эстетики прямого кино, желание сосредоточиться на репортажном воспроизведении реального потока жизни, «ослабить» жёсткую структурную композиционную форму. В фильмах активно используются

⁹² Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 235.

реальные шумы и документальная речь, которая занимает всё более лидирующее место среди средств рассказа.

* * *

Безусловной базовой производственной и творческой школой обладали и кинематографисты ГДР. Поэтому экранная документалистика представлена в немецкой кинематографии широким спектром жанровых и стилевых направлений. Среди них и очерковая документалистика, основанная на длительном (в ряде примеров, даже многолетнем) наблюдении за отдельными героями и группами людей, и исторические монтажные исследования, и социальные аналитические расследования, и выразительные портретные зарисовки...

Но в общей панораме творческого поиска в немецком неигровом кино следует выделить два аспекта, отмеченные оригинальностью как творческого метода, так и самостоятельностью художественного почерка. Речь, в первую очередь, идёт о содружестве Андре и Аннели Торндайк.

После войны, которую Андре провёл на восточном фронте санитаром, и плена, он работает на киностудии «ДЕФА» режиссёром

рекламных фильмов. Первые его ленты посвящены реалиям и героям нового времени (к примеру, «Вильгельм Пик – жизнь нашего президента», «Дорога вверх»). Среди киноперсонажей режиссёра оказалась молодая учительница Аннели, ставшая его женой и сотрудником в новой области документалистики. Они начинают работу над серией лент, объединённых общим названием «Документы разоблачают». Были выпущены картины: «Ты и твой товарищ» (1954), «Операция «Тевтонский меч» (1955), «Отдых на Зильте» (1957).

Обращённые к историческим фактам, связанным с приходом Гитлера к власти, к послевоенной судьбе бывших военных преступников, эти ленты потребовали от авторов не только высокого профессионализма в сфере кино, но, в первую очередь, труда историков.

Каждое их произведение требовало многолетних изысканий в архивах и кинохранилищах. Для картины «Ты и твой товарищ» они просмотрели весь доступный архив Третьего рейха, более шести миллионов метров плёнки, для фильма «Русское чудо» был использован архив 36 стран. Естественно, что, по их словам, «...архивы фильмов, фотографий и документов всего мира – любимое место охоты.»⁹³

Торндайки всегда подчёркивали, что главным «драматургом» их картин является сама история. Не случайно, в своём первом историческом фильме они отказались от титров. «Не имея возможности назвать всех, кто вложил в фильм свой вклад, мы решили не называть никого» – признался Андре Торндайк.⁹⁴

На первый взгляд, невероятная требовательность к безусловной достоверности как архивных документов, так и кадров кинохроники предполагала творческую аскетичность в способе кинематографического изложения найденных исторических документов. Однако достоинством немецких историков-кинематографистов является то, что вслед за безупречной работой историков-архивистов следовал не менее требовательный процесс творческой адаптации найденного материала, в основе которого лежит ДРАМАТИЗАЦИЯ как самого исторического материала, так и детально показанного хода авторского поиска самих материалов в киноархивах. Так рождалась выразительная упругая монтажная форма их картин.

В фильмах серии, таких, как «Операция «Тевтонский меч», «Отдых на Зильте», Торндайки приводили безупречно достоверные улики против военных преступников, которым посвящены эти ленты: генерала НАТО Шпейделя и бургомистра Рейнефарта. В этих лентах

⁹³ Цит. по кн. Медведев Б. Свидетель обвинения, М.: Искусство, 1971. С. 168.

⁹⁴ Цит. по кн. Лейда Д. Из фильмов – фильмы. С. 107.

сами герои и повороты их судьбы «играют» напряжённое сюжетное действие фильма, изобретательная работа режиссёров, монтажёров и оператора заставляет «играть» бесстрастные документы. В результате возникает увлекательное экранное расследование, подчиненное строгим юридическим процессуальным правилам.

Так происходит, к примеру, в ленте «Операция «Тевтонский меч». В название вынесена кодовая формула гитлеровского плана убийства короля Югославии Александра и французского министра иностранных дел Луи Барту, совершённого в Марселе в 1934 году. Режиссёры-историки неожиданно для всех обнаружили участие в этом кровавом преступлении Ганса Шпейделя, служившего в то время адъютантом военного атташе немецкого посольства во Франции. Торндайки восстанавливают активную, хотя и тайную карьеру Шпейделя.

Весь собранный материал выстраивается в форму, аналогичную хорошему детективному роману. Зритель постоянно находится в напряжённом ожидании непредсказуемого поворота действия, хотя и сознаёт, что перед ним реальная биография человека в пространстве исторической картины Европы. Кроме того, драматургической пружиной фильма был не только детективный сюжет открытия новых улик и свидетельств, но и своего рода поединок с героем и его рекламным имиджем, сочинённым журналистами. Этот поединок продолжился и после выхода фильма, когда картины Торндайков («Операция «Тевтонский меч» и «Отдых на Зильте») были подвергнуты в Англии судебному преследованию по обвинению в «клеветническом материале о живых людях». Единственным оружием, с помощью которого авторы могли преодолеть эту «оборону», была правда неопровержимых документов.

Композиционной основой ленты становится диалектика самого журналистского поиска, следующего за логикой событий прошлого. Этот принцип строения фильма формирует двухуровневый сюжет: цепочки исторических фактов и драматические коллизии открытия их авторами. Зритель получает эмоциональные импульсы как от переживания находок, сопряжённых с фактами прошлого, так и сочувствуя азарту исследователей, устанавливающих истину. Именно поэтому монтажная форма ленты режиссёров Торндайков обладает скрупулёзной строгостью, прежде всего, в передаче точности исторических сцеплений и введения новых архивных свидетельств.

Художественная концепция картины Торндайков, с одной стороны, сохраняет принцип строгой ориентации на логику реальных исторических фактов, с другой – применяет широкий спектр приёмов киновыразительных акцентов, позволяющий авторам выявить как скрытые пружины движения истории, так и отразить своё отношение к нравственным проблемам прошлого и современности.

Существенную смыслообразующую роль в фильмах Торндайков играет дикторский текст. Стилистика дикторского текста сориентирована на пристальное рассматривание хроникальных кадров.

Одновременно он выражает авторскую позицию в откровенном эмоциональном оценочном ключе, где есть место пафосу, гневу, иронии, сарказму. Всё это позволяет рассматривать ленту не только как историческое расследование, но и как острый разоблачительный экранный памфлет.

Свой опыт работы над историческим документальным фильмом немецкие режиссёры использовали в дальнейшем в работе над лентой «Отдых на Зильте» об ещё одном военном преступнике, благополучно проживающем в Западной Германии, а также в грандиозной, по объёму исследованного материала русской истории, картине «Русское чудо» (1963).

Таким же оригинальным творческим подходом отличается и работа немецких телевизионных документалистов В. Хайновского и Г. Шоймана.

В условиях острой идеологической конкуренции с телевидением ФРГ студия «Шойман и Хайновски» всегда удерживала первенство у телезрителей необычностью своих журналистских расследований и кинематографических приёмов. В основе их подхода лежит парадок-

сальный выбор героев и методов раскрытия личностей персонажей. Среди объектов авторского интереса – отнюдь не положительные герои, а скорее – «антигерои», воплощающие, по мнению авторов, современное зло. Таковы циничные наёмники из фильмов «Смеющийся человек» (1966) и «Коммандо 52» (1965), кровавый генерал Пиночет («Война мумий» (1974), американские пилоты, сбитые над Вьетнамом («Пилоты в пижамах» (1968), лукавая гадалка Букела («Час прорицаний» (1967) и другие.

Чтобы получить откровенные исповеди своих «героев», авторы прибегают к системе провокативных приёмов, когда персонажи не догадываются, какое именно немецкое телевидение представляет съёмочная группа. Так, к примеру, поступили они, работая над лентой «Смеющийся человек», посвящённой зловещей фигуре наёмного убийцы Зигфрида Мюллера по прозвищу Конго-Мюллер. Герой был приглашён на одну из западногерманских телестудий дать интервью «для немецкого телевидения», без уточнения, что авторы представляют телевидение ГДР.

И вот в течение часа зрители видели постоянно улыбающееся лицо с белесыми глазками убийцы, на совести которого немало жертв, включая и Патриса Лумумбу. Прикладываясь к стакану, Мюллер последовательно повествует о своей судьбе солдата и вояки, завоевавшего крест на русском фронте, а также развивает свои идеи относительно теории современной войны. Постепенно он становится всё более откровенным в своих расистских и человеконенавистнических воззрениях, предаётся воспоминаниям о своей деятельности среди головорезов-наёмников Чомбе в Африке. Подробности звучат шокирующе.

Камера вначале редко отвлекается от лица Конго-Мюллера, лишь время от времени отъезжает, показывая зрителю, что он нарядился в защитный комбинезон десантника с погонами американской армии и железным крестом вермахта. Во второй половине фильма авторы включают в повествование хроникальные кино и фотокадры, иллюстрирующие его рассказ об ужасных преступлениях в Африке наёмников. Зрителя потрясает не только информация об убийствах, но та спокойная улыбка, с которой герой повествует о своих «африканскихключениях».

Несмотря на то, что многие идеи Мюллера были обнародованы в изданной им в ФРГ книге, откровения циничного убийцы шокировали немецкое общество и он был вынужден уехать в тогдашний оплот расизма – южноафриканскую республику. Именно там Мюллер не удержался от соблазна дать интервью по поводу «этих ужасных восточных телевизионщиков». Так появился ещё один фильм Шоймана и Хайновского «Постскрипtum к «Смеющемуся человеку», где откровения и возмущения героя дополнены экранными свидетельствами абсолютного равнодушия соседей Мюллера из маленького respectable немецкого городка к моральному облику тихого земляка.

Аналогичный приём использован и во многих других лентах Г. Шоймана и В. Хайновского. В своей книге, посвящённой картине «Смеющийся человек», авторы писали: «Когда звукорежиссёр незадолго перед началом съёмки обвил вокруг шеи Конго-Мюллера короткий чёрный шнур, чтобы повесить ему на грудь микрофон, у нас мелькнула мысль о физическом возмездии. Но мы сказали себе: показания убийцы, зафиксированные на плёнке и на магнитофонной ленте, стоят гораздо больше, чем его паршивый труп».⁹⁵ Действительно, картины кинематографистов ГДР всегда становились событием не только кинематографической жизни мира, но и политической.

ickie

Творческая история кинодокументализма в странах Восточной Европы имела сходный сюжет развития в первое послевоенное десятилетие. Смысл его выражен в летучих определениях этого периода: «период поверхностного оптимизма», «кино протоколов», подчерки-

⁹⁵ Хайновский В., Шойман Г. Смеющийся человек и другие. М.: Искусство, 1979. С. 6.

вающих суховатую перечислительную информационность и откровенную пропагандистскую направленность документальных лент.

Этими же чертами обладали и начальные опыты венгерских кинематографистов в области отображения реальности после войны.

Интересные попытки преодолеть стереотипность экранной модели действительности появились на рубеже 50-х и 60-х годов. Они были отмечены более пристальным вниманием к обыденной жизни людей, к широкому кругу насущных общественных проблем, к человеческому аспекту видения реальности. Основой процесса обновления языка документалистики становится острый интерес к различным вопросам и приёмам наблюдения. Авторская позиция точно выражена в названии документальной ленты режиссёра Илоны Колонии и оператора Анны Хершко – выпускниц ВГИКа: «Подсмотренные минуты» (1962). Здесь главным является передача на экране атмосферы бытия людей, в частности, работниц одного из заводов. Скрупулёзное «собрание» мгновений искренности в жесте, мимике, микродраматургии житейских сцен, репликах и коротких диалогах составило существо экранного видения жизни группы людей. «Подсматривание» как основной съёмочный и аналитический принцип становится ведущей творческой задачей лент «На улице» и «Оптимизма, 62» (1962), реж. Я. Зомбойя и Г. Кеньерош, «Священный колодец» (1961), реж. Й. Киш, «Туда-обратно» (1962) и «Цыгане» (1961), реж. И. Гаал и Ш. Шара. Камера наблюдает за пассажирами утренней и вечерней электричек, ежедневно перевозящих работающих в городе жителей предместья; за прохожими на оживлённой улице; за паломниками у святого источника – места традиционного скопления больших масс людей, порождающих антисанитарию и грязь; за бытом современных цыган и т. д.

Запечатлённые визуальные и звуковые моменты жизненного потока складываются в монтажные «цепочки», только обозначающие течение действительности без углубления в анализ причин, порождающих увиденные проблемы жизни.

Более плодотворными оказались опыты в области «прямого кино», обращённого, в первую очередь, к откровенному человеческому слову. Так, к примеру, Марианна Семеш в ленте «Развод в Будапеште» (1964), представив зрителю несколько примеров бракоразводных процессов, снятых прямо в зале суда, не смогла сделать однозначный вывод о причинах разводов, но позволила зрителям увидеть панораму человеческих переживаний в экстремальном психическом состоянии. В другом фильме «Ева А-5116» (1964) авторы расследуют конкретную историю девушки, бывшей узницы концлагеря, которая ещё в детстве была принята в польскую семью. Повзрослев, Ева едет в Венгрию в поисках настоящих родителей, так как её номер на руке свидетельствует о венгерском происхождении. Съёмочная группа сопровождает героиню в поисках и расследованиях, становясь свидетелем пронзительных по эмоциональности встреч предполагаемых родителей и девушки. Перед зрителями проходит панорама волнующих эпизодов, раскрывающих не только безграничность человеческой надежды – надежды увидеть утраченных двадцать лет тому назад родных, но и масштаб человеческих страданий. Самым драматичным оказывается финал картины: в результате медицинских тестов выяснилось, что никто из участников фильма не является ни отцом, ни матерью героини.

Значительным творческим событием оказался опыт режиссёра А. Ковача в работе над фильмом «Тяжёлые люди» (1964). Основой авторского приёма становится практика «синемаверите», с которой автор ознакомился в Париже. Вместе с тем, Ковач не стремится сосредоточиться на запечатлении человеческих переживаний в длинных исповедальных рассказах своих героев. Его привлекает социальная составляющая явления, приведшего к драматическим переживаниям персонажей. Речь идёт о трудностях продвижения через бюрократические рогадки оригинальных, вполне перспективных изобретений.

Очевидно, что традиционное наблюдение за потоком реальности не позволило бы автору заглянуть в глубину размышлений героев, да и многие повороты их судеб нельзя было снять.

Поэтому режиссёр использует методику журналистского расследования и приёмы прямого интервью. Он так описывает ход своей работы: «До съёмок я не встречался ни с одним из своих героев, но собирал детальные сведения о каждом из них: о его изобретениях или идеях, о его жизненном пути, его взглядах, общественном и материальном положении, противниках, наконец, об ошибках, о происшедших юмористических эпизодах, о повседневных привычках. Я тщательно следил за тем, чтобы в печати не появилась какая-либо заметка о моих намерениях, чтобы даже случайно моя точка зрения не повлияла на участников будущего фильма. К началу съёмок я уже знал о своих партнёрах всё, они же не знали обо мне ничего, не знали и того, что я уже со многих точек зрения знаком с ними. Поэтому они говорили со мной, не утратив той внутренней страсти, с какою мы пытаемся убедить в своей правоте незнакомого человека, надеясь на его дружелюбие... Поскольку мои вопросы были неожиданными, я не мог знать заранее, какой получу ответ, и ответы моего партнёра, в свою очередь, меняли мой следующий, заранее подготовленный вопрос – от этого интервьюирование приобретало непредвзятый, взаимно спонтанный характер».⁹⁶

В результате перед зрителем разворачиваются искренние исповеди людей, безусловно, талантливых, но сломленных бюрократическими препонами, воздвигаемыми на пути их изобретений чиновниками разного уровня. А. Ковач видит свою цель не в объективной регистрации различных состояний людей, что часто декларируется как узнаваемый признак «прямого кино» в области интервью. Предварительное знание материала позволяет ему иметь самостоятельную смысловую концепцию как того, о чём идёт речь в фильме, так и о любой конкретной жизненной коллизии, связанной с его героями. Ковач убеждён, что кино этого направления позволяет автору высказать свои убеждения не обязательно в прямом дикторском «приговоре над жизнью», но в художественном решении своего рассказа. Он признаётся: «Созданные мной портреты – одновременно в каком-то смысле и детали моего автопортрета или, можно сказать, форма самовыражения. Я уверен, что для работы спонтанным методом индивидуальное видение и субъективность требуются не менее, чем при создании игрового фильма – если не более!»⁹⁷

Дальнейшее развитие кинодокументалистики Венгрии сосредоточилось именно на создании проблемных социальных расследований, базирующихся преимущественно на столкновении различных точек зрения, высказанных людьми в прямом интервью. Так построен фильм Иштвана Дьердя «Кусок нашей жизни» (1969), посвящённый сопоставлению суждений представителей различных социальных групп о проводимой в те дни экономической реформе, затрагивающей интересы всех слоёв общества: от директора завода до простых рабочих. Человеческое «обличье» той или иной позиции отступает на второй план, для автора главное – создать убедительный спектр общественного мнения. Общественная значимость ключевой проблемы увлекает внимание зрителей, как бы ведущих диалог с мнениями, высказываемыми с экрана.

Объектами подобных социологических расследований могли быть как глобальные нравственные и хозяйственные проблемы венгерского общества, так и маломерные вопросы, к примеру, отношение работающих людей к обязательной физкультурной паузе или взгляд на малочисленную сельскую школу («Встречные доводы» (1969), реж. П. Шиффер). К сожалению, некоторая монотонность применения приёма интервью делает данный опыт не всегда интересным, превращая программы венгерских документальных лент в нескончаемый «кинематограф говорящих голов».

Наибольший интерес вызывают попытки венгерских кинематографистов создать экранную документальную сатиру. Так, в картине Ш. Салкаи «Крокодил» (1970) череда интервью

⁹⁶ Ковач А. «Прямое кино» в Венгрии. // Вопросы киноискусства. М.: Наука, 1967. Вып. 10. С. 198–199.

⁹⁷ Там же. С. 203–204.

с представителями власти различного уровня, к которым обратились с просьбой разрешить цирковому работнику, вышедшему на пенсию, держать в будапештской квартире любимого живого крокодила, создаёт уморительную панораму чиновничьей трусости, нежелания принимать самостоятельное решение. В другом фильме «Работа как представление» (1971) режиссёр Дьердь Добрай с помощью статичной наблюдающей камеры фиксирует смешную картину лени землекопов, которые за весь рабочий день так и не удосужились прикоснуться к лопате. Столь редкая способность выстроить юмористическое произведение на основе документального повествования сохраняется в практике кино Венгрии и в последующие годы. К примеру, фильм «Кошачьи когти» (1984) представляет ироничный репортаж, фиксирующий шекспировские страсти участников собрания общества любителей кошек.

Особое место в истории венгерского кино занимают ленты режиссёра З. Хусарика. Их трудно назвать традиционно документальными картинками, так как мощная, преобразующая реальность пластика создаёт на основе узнаваемой фактуры художественную авторскую рефлексию. В фильме «Честь старушкам» (1972) тема старости и увядания, включая и сцены на кладбище, и колористическое пиршество осенней природы, и рискованные кадры умирающего лица, уходящего в свет, «оркестровано» авторским чувством в сильное эмоциональное послание, лишённое привычной документальной повествовательности. В «Элегии» (1971) притчевая сюжетика и экспрессивная камера остраниают реалии действительности до символического звучания, перекрывающего фак-тографичность запечатлённого.

Наконец, важным этапом стал фильм «Миссия» (1982), посвящённый встрече зрителей с необычайно сильной личностью, бывшим спортсменом, неоднократным призёром Олимпийских игр и чемпионатов по пятиборью Андрешем Бальцо. Полторакачсовый фильм предлагает довольно аскетичное зрелище «говорящей головы». Однако искусство никогда не следует очевидным правилам, и внешне банальный приём запечатления оказывается несущественным перед мощной энергетикой Личности, приковывающей зрителя к креслу своей откровенностью.

* * *

Документалисты Чехословакии, как и других соцстран, прошли непростой путь становления своего вида кино в рамках построения нового общества. Потому первые шаги кинопроизводства в стране были отмечены, прежде всего, документальными лентами, причём не только профессиональных хроникёров, но и кинематографистов игрового кино (О. Вавра «Родина приветствует» (1945), «Путь к баррикадам» (1946), И. Вайс «Останемся верными» (1945), «Власть народа» (1946)).

Пройдя трудный путь экранных «кинопротоколов», то есть парадной отчётности и обзорных панорам достижений нового времени, кинематографисты с середины 50-х гг. ищут пути обновления национального экранного документа.

Значительным шагом стала деятельность группы «Час», созданной при активном участии Павла Хобла, Вацлава Таборского, Иржи и Франтишка Папоушков и других. Участники группы, декларированной не как некое организационно герметичное объединение, а как творческое содружество единомышленников, стремились вернуть документальному кино выразительность и уникальность видения мира, достижимых только при отказе от инсценировок и агитационного пафоса киноплаката. Это не значит, что авторы стремились к свободному следованию за потоком жизни, им скорее свойственна внятная концептуальность в отображении действительности. Так, к примеру, П. Хобл, декларируя своё кино как «средство познания», выступает в картинах эмоциональным публицистом, отчётливо осознающим не только облик, но и суть экранного события. Он утверждает: «Я хочу, чтобы кино давало больше, чем только описательный материал. Чтобы кинокамера не следовала за событиями, а в чём-то опережала

их... Чтобы наши фильмы были философскими памфлетами, дискуссионными трибунами в лучшем смысле этого слова.»⁹⁸ Его фильм «Фантазия для левой руки и человеческой совести» (1962) о музыканте, потерявшем в годы войны правую руку, перерастает в взволнованное антивоенное произведение. В картине «На нашей улице, тогда поутру» (1960), несмотря на то, что режиссёра увлекли идеи «синема-верите», он не только регистрирует факты, но и исследует закономерности движения жизни. Не случайно, он называет документальный фильм «разведкой жизни»⁹⁹. И там же: «Документальный фильм не должен терять свою привилегию – быть инструментом, помогающим нам познать наш мир, такой же прекрасный, как и сложный».

Репортёрским мастерством отмечено творчество режиссёра и оператора Б. Шефранки. После вполне академической по стилю ленты «Куклы Иржи Трнка» (1956) он создаёт ряд лент с особым виртуозным качеством пластического решения «Вот братья по трюку» (1957), «Город ночью» (1960), «Знамение дыма», «Люди над землей» (1958).

Популярные в те годы в Европе идеи «прямого кино» получили признание и среди кинематографистов Чехословакии, во многом, благодаря усилиям В. Таборского. Режиссёр видит в методе «синема-верите» инструмент углублённого исследования различных проблем современного общества, что позволит смелее с ними справляться. «Моим кредо стало исследование вопросов, волнующих человека в социалистическом обществе. Мне всегда доставляло удовольствие высмеивать глупость, и в то же время меня глубоко волновал трагизм человеческих судеб»¹⁰⁰ – признается В. Таборский. Известны его работы: «Это случилось в нашем столетии» (1961), «В отпуске» (1963), «Город в грязи» (1963), «Два стола между нами», «Чешский художник» (1963) и другие.

Большим поклонником приёмов «синема-верите» является представитель другой группы кинодокументалистов Чехословакии, объединявшей выпускников кинофакультета Пражской академии изящных искусств, – Эвальд Шорм. В своей наиболее известной ленте «Почему?» (1964) режиссёр и его постоянный оператор Ян Шпата обращаются к молодым словакам и чехам с вопросом, обозначенным в названии картины. Авторы интересуют множество вопросов, касающихся сущности жизни людей. Из калейдоскопа ответов вырисовывается не слишком благополучное самочувствие собеседников. И самыми драматичными оказываются вопросы о том, почему многие не хотят иметь детей или ограничиваются одним ребёнком. Обычный облик фильма-интервью оживляет камера оператора Я. Шпаты, выступающего не как простой фиксатор ситуации, но как активный соавтор. Ян Шпата описывает свою работу как постоянную импровизацию, хотя и подчёркивает согласованность своих действий с режиссёрским планом, оговоренным заранее. У Я. Шпаты есть и свой режиссёрский опыт социологического расследования методом интервью – фильм «Самое большое желание» (1960).

В целом, кинофакультет в эти годы выпускает значительный ряд талантливых кинематографистов, стартовавших в документальном кино. Наиболее популярными приёмами становятся идеи «синема-верите», хотя и традиционные способы внимательного наблюдения не чужды лучшим фильмам этого поколения чешских режиссёров. Таковы, к примеру, фильмы «Маленькая зимняя музыка» (1963) М. Ружички и «Последний» И. Хуштявы. Кстати, все их фильмы так же, как и ленты Хитиловой, снимал оператор Я. Шофр.

Но наиболее оригинальным вкладом в палитру творческих приёмов развития документалистики этого периода стали опыты также молодых выпускников ФАМУ В. Хитиловой и М. Формана в области соединения языка игрового и документального кино. В дипломной работе В. Хитиловой «Потолок» (1962) режиссёр воспроизводит хорошо знакомую ей по прежнему жизненному опыту атмосферу труда девушек-манекенщиц. Здесь использован

⁹⁸ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 277.

⁹⁹ Там же. С. 273.

¹⁰⁰ Цит. по кн. Правда кино и «киноправда». С. 276.

метод реконструктивного воссоздания типичных ситуаций с конкретными характеристиками персонажей, сыгранными непрофессионалами. Более приближено к реалиям жизни кинонаблюдение в ленте В. Хитиловой «Мешок блох» (1962). Здесь запечатлена немудрёная жизнь реальных молодых учениц в заводском общежитии. В своей первой игровой ленте «О чём-то ином» (1963) молодой режиссёр смело соединяет игровое пространство и документальное наблюдение за тяжёлым трудом профессиональных гимнасток.

Ныне известный голливудский режиссёр Милош Форман, также выпускник кинофакультета ФАМУ, заявил о своеобразии выбранного им пути картиной «Конкурс» (1963). Эта полнометражная картина состоит из двух самостоятельных новелл, объединённых темой любителей музыки. В первой части речь идёт о молодых ребятах, играющих в любительских оркестрах. Действие новеллы объединено сквозным героем, существующем на экране в определённом драматургическом сюжете, заданном автором. В результате экранное повествование, сохраняя обаяние реальности во множестве точно подсмотренных деталей, всё же воспринимается как организованное авторской волей, поставленное действие. Во второй новелле рассказана история двух претенденток на конкурсе в труппу эстрадного театра «Семафор»: скромной работницы косметического салона и солистки студенческого самодеятельного коллектива. Здесь заданность сюжетных поворотов, воплощённая в конкретных поставленных мизансценах и диалогах персонажей, растворяется в эмоциональной стихии наблюдения за ходом конкурса и поведением многочисленных участников¹⁰¹.

В фильме частично использованы любительские съёмки на 16-мм плёнке, что создаёт особое качество достоверности. Показательна и виртуозная работа документальной, как правило, ручной камеры, которая стремится своим раскованным непредсказуемым движением подчеркнуть особое возбуждённое состояние множества персонажей, заполняющих кадр. В какой-то момент «очеловеченность» поведения объектива придаёт репортажу субъективность в отборе и объектов съёмки, и способа наблюдения за ними. Нередко кинорассказ окрашивается юмором и в зорко подсмотренных деталях поведения персонажей, и в монтажной игре с материалом, к примеру, шлягер, исполняемый сразу несколькими конкурсантами. Видение происходящего утрачивает универсальность, привычную для «сочинённого» кинозрелища, побуждает зрителя чувствовать себя реальным участником события.

На выразительности натуральной фактуры, составляющей не только смысловой и эмоциональный фон игровому действию, но и определяющей главное стилевое своеобразие экранного зрелища всего фильма, базируются и новации первых игровых лент М. Формана «Чёрный Петр», «Любовь блондинки». Некоторые непрофессиональные актёры для них были найдены при съёмках «Конкурса».

* * *

Среди документалистов других стран, примыкавших к социалистическому лагерю, следует выделить Х. Ковачева из Болгарии и кубинского режиссёра С. Альвареса.

При всём том, что болгарская кинематография усердно осваивала все виды кинематографа, но до начала 70-х гг. результаты в области документального кино не могли сравниться с вполне грамотной профессиональностью игрового и научного кинематографа Болгарии.

Среди режиссёров научного вида кино, отмеченного высоким профессиональным уровнем как раскрытия научной проблематики, так и наглядной выразительностью экранного рассказа, необходимо назвать К. Обрешкова, К. Костова, Л. Цолова и др.

¹⁰¹ В своей первой американской игровой картине «Вспышка» Форман почти точно воспроизводит некоторые эпизоды «Конкурса», но уже игровыми средствами.

Что же касается документалистики, то активные процессы обновления там начались с приходом молодого поколения – воспитанников ВГИКа и болгарской киношколы ВИТИЗ. Среди имён, составивших панораму высокопрофессионального документального кино к середине 70-х гг., следует назвать Н. Тошеву («Пансион», «Звено»), Н. Ковачева («Зимняя пора», «Временное»), О. Кристанова («Дни»), З. Драгнева («Короткая автобиография»), А. Алтыпармакова («Очистка»), В. Цветкову («Женщина на стройке») и других.

В 1974 году высший приз Лейпцигского кинофестиваля, признанного авторитета в области документалистики тех лет, был присуждён всей документальной программе Болгарии. Главный же приз этого конкурса был отдан ленте Х. Ковачева «Строители». Начав свою работу в кино в качестве оператора-хроникёра, Христо Ковачев много и плодотворно работал в болгарском документальном кино («Нити из радуги», «Человек из народа»). Картина «Строители» в остроумной живой форме, с использованием и выразительного репортажа, и провокативных ситуаций, и свободной речевой достоверности, воспроизводила жизнь на масштабной стройке небольшого трудового коллектива рабочих, недавних крестьян.

Интересен опыт Х. Ковачева в ряде лент, созданных им впоследствии. Они базировались на активном участии автора в жизни своих героев. Фильмы становились драматическим повествованием об этапах расследования и борьбе документалиста. Так случилось с лентой «Дамян» (1983), где рассказано, как главный герой прежней триумфальной ленты «Строители» стал объектом циничного оговора и незаслуженных репрессий. Главное в истории создания данной картины – то, что в борьбу за своё честное имя Дамян вступает при настоянии и помощи Х. Ковачева. Так собственно «отражение реальности» как основная цель документализма превращается в «преображение реальности», в «кино борьбы» как важную новую черту кинодокументалистики данного периода во всём мире.

Столь же активную позицию документалист занимает и в картине «Молчание» (1984), когда помогает героине, хранившей более тридцати лет молчание о своём вкладе в борьбу против оставшихся в послевоенные годы в лесах фашистских недобитков, и принявшей на себя и свою семью притеснение и преследования властей. Благодаря вмешательству документалиста справедливость была восстановлена, и героиня обрела честное имя и статус полноправного члена общества. Наконец, в фильме «Жестокость» (1984) авторы обратились к телезрителям с просьбой оценить поведение человека, выгнавшего свою мать и бабушку за то, что мешали ему жить в квартире матери. Съёмочная группа снимала эпизоды просмотра сюжета в цехах фабрик и заводов, реакцию людей и предлагаемые ими простые решения: помочь женщинам своей зарплатой или вещами. В специально оборудованной скрытой камерой и микрофоном комнате на телестудии сотрудники встречали тех людей, кто решил лично выразить отношение к этой жизненной коллизии. И здесь преобладала энергия добра, которая порой приводила к парадоксальным предложениям (одна уже престарелая пара предложила лично расправиться с «выродком»). Однако, в соседней комнате съёмочная группа читала письменные отклики на рассказанную ими историю, где всё выглядит не столь благостно: среди писем были и те, что сообщали похожие факты безнравственного поведения детей по отношению к своим родителям. Так фильм выходит за рамки конкретной истории, становится своего рода катализатором, проявляющим нравственное состояние болгарского общества.

Таким образом, творческий опыт Х. Ковачева выводит документальный фильм за рамки простого отображения реальности, ставит перед автором новые задачи действенного участия в разрешении острых проблем своего общества языком экранного документа.

* * *

Рождение кубинской документалистики тесно связано с историей революции на Кубе в 1959 году. Уже с 1961 года на международных смотрах появляются кубинские ленты: («Это наша земля»(1959),

«Генеральная ассамблея кубинского народа», реж. Томас Гутьеррес Алеа, «Холм Ленина» (1963), «В порту»(1963), реж. Альберто Рольдан, «Старый район» (1963), реж. Гильен Ландриан). Они представляли как революционные преобразования на острове, борьбу с сопротивлением старых классов, так и привлекали внимание к насущным вопросам строительства нового общества. Наибольший интерес к повседневности появился с середины 60-х годов, когда хроникёры обратили внимание на процессы, происходившие не только в центре страны, но и в её глубинке. Авторская искренняя заинтересованность в освещаемых проблемах жизни людей родила особую стилистику, получившую название «кино действия». Выразительный экспрессивный репортаж, энергичная остро ритмичная монтажная форма, виртуозный звукозрительный контрапункт – всё это делало экранное документальное повествование не только убедительным, но и увлекательным.

Наиболее интересной творческой фигурой кубинского документального кино является Сантьяго Альварес. Он был одним из первых соратников Фиделя Кастро, в ИКАИК – кубинском центре кинематографии – возглавил отдел хроники. Под руководством С. Альвареса традиционный киножурнал «Нотисьеро» перешагнул рамки простой экранной газеты, стал активным средством не только информации, но и целеустремлённой пропаганды новых идей. Причём, ведущим авторским инструментом является вовсе не дикторский текст, но энергичный и остро направленный монтаж, использование разнообразных приёмов изобразительных акцентов. Многое в творческом поиске С. Альвареса напоминает опыт Д. Вертова в период его экспериментов с «Киноправдой». Альварес убеждён: «Острая социальная сущность кинематографа требует большой политической ответственности перед зрителем. Если художник не сознаёт своей социальной позиции, находится как бы вне её, то, как бы талантлив он ни был, он обречён на провал. Деятель искусства должен быть революционером».¹⁰²

Показательно «превращение» простой формы киножурнала в экранный киноплакат в ленте «Сейчас»(1965). Эта экранная миниатюра, длящаяся не более пяти минут, представляет собой острое обвинение в расизме американского общества. Она основана на политическом музыкальном монологе певицы Лины Корне, развёрнутом в музыкальном напряжённом ритме «Хава Нагилы». Хроникальные кадры столкновений полиции и демонстрантов в защиту прав чёрного населения Америки, жестокостей ку-клукс-клана, солидарности людей разных рас выстроены в фильме не в последовательное повествование, но, преображённые рапидным замедлением движения, выпечатками фрагментов кадра, стоп-кадрами, пофазными распечатками жестов участников и другими приёмами остранения привычного хроникального зрелища, превращаются в волнующий поток образов, согласующихся в своём эмоциональном ключе с мощным музыкальным ритмом.

Выразительный операторский репортаж в фильме, а точнее спецвыпуске «Нотисьеро», «Циклон Флора» (1964) показывает страдания кубинцев, попавших в зону стихийного бедствия. Хроника не скрывает тяжёлых последствий безумства урагана, который не только оставил людей без урожая, крова, скота, имущества, но и погубил родных и близких. Лента лишена направляющего внимание зрителей дикторского текста. Закадровое молчание подчёркивает скорбь всего кубинского народа перед лицом тяжёлого испытания. Лишь монтажные акценты через остановленный кадр, укрупнение, рапидное замедление передают авторское понимание

¹⁰² Альварес С. Автор кубинских нотисьеро.// Комс. правда, 1969. 16 сент.

происходящего, сосредоточивая внимание зрителей не только на страданиях людей, но и на солидарной помощи всего народа и властей жертвам стихии.

«Мне кажется, что сила и привлекательность «новостей» именно в том и заключается, что заставляет тебя постоянно искать необычное в самом обыкновенном, подмечать то, что все видят и не замечают, стараться передать суть события, а не только его внешность» – рассказывал режиссёр в том же интервью.¹⁰³

Творчество С. Альвареса отмечено вниманием международных фестивалей, в частности, это целая «голубятня» «Золотых» и «Серебряных» голубей и Приз за вклад в киноискусство Лейпцигского фестиваля за уже названные фильмы, а также за «Серро Пеладито» (1966), «Ханой, вторник, 13» (1967), «Л.Б.Д.» (1968), «79 вёсен» (1969), «Как, зачем и почему был убит генерал?» (1971) и многие другие.

В конце 70-х годов С. Альварес предпринял грандиозный проект, направленный на «борьбу с буржуазностью кино»: победить зрительскую привязанность к игровому кино увеличением длительности документальных лент. Так были сняты многочасовые репортажи о поездках Ф. Кастро в Восточную Европу и Африку («И небо было взято штурмом») и по Латинской Америки («Я сын твой, Америка»). При очевидном нарушении психологических возможностей зрителей сохранять остроту внимания на столь длительных просмотрах, нельзя не отметить высокое качество операторской хроникальной школы, воспитанное практикой репортажной работы над выпусками «Нотисьеро», а также виртуозное мастерство режиссёра в монтажной организации столь значительного материала.

Социалистическая система хозяйствования с присущим ей бюджетным финансированием киноотрасли позволила неигровому кино

стран соцлагеря развиваться достаточно интенсивно. Но вместе с тем, стилевое лицо каждой кинематографии определялось всё же национальными традициями и индивидуальными поисками художников. Так экранный язык документалистики обогатился новыми выразительными приёмами и творческими открытиями.

¹⁰³ Альварес С. Автор кубинских нотисьеро. // Комс. правда, 1969. 16 сент.

5.2. «Политический документальный фильм»

На рубеже 60 и 70-х годов в пространство кинодокументалистики вторгается новое явление, не совсем точно названное «политический документальный фильм». Неточность термина связана не только с тем, что проблематика фильмов этого направления выходит за рамки политической злобы дня, но и с несоответствием определения эстетической сути данного явления.

Видимо, закономерно, что «политический документальный фильм» появляется в последней трети XX века, когда человечество прошло «университеты» восприятия экранной информации, связанные, в первую очередь, с кинохроникой. Экранная форма информационного сообщения обладает большим эмоциональным воздействием, нежели вербальная, побуждая зрителя не только усваивать суть информационного послания, но и как бы переживать событие заново в экранном репортаже. Постепенно экранная форма информации становится приоритетной, и зрители не столько «узнают», сколько «смотрят» новости. Так цивилизация XX века обретает устойчивое определение: «экранная».

Долгое время уровень кинотехники и принципы передачи экранной информации требовали достаточно высокого профессионального ремесла, что затрудняло участие более широких масс в общении друг с другом посредством экранного послания. Совершенствование портативного кинотехнического оборудования, психологическая адаптация к данной форме общения вне специально отведённых мест – кинотеатров, развитие кинолюбительского движения и стремление говорить с людьми о насущных проблемах современным языком породили новый способ осуществления гражданской активности людей – фильм как выступление по актуальным проблемам жизни, требующим действенной реакции.

Существенным обстоятельством, побудившим многих к осуществлению своего права на свободу участия в общественной жизни в формах именно документального фильма, стоит назвать и несомненный нравственный авторитет экранного документа как носителя безусловной «правды факта». Мы понимаем, что изображённое на киноэкране событие отнюдь не является аналогом реального жизненного факта, но при всех оговорках и понимании широты стилевого спектра кинодокументалистики, зрители за многие десятилетия привыкли видеть в хроникальном кадре приближённую к действительности картину случившегося. Благодаря длительному опыту общения с киноэкраном мыслящие зрители всегда умели увидеть за «кинофактом» его реальную жизненную основу и прочесть даже скрытые смыслы запечатлённого.

Мощным стимулом к развитию экранной формы гражданского участия в жизни стало появление и мгновенное превращение в активный фактор бытовой цивилизации телевидения. Телевидение завершило процесс «обучения» людей чтению информации с экрана, а затем стало активным инструментом манипуляции сознанием людей. Не случайно, в последней трети XX века при различных политических катаклизмах в разных странах борьба за власть включает в себя не только вооружённые схватки, но и захват в свои руки телевидения, как возможности обратиться (и тем самым повести за собой) массы населения, которые осознают власть через экранное её воплощение.

Так реалии развития политического самосознания людей неожиданно вмешались в эстетику экранной документалистики, в который раз заставив её свернуть с путей «дружбы-соперничества» с игровым кинематографом во имя зова её хроникёрской первоосновы.

Вот почему столь неожиданно для профессионалов возникла новая функция экранного документа, осознанная ими, только когда на фестивальные экраны пришли внешне совершенно непохожие на традиционные для недавних фестивальных критериев ленты. Скромные чёрно-белые картины, снятые нередко на 16-мм плёнке, аскетичные в выразительных средствах, привлекали тем не менее живое внимание зрителей и критики потому, что в них чувствовалось особое пристрастное отношение к факту, продиктованное новым пониманием

социального предназначения кинодокументалистики. Наступила пора «кино борьбы», «кино протеста», основной костяк создателей которого составляли многочисленные непрофессиональные и полупрофессиональные «рабочие киногруппы» документалистов.

Так документальный фильм всё более перемещался из сферы общекультурной в область общественной, политической деятельности. Камеру в руки непрофессионалы берут не для того, чтобы попробовать себя в искусстве экранного самовыражения, что было всегда соблазном любителей. Возникает новый стимул – использовать изначально утвердившееся нравственное право и возможность документальной кинокамеры говорить правду о жизни с её предельной «безусловной» достоверностью. Так создание документального фильма становится актом не столько художественной, сколько общественной практики.

На одном из фестивалей, наиболее авторитетной в те годы «неделе политического фильма» в Лейпциге, прозвучал своего рода гимн борющегося за лучшие права людей мира кинематографического «интернационала». Он был сформулирован в патетическом обращении к коллегам всех стран земного шара:

«КРЕПИТЕ СОЛИДАРНОСТЬ...

Давайте нашим оружием фильма раскрывать правду и
помогать покончить с войнами,
обеспечить народам свободу и справедливость, пресечь действия
палачей,

освободить томящихся в тюрьмах —

с тем, чтобы дети могли пить молоко, а матери дарить новую жизнь, не
глядя со страхом на небо, с которого могут падать бомбы.

Чтобы люди сами определяли свою судьбу

и всё созданное руками народа принадлежало народу...

...Крепите солидарность, друзья, сегодня больше, чем вчера»¹⁰⁴.

Документальные фестивали утрачивают форму узкоцехового обмена впечатлениями и раздачи наград. Чаще всего они теперь служат трибуной, с которой можно обратиться к широкому кругу зрителей всего мира за поддержкой в борьбе за свои экономические, политические, национальные и гражданские права. И потому резко расширяется география документальных кинолент и возрастает эмоциональный градус восприятия экранных выступлений кинематографистов разных точек планеты. Увеличивается и количество самих фестивалей на всех континентах мира, собирая всё большее число участников. Именно за 70-е годы создалась особая устойчивая сфера взаимодействия кинообщества мира посредством фестивального общения. Это во многом способствовало и усилению престижа кинодокументалистики в мире и её активной интеграции в политические, социальные сферы жизни общества.

Фестивальный экран обретает функции международного форума активных гражданских сил разных стран по преодолению несправедливости и насилия как в отдельной стране, так и во всём мире. По числу фильмов, посвящённых тому или иному уголку мира и представленных в программе того же Лейпцигского кинофестиваля, можно твёрдо говорить о наиболее «горячих точках планеты». В один год лидировали картины о Вьетнаме, в другой – о Чилийской трагедии, в третий – о гражданской войне в Сальвадоре или Никарагуа. Фильмы, подкрепляя друг друга новыми доказательствами и творческим журналистским их анализом, создавали «микрорестивали» о войне во Вьетнаме, о проблемах чилийского народа, о болезненных проблемах Ближнего Востока.

Понимание новой роли кинофестивалей звучит в высказываниях участников, к примеру, Московского кинофестиваля-81:

¹⁰⁴ Материалы МКФ Лейпциг-73.

О.Б. Эчеверрия, К.А. Пинеда (Сальвадор): «Наша кинематографическая делегация революционного Сальвадора горячо благодарит организаторов фестиваля и весь советский народ за приглашение участвовать в работе фестиваля. Для нас это имеет особое значение, потому что мы хотим донести наш фильм до общественности, до людей всего мира. Благодаря большой работе и помощи огромного числа людей, наш фильм был показан в семнадцати странах, он переведен на восемь языков»¹⁰⁵.

С. Дуран (Колумбия): «Для нас международный фестиваль в Москве имеет очень большое значение, так как является замечательной школой не только профессионального мастерства, но и главным образом революционной борьбы. Когда я смотрю ленты, созданные в разных странах мира... я отчётливо осознаю масштаб и значение международной поддержки, которую здесь получают прогрессивные силы мира»¹⁰⁶.

Не только фестивали являются аренами проявления политической солидарности с борющимися за свои права и независимость странами. Появляется широкая потребность людей в новых объединениях, что способствует организации активности людей, увлечённых идеями улучшения своего бытия. Нередко новые киносообщества возникают при профсоюзах, партийных ячейках, забастовочных комитетах. Они именуют себя «рабочими киногруппами», «свободным кино», «народным кино», подчёркивая свою независимость от коммерческих интересов и озабоченность конкретными действиями в социальной, политической борьбе.

Так, к примеру, рабочее общество «Синема экшен» (Англия) родилось в конце 70-х гг, когда транспортные рабочие, кондукторы автобусов, почтальоны, каменщики – все самоучки – решили делать в свободное время фильмы об актуальных проблемах своей классовой борьбы. В интервью журналисту Лейпцигского фестиваля-80 делегат этого общества Г. Лэмч рассказывал: «Мы хотели запечатлеть на плёнке типичные примеры борьбы рабочих и тем самым дать руководство к действию другим коллегам, находящимся в подобной ситуации.»¹⁰⁷. На фестивальном экране английские документалисты выступили с лентой «Поднимайтесь, рабочие!», направленной против закона, запрещающего забастовки.

В промышленном пригороде Парижа Безансоне для разъяснения задач своей забастовочной борьбы и воспитания молодых рабочих

в духе пролетарской солидарности была создана «рабочая киногруппа». Профессиональную помощь ей оказывал известный кинематографист Крис Маркер. Именно благодаря его рассказам о функциях и возможностях киноагитационной работы кинопоезда Медведкина, о творчестве которого Маркер узнал во время совместной работы в жюри московского кинофестиваля, участники киногруппы приняли название «Медведкино». Снятую группой ленту «Класс борьбы» широко показывали в разных трудовых коллективах города, демонстрировали на документальных фестивалях.

В пору правления в Испании Франко, когда действовал запрет на собрания, где число участников превышает двадцать человек, члены киногруппы под названием «Коллектив по созданию политических фильмов» показывали свои ленты, посвящённые сопротивлению существующему режиму, в рабочих и студенческих клубах, даже в церквях. Автор ленты «Процесс 1001» – обвинение франкистскому режиму – М. Фернандес объяснял журналистам мотивы их работы: «Людей надо информировать – это мы считаем своим долгом... В Испании запрещено всё: прогрессивные органы печати, прогрессивные партии, прогрессивные политически ангажированные фильмы, и несмотря на это, всё это существует – нелегально!»¹⁰⁸

¹⁰⁵ Прожико Г. На экране – документальная кардиограмма мира.// Искусство кино. С. 119.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Материалы МКФ Лейпциг-80.

¹⁰⁸ Материалы МКФ Лейпциг-80

В начале 70-х годов во всех странах мира возникает новая система ведения общественной и социальной борьбы, создаются группы по производству и прокату актуальных политических фильмов. Наиболее продуктивно работали в те годы «Фильмцентр» в Швеции, «Унидог» в ФРГ, «Унителефильм» в Италии, «Униците» во Франции, «Фильмконтакт» в Финляндии, «Ньюсрил» в США и другие. В орбиту внимания этих групп входят как насущные проблемы своей страны или даже того коллектива, под чьей «крышей» созданы кинообъединения, так и отражение болевых процессов, тревожащих людей всего мира. К примеру, на уже упомянутом Лейпцигском фестивале программа шведской группы «Фильмцентр» состояла из следующих фильмов: «В нашей стране начинают расцветать пули» – репортаж с полей сражений Мозамбика, «Сантьяго де Чили – изнасилованный город» – горький рассказ о трагедии Чили, «Испания!» – повествование о традициях антифашистской борьбы Испании, «Что скажем детям?» – социальный анализ жизни детей в рабочих кварталах. Четыре этих фильма точно отвечали тем лозунгам, под которыми шведские журналисты вели работу: «За народную культуру! За антиимпериалистическую солидарность!»

В Японии школьная учительница Н. Акиеси узнала о трагедии девушек-работниц, ставших на производстве инвалидами и выброшенных хозяевами без средств к существованию. На свои средства и с помощью друзей Акиеси создала фильм о судьбе жертв «Завтрашний день – нам». Картина послужила основой широкой общественной кампании в поддержку инвалидов труда, что привело как к изменению законодательства, так и к конкретному результату в борьбе девушек против хозяев.

Таким образом, главной задачей создания таких фильмов являлось не столько собственно творческая деятельность участников различных объединений, сколько использование экрана для решения конкретных политических и социальных задач. Как говорил управляющий делами кинообъединения «Унидог» (ФРГ) Э. Едамус: «Решающим критерием для фильмов, с которыми мы работаем, является ответ на вопрос, какую пользу они принесут нам в политической борьбе!»¹⁰⁹

Сам Едамус участвовал в работе группы «Дас Тим» (Мюнхен), снимавшей короткие ленты о позиции Германской компартии по различным вопросам жизни ФРГ: от военного бюджета Баварии до прав людей на пляжи, загороженные хозяевами соседних земель. Одна из программ так и называлась «Четыре примера для агитации». Авторы рассказывали, что лаконичность лент объясняется тем обстоятельством, что фильм нужно показать людям и свернуть кинопроекцию, пока не приехала полиция. Картины открывают митинги, дискуссии, манифестации и демонстрации.

Забастовочный комитет английских шахтёров поручает журналисту С. Формену сделать фильм о целях и задачах противостояния шахтёров Англии проектам правительства М. Тэтчер по закрытию шахт. С помощью созданной картины «Шахтёрский фильм» бастующие шахтёры не только разъясняют свои цели, но и собирают средства для поддержки семей неработающих коллег.

Новые задачи резко меняют кинематографический облик документальной ленты. Функции прямого свидетельства, строгой документации, открытого призыва, плаката потеснили собственно эстетический поиск. Казалось, отпадает даже потребность в элементарной композиционной соразмерности и монтажной ритмичности, в организации включаемого в экранный текст материала. Причем этот активно демонстрируемый «антиэстетизм» был связан не только с отсутствием специальной подготовки у тех, кто впервые прикоснулся к камере, – у рабочих и учителей, профсоюзных деятелей и партийных активистов. Так было, например, с Б. Бертоллуччи, когда он, уже являясь признанным автором известных игровых лент, сделал документальную картину о проблемах медицинского обслуживания в Италии под названием

¹⁰⁹ Материалы МКФ Москва-74.

«Бедные умирают раньше». Картину показывали по телеканалу, арендованному Итальянской компартией. Столь

же показательна эволюция Д. Стрика, автора новаторской ленты «Гневное око», в годы войны во Вьетнаме выступившего со строгой документальной лентой, состоящей из свидетельских показаний участников карательной операции в мирной вьетнамской деревушке «Интервью с ветеранами Мэй Лай».

Чем же привлекли внимание зрителей столь скромные в художественном отношении ленты? Что вывело их в авангард кинодокументалистики 70-х годов? Прежде всего, новое понимание задач кино-документа: напрямую вмешиваться своим выступлением в развитие событий. Экранный документ становится истинным, а не метафорическим, действенным оружием в классовой, политической борьбе. Особой заботой его создателей становится не столько образное освоение увиденного, личная художественная рефлексия, сколько поиски убедительного факта, свидетельства и обсуждение со зрителем справедливых действий в сложившихся обстоятельствах. Фильм начинает дискуссию, предваряет демонстрацию протеста, служит прямым аргументом в отстаивании трудящимися своих экономических прав, побуждает к солидарности в поддержку тех, кто ведёт войну против агрессоров.

Горячие точки военных конфликтов, столкновения народных масс с властями, обнаружение тайных сговоров правительств против народа, солидарность с трудящимися, выступающими против хозяев – все эти темы привели на документальный экран профессионалы и любители, взявшие камеру как орудие открытой дискуссии и борьбы. В печати сообщалось, что прогрессивные силы Гаити обратились к зарубежным документалистам с просьбой тайно снять картину о страданиях народа в их стране, где царил фашистский режим. Сообщение это знаменательно, ибо свидетельствует не только о возросшей, но и качественно новой политической роли документалистики.

Очевидно, что в новых условиях меняются и привычные критерии оценки документальных лент как журналистами и критиками, так и зрителями. Прежние критерии, хотя и декларировали как обязательное условие наличие достоверности, основное внимание уделяли всё же проблемам кинематографической выразительности. «Кинематограф борьбы» вновь выдвинул на первый план вопрос о материале, о существовании фиксируемых фактов, по-новому поставил проблему достоверности, подчеркнув в который раз, что достоверность – это не родовое качество документального кино, а понятие исторически изменчивое.

70-е годы выводят на первый план фигуру журналиста, усиливая его роль не как созерцателя жизненных процессов, но как активного участника событий и в наибольшей степени – исследователя острых проблем жизни. Проблемы содержательности материала, активной гражданской позиции автора поставили в центр внимания напряженных исканий документалистов вопросы, близкие публицистике: убедительность найденных фактов, логичность аргументации, точность авторской идеи.

Нередко в эти годы функция киножурналиста виделась только в строгом собирании фактов, а потому вновь возобновилась дискуссия о «самоигральности материала». В критике часто противопоставлялся фильм и материал («фильма нет, но потрясающий материал»), тем самым предполагая, что материал самостоятельно оказался на экране, без участия автора. Кроме того, игнорировалась очевидная динамика самого понятия «выразительность» на новом уровне развития кинодокументалистики.

С чего начинается подлинный киножурналист? Разве только с того момента, когда он ищет композицию кадра или новый монтажный переход? Утверждать это – значит не ощущать новые процессы, происходившие в тот момент в документальном кино, связанные с активным поворотом документального фильма от художественной образности, отточенности формы к чисто журналистским аспектам содержания и формы экранного документа.

Документалист этой страницы кинодокументалистики – журналист не в приближенно-ассоциативном смысле, а в прямом, наиболее близком первоначальной сущности этой профессии значении. Внимание к актуальным проблемам дня, стремление выступить с самостоятельным глубоким их анализом или эмоциональным репортажем о событиях, выдвинули на первый план в творческом арсенале документалистики задачи тематического поиска, открытия живых впечатляющих фактов. Так, к примеру, происходит в английской ленте «Южный Вьетнам – к вопросу о пытках» (реж. М. Бэкхем)¹¹⁰. В строгой сдержанной манере журналисты повествуют о трагедии политических заключённых, долгие годы томившихся в тюрьмах, концлагерях, «тигровых клетках». Бесчеловечные пытки и долгие годы неподвижности сделали узников инвалидами, практически лишёнными надежды на жизнь. Жестокий материал предстаёт серией бесед с врачами, которые осматривают пострадавших, кадрами самих жертв за решётками тюремных машин и «тигровых клеток», где невозможно выпрямиться, а также крупными планами молчаливых (условием их освобождения был запрет на общение с прессой), измученных, но не сломленных людей. Да, действительно, в фильме материал производит шоковое воздействие. Незабываемы трагические сцены движения жертв на дощечках, так как у них атрофировались мышцы ног. Убедительны скупые, профессионально точные рассказы врачей. Полно глубокой горечи лицо женщины, отделённой от зрителей рядами тюремной решётки. Впечатляют лица коммунистов-политзаключённых с ранней сединой и морщинами (в 24 года!), но с горящими нестигаемой верой и мужеством глазами, предьявленные в неторопливой панораме. Они не могут говорить с журналистами, но их трагический облик и мудрость взгляда заменяют слова. Эти факты не явились на экран сами, они были ОТКРЫТЫ журналистами экрана и бережно перенесены на плёнку, сохраняя ауру безусловности запечатлённого факта. Журналистский поиск, настойчивость в достижении актуального материала, умение открыть важную проблему, «охота» за уникальными фактами – становятся ведущими стимулами авторов «политического документального фильма».

Каковы же основные кинематографические формы «политического документального фильма»?

Наиболее простой жанровой разновидностью, ставшей популярной в новых условиях, является *флльм-плакат*. В нём нет подробного анализа, как правило, нет самостоятельных тематических открытий. Плакат вырастает из авторского чувства, обращённого к острой проблеме дня. Он не боится знакомых кадров и образов. Ибо главное в плакате – не новая информация, а гамма эмоций ПО ПОВОДУ, может быть, и знакомых фактов. Потому что здесь в контексте фильма-плаката на первый план выступает не конкретное содержание каждого кадра, а его глубинная символика, которая и участвует в авторском послании зрителям. Большим мастером кинематографического плаката является кубинский режиссёр С. Альварес, его фильмы «Сейчас», «Л. Б. Д.», решённые в этом жанре, мы анализировали выше. В контексте исканий «политического документального фильма» знаменательным примером становится его лента «Тигр прыгнул и убил» (1973) о недавно случившейся трагедии чилийской демократии, жестоко уничтоженной военной хунтой. Она персонифицируется в ленте в облике и судьбе известного чилийского певца Виктора Хары. Три его песни составляют композиционную канву картины. Из немногочисленных фото и кинокадров сентябрьских событий, из фото, кино и графических портретов певца, режиссёр «ткёт» ткань картины. Почти все изобразительные материалы знакомы нам по иным контекстам. Но здесь, обработанные и потому слегка остранными кинематографическими наездами, отъездами, укрупнениями, наплывами, световыми контрастами, неожиданными монтажными стыками, эти кадры сплетаются, подчиняясь увлекательному нервному ритму, в кинематографический призыв, полный глубокой

¹¹⁰ «Золотой Голубь» на МКФ в Лепциге-73.

горечи. Мелодика песен Хары, певца, убитого фашистами, ещё более подчёркивает трагизм картины.

Принципы плакатного строения определяют работу кинематографистов упомянутой группы «Дас Тим» «Четыре примера для агитации». В «примере», посвящённом военному бюджету Баварии, авторы монтируют в прямом столкновении кадры взлетающих военных ракет и здания школ, исчезающих в мультавзрыве, делая наглядным до лапидарности мысль авторов. Но в плакате мысль и должна быть обнажена и напрямую адресована зрительским эмоциям.

Вьетнамские документалисты сняли ленту «Заключённые без номера» (1973) в Южном Вьетнаме о детишках трёх-пяти лет, не умеющих улыбаться, потому что стали понимать мир, а иные просто родились в тюремных застенках, где содержатся их матери-заключённые. Именно эмоциям зрителей, а не разуму, адресованы крупные планы страшных своей серьёзностью детских глаз.

Плакат тревожит сердца зрителей, но пищу для раздумий даёт иная жанровая форма – *фильм-свидетельство*.

Здесь главной задачей становится не столько эмоциональная наполненность увиденных фактов, сколько убедительность их подбора и логика убеждения, выстроенная в последовательном авторском рассуждении. Поэтому в работе над этой категорией фильмов немалое время занимает простое журналистское расследование. Американский режиссёр Алан Франкович для своего фильма «По поручению фирмы» (1980) пять лет собирал материал о бесконтрольной деятельности ЦРУ, которое приняло на себя роль мирового жандарма. В ходе работы автор записал на магнитофон интервью полусотни бывших агентов ЦРУ общей продолжительностью около 150 часов. По признанию режиссёра, разоблачающий характер самих фактов побудил его отказаться от пространного закадрового комментария. В самом деле, этот трёхчасовой фильм строго, почти скрупулёзно документален. Когда картина была закончена, автор подвергся преследованию, однако строгий документализм ленты оказался настолько выверенным и безупречным, что его противники не смогли указать ни одного конкретного факта, противоречащего истинному положению вещей. И, тем не менее, в ряде американских штатов фильм демонстрировался по телевидению в «усечённом» – на одну треть! – виде.

Лента «По поручению фирмы» и многие другие принадлежат к тому направлению в документалистике, которое видит в кинотексте только свидетельство, безусловный документ, принципиально лишённый каких-либо кинематографических изысков. Логика в подобной позиции есть, так как выразительная кинематографическая форма своей гармонией вступила бы в конфликт с остротой поставленных проблем и необходимостью оставить зрителя озабоченным предъявленными доказательствами. Потому и Д. Стрик в своей ленте «Интервью с ветеранами Мэй Лай» избегает ощутимой монтажной ритмики, выразительного портретного освещения своих героев, музыкального комментария. Для него важно сохранить для зрителя ощущение безусловности предъявленного документального звукового свидетельства преступления американской военщины на земле Вьетнама. Одновременно последовательная смена «говорящих голов» ветеранов, ныне оценивающих случившееся порой с диаметрально противоположных позиций, позволяют уловить авторскую мысль, которая не высказана в «лоб», но чередой интервью направляет восприятие зрителей в необходимое автору русло.

Чертами фильма-разбирательства обладает и упомянутая японская картина «Завтрашний день – нам». Без строгой доказательности журналистского расследования, точности зафиксированных фактов и сформулированных выводов автору не удалось бы достичь конкретного результата.

И от Бертолуччи, режиссёра, конечно, владеющего кинематографическим ремеслом, потребовалось определённое «отречение» от своего мастерства в работе над лентой «Бедные

умирают раньше» во имя строгости документального свидетельства плохого медицинского обслуживания бедняков в Италии, иначе острота проблемы была бы мало понятна зрителю.

Порой картины, решённые в форме экранного свидетельства, представляются стороннему зрителю затянутыми, излишне подробными, лишёнными увлекательного рассказа. Здесь очевидна диалектика функциональной роли лент этого направления. Они создаются в прикладных, внекинематографических целях, где требуется, в первую очередь, полнота аргументации и множественность доказательств. Вопросы увлекательности экранного текста отступают на второй план, так как предполагается заинтересованность зрителей именно обсуждаемой проблематикой, а не киноформой. Видимо, в заинтересованной среде изобилие примеров и аргументов только увеличивает ценность и убедительность картины. И киноколлеги, знакомясь с такого рода лентами на фестивальных смотрах, обязаны принимать это обстоятельство во внимание.

Вот, к примеру, история создания американской ленты «Сыновья и дочери» (1969)¹¹¹ о подготовке и проведении марша протеста против войны во Вьетнаме студентами одного из университетов. Подробно и обстоятельно в фильме воспроизведены все этапы работы студенческого комитета с его дискуссиями и мелкими подробностями условий организации мирного шествия студентов от университета к призывным пунктам. Известная утомительность длинных переговоров и согласований для стороннего зрителя имеет для реальных участников кровное значение. Особенно это становится понятно, когда вспоминаются расстрелы полицией студенческих демонстраций в

Кентском университете. Очевидно, что снимаемый материал адресован не посторонним «зрителям», а своим же товарищам, более того, является важной летописью молодёжного движения.

Большую часть кадров снимали сами студенты на любительские камеры. Их мало заботили «проблемы выразительности» кинозрелища. На первый план выдвигаются такие качества как внятность и точность в передаче картин происходящего. Особенно это относится к эпизодам самого шествия, когда на пути ребят оказываются не только прохожие на улицах, или сочувствующие, или просто любопытствующие, но агрессивные юнцы, что под покровительством полиции нападают на мирных студентов, провоцируют на столкновение, чтобы дать повод для вмешательства полиции. Здесь камеры не просто репортажно фиксируют течение события, но в самом отборе объектов съёмки демонстрируют истинное понимание скрытых механизмов происходящего. Поэтому в описываемом эпизоде важно было запечатлеть не только поведение «чёрных ангелов», их преднамеренно агрессивные жесты и поступки, но и ухмылки копов, удовлетворённых происходящим и готовых при любом поводе схватить демонстрантов.

Сама длительность ленты – более двух часов (при выпуске в советский прокат её сократили почти на треть и не по цензурным причинам, а в силу трудностей восприятия) – демонстрирует истинный масштаб события и серьёзную увлечённость происходящим основной массы студентов университета. Тем самым, фильм является убедительным документом в молодёжном движении против вьетнамской войны.

Киноплакат и фильм-свидетельство – формы открытого публицистического разговора со зрителем, где главное – авторская концепция исследуемой проблемы. В большей степени обращён к многогранности реального жизненного потока экранный *репортаж*.

Репортаж давно считается сущностью журналистской профессии. Он реализует стремление зрителя получить «слепок жизни», ощутить события реальности в «формах самой жизни». Экран, кино- и теле-, всегда реализовывал эту потребность в живых выразительных репортажных лентах. Но на новом этапе 70-х кинорепортаж приобретает особые черты.

¹¹¹ В советском прокате картина именовалась «Сыновья и дочери Америки»

Репортаж трудно обвинить в единообразии. Следуя в своей композиции драматургии самой жизни, он переносит на экран её многоцветье и неповторимость. Однако наибольшее впечатление начинают производить те ленты, которые не только воспроизводят течение реальности, но и стремятся передать авторское понимание смысла данного фрагмента действительности. Оценка автора может быть скрыта, не обязательно вынесена в дикторский «приговор жизни». Но зритель её ощутит в отборе предлагаемых фактов, в их монтажном «соседстве», столкновении или преемственности. Поэтому в новом понимании репортажа на первый план выходит не столько следование сюжету события, сколько эмоциональная и рациональная рефлексия человека с камерой, который выступает активным заинтересованным свидетелем. Усиление аналитической стороны – наиболее очевидная особенность репортажа этого периода. Оно связано с изменением позиции автора, превращении его из простого свидетеля с камерой в бойца-соучастника, о чём шла речь выше.

Примером живого аналитического репортажа могут служить ленты, посвящённые событиям в Чили, вызвавшим сочувствие во всём мире, снятые вскоре после случившегося кинематографистами Франции и Швеции «Сантьяго де Чили – изнасилованный город» (реж. Ян Сандквист) и «Чилийский сентябрь» (реж. Б. Муэль, Т. Робийе, В. Майо). Интересны эти репортажи и самим принципом отбора материала, и его оценкой. Авторы не стремятся сразу открыть свои позиции. Они накапливают факты-свидетельства. Простые уличные зарисовки столицы Чили, где солдаты с автоматами и пулемётами стали органичной частью пейзажа. Исповеди жертв, побывавших в лапах изуверов-фашистов или в застенках печально известного стадиона. Беседы с людьми, ожидающими расправы. Короткие интервью в длинных очередях у ворот стадиона с женщинами и детьми, пришедшими узнать судьбу родных. Суровый анализ причин переворота, прозвучавший в беседе журналистов с руководителями партий Народного единства, ушедших в подполье. Наконец, волнующая сцена проводов в последний путь знаменитого поэта Пабло Неруды. Его провожали верные ему и революции люди, которые предчувствовали трагичность своего будущего, но пришли на эти похороны – демонстрацию верности делу Неруды и Альенде, чтобы здесь, под дулами автоматов, петь «Интернационал». Шведские и французские документалисты собрали удивительную панораму образов страдающего и несломленного народа. В их повествовании нет резких оценок и кинематографических акцентов. Авторы накапливают впечатления, идут от частных фактов страдания и мужества к кульминации, ставшей символом высокого духа чилийского народа – эпизоду с «Интернационалом».

Но авторы погрешили бы против истины, если бы не открыли зрителям не только жертв путча, но и тех, кто радовался ему и приложил свои силы для его осуществления. В анализе-сопоставлении фактов и свидетельств есть и интервью с дамочками – героинями «кастриального бунта», и встреча на улице с лощёным господином, указующим с радостной улыбкой на разрушенный президентский дворец, и пресс-конференция на стадионе с представителем военной хунты, пытающимся создать благополучное впечатление о жизни узников этой тюрьмы. Здесь камера обретает способность к иронии и сатире. Правда, сами «объекты» выглядят достаточно гротескно, как, например, расфуфыренные дамы, твердящие об интересах народа. Но кроме этого, и ракурс, и резкое освещение, и выразительная композиция позволяют авторам недвусмысленно выразить своё отношение к этим столпам «нового порядка». В руках истинных журналистов камера становится инструментом разоблачения, привлекая новые приёмы журналистского расследования смысла запечатлеваемых событий: провокативное интервью, открытые монтажные столкновения конфликтных фактов, поиск почти плакатных знаковых «образов жизни».

Таким образом, впечатляющий аналитический репортаж становится оружием политических выступлений и свидетельством международной солидарности. Фестивальные экраны 70-х отражают драматическую историю мира, лишённого покоя беспрерывной чередой так назы-

ваемых «локальных войн», от которых страдают в первую очередь мирные жители. «Горячие точки» планеты этого времени – Вьетнам и Кампучия, Ближний Восток и Чили, Никарагуа и Сальвадор – обращены к зрителю с киноэкрана лицами страдающих детей и женщин, юношей, становящихся с детства солдатами, бессмысленной гибелью людей и природы. Боль сопереживания при просмотре этих лент усиливается оттого, что нередко авторами являются сами участники конфликта.

На одном из Московских кинофестивалей был представлен фильм «Сальвадор: народ победит!» (1981 реж. Диего де ла Тексера), искренне и прямо свидетельствующий о страданиях простого люда в условиях вооружённых столкновений. Фильм ведёт зрителя по всем кругам «сальвадорского ада». Страдания крестьян, разоряемых жестокими карательными набегами гвардейцев фашистской хунты. Нищета городских трущоб, где в камеру заглядывают полуголые голодные малыши. Гибель епископа Ромеро, выступившего в защиту справедливости. Свидетельства вдов и сирот. И трупы, трупы, трупы... Взрослых, стариков, детей... Кадры эти достались кинематографистам дорогой ценой. Вот поразительный рассказ одного из создателей фильма о съёмках эпизода «Последний бой»: «Группа должна была отснять эпизоды боя в самом городе и за его пределами. Съёмочная бригада из двух наших товарищей находилась на явочной квартире. Они вышли оттуда с камерами, чтобы снять, как солдаты хунты расстреливают мирных жителей. наших товарищей обстреляли. Женщину-оператора ранили в ногу, она упала в канаву, прижав камеру к груди, а другой товарищ, не выпуская из рук аппарата, прыгнул на другую обочину. Прошло несколько часов. Он высунулся из канавы и увидел несколько вооружённых людей. Ему показалось, что это свои, но они его встретили выстрелами. Оператора арестовали и, отобрав у него камеру и плёнку, бросили в тюрьму. Женщина, истекая кровью, продолжала лежать в придорожной обочине. Лишь на другой день её обнаружили и подобрали бойцы Фронта национального освобождения».¹¹²

В репортаже сальвадорских кинематографистов всё подчинено одной цели – рассказу о готовности народа сражаться до конца. Через все невыносимые страдания патриоты проходят несломленными, ещё теснее объединившими все борющиеся силы, уверенными в грядущей победе. Вот почему зритель ленты выносит после просмотра не только горечь и сострадание, но и гордость за достоинство народа.

Картина «Сальвадор: народ победит!» представляется характерной для большого числа лент этого времени, пришедших на экран из беспокойных уголков земного шара. Казалось, что главное в них – обнародование неизвестных фактов. Однако кинопоток такого рода картин отчётливо делится на два направления. В одном случае авторы стремятся *пересказать историю* недавно случившихся событий, в другом – *показать* драматический ход этих событий. Природа воздействия фильма сальвадорских документалистов заключается в их стремлении соединить силу изображённых фактов с непосредственным представлением этих жизненных моментов в репортажном изложении. Зритель сам становится свидетелем трагедий в жизни простого люда в условиях режима военной хунты. Он проходит вместе с экранными героями мгновения их жизни, ощущая драматургию самой действительности, подчиняясь её внутреннему ритму, заражаясь эмоциональным содержанием конкретной ситуации.

За годы истории «политического документального фильма» жанровая его структура претерпела определённые изменения. Осталась в прошлом плакатная открытая агитация, когда для авторов важно было только заявить во всеуслышание тревожащую их тему. Спустя десятилетие, в 80-х, реже встречались строгие кинофиксации, призванные проиллюстрировать тот или иной тезис гражданского выступления человека с камерой. Самой плодотворной формой, интенсивно развивающейся в это десятилетие, является репортаж, вбирающий в себя

¹¹² Из личной беседы с сотрудником Пинедо, опубликованной в ст. Г. Прожико «На экране – документальная кардиограмма мира» // Искусство кино. С 121.

новые качества аналитики. Всё чаще экран позволяет зрителю познакомиться с многоаспектным взглядом на запечатлеваемую жизненную проблему.

Шведский кинематографист П. Турбьёрнсон выступил на МКФ Лейпциг-80 с картиной «Эль-Сальвадор: в тени одной революции», также посвящённой Сальвадору. Показательно, что создатель фильма является автором ряда лент и книг о революционном движении в странах Латинской Америки, что определило стремление привлечь при съёмке картины факты и свидетельства, создающие объёмное понимание происходящих на экране событий. Вместе с тем, именно понимание увиденного не на уровне эмоций, но через аналитическое сопоставление фактов, делает позицию создателя определённой и убедительной. Он признавался: «Такие сцены, которые я там часто видел, можно выдержать только ради того, чтобы собрать кинематографические документы, которые привлекли бы внимание мировой общественности к злодеяниям, сравнимым лишь с массовыми убийствами, совершавшимися гитлеровцами в концлагерях... Документалист призван не только дать объективную картину того или иного явления, но вскрыть его суть»¹¹³. Остаётся добавить, что сам Петер, снимая эпизоды «по ту сторону баррикады», был арестован, ему грозил расстрел. Лишь после вмешательства шведского посольства его выпустили на свободу. На фестивале он принимал свой приз – Золотого голубя – одной рукой из-за раны, полученной во время съёмок боёв повстанцев и карателей.

Другая съёмочная группа, из Голландии, была уничтожена карателями правительственных войск Сальвадора. Во время мятежа в Чили от пули погиб аргентинский киножурналист. Человек с кинокамерой становится мишенью для тех, кто хотел бы скрыть свои преступления. Ибо за пройденные годы политический репортаж из горячих точек планеты становится действенной силой, активно влияющей на мировое общественное мнение.

За эти годы телевидение осознало зрелищный и информационный потенциал боевого репортажа из тех уголков земного шара, куда профессионалам трудно добраться. Возникают новые формы взаимодействия информационных каналов и так называемого «самодельного кино». Более того, известно, что знаменитый канал Тернера CNN прибегал к помощи, скажем, жителей лагерей палестинских беженцев, раздавая вполне совершенные любительские камеры, чтобы снимать события как бы «изнутри». Дальнейшее развитие съёмочной техники, вплоть до мобильных телефонов, делает визуальную информацию всё более оперативной и интегрированной в формулу повседневности.

Вместе с тем, бурное расширение фиксирующих жизненный поток возможностей и следующая вслед отмена жёстких профессиональных критериев экранного запечатления в информационных посланиях телевидения и компьютерного информпортала вовсе не снизили тот интерес к углублённому и зрелищному постижению жизненных явлений высокопрофессионального репортажа. Поэтому, в телепрограммах значительное место занимают рубрики, дающие возможность обстоятельно и тщательно понаблюдать за определённым событием или исследовать актуальную социальную, экологическую, политическую проблему. «Специальный репортаж», «Большой репортаж» и так далее – так именуют ныне эту жанровую форму. Но суть её в настойчивом вынесении в название рубрики слова «репортаж», что подчеркивает не столько информационную направленность экранного текста, сколько личностное авторское присутствие не обязательно в кадре, но в самом повествовании, в его драматургической развёртке, в композиционном столкновении аргументов, в энергетике монтажной подачи материала. Именно это мы можем определить как основное эстетическое достижение, оставленное нам в наследство от периода «кино протеста» и «политического документального фильма».

¹¹³ Из пресс-материалов МКФ Лейпциг-80.

Глава 6

Документалистика в конце XX – начале XXI века. Существование в телевизионном контексте

6.1. Социальный фильм Северной Америки и Англии

Документалистика 60-х предоставила кинематографистам новые приёмы и эстетические нормы в исследовании реальности. Отказ от иллюзии автономной картины действительности, которая на самом деле представляла эстетическую модель авторской интерпретации жизни (вспомним Грирсона), привела к новой программе отношений автора и реальности, которую можно определять как диалогическую. Причём, формируются две ветви этого диалога, находя свою специфическую структуру в способе повествования.

Первая – вводит автора в пространство фильма как провоцирующее начало, разрушая независимость течения жизненного процесса и создавая тем самым как бы новое пространство, где камера и автор являются не сторонними наблюдателями, но стили- и смыслообразующим фактором. Наиболее ярким представителем данного направления можно назвать Ж. Руша и его последователей в «синема-верите». Здесь диалог с персонажами ведётся видимым зрителям автором, и откровения действительности на экране рождаются из этого контакта.

Вторая ветвь сохраняет иллюзию спонтанного развития жизненных процессов на экране, авторы скрупулёзно фиксируют жизненный пласт и его персонажей, собирая экранный «эквивалент» куска жизни из многочисленных деталей и мельчайших драматургических сцен, сочинённых самой действительностью. Казалось, что принцип невмешательства, декларированный сторонниками этого творческого метода, позволяет им сохранить свободу развития жизни и в её экранном аналоге. Однако, на самом деле, внешняя правдоподобность экранного зрелища опирается в лентах этого рода на довольно жёсткую драматургическую схему авторского понимания этих процессов, что находит своё осуществление в тщательном и филигранном отборе и монтажном формировании экранного текста. Своим лидером кинематографисты данного направления считают Р. Ликока и его поклонников «прямого кино».

Это не значит, что сторонники разных «ветвей» нового принципа освоения реальности группировались строго по географическому принципу. В практике тех же американцев активно использовались различные приёмы и принципы освоения реальности.

На рубеже 80-х годов происходит очередная кинотехническая «революция», существенно расширившая как производственные возможности создания документальных лент, так и число людей, вовлечённых в творческий процесс создания фильма. Речь идёт о вторжении в кинопроизводство видеотехнологий.

Первое видео демонстрировали ещё в 1956 году, но до 1973 года оно в профессиональном телевидении не использовалось. Промежуток между следующим «скачком» развития киноаппаратуры составил всего 13 лет. В 1986 году фирма «Сони» представила цифровые формы видеозаписи. К концу XX века видеоносители повсеместно заменили киноплёнку в документалистике. Наконец, к концу века 80 % телестудий перешли на AVID в монтаже.

Лёгкие видеокамеры, достаточно простые в использовании, лишённые трудностей и ограничений работы с киноплёнкой, позволили выбросить понятие «лимит» из дневных и ночных кошмаров режиссёров и операторов и оказались вполне доступными не только профессионалам, но и любителям. Вновь возникает потребность пересмотреть критерии профессионализма в данном виде творчества. Рождаются целые направления, основанные на мемуарной, дневниковой форме экранной рефлексии, которая многими рассматривается как современный

язык экранного документа. Вместе с тем сохраняются убеждённые сторонники высокой требовательности к профессиональному умению выразить авторские идеи в художественно ёмкой кинематографической форме.

Рассматриваемое время отмечено развитием сформировавшихся в 60-е годы новых производственных схем создания и продвижения произведений кинодокументалистики. «Театральный показ», то есть прокат документальных лент в кинотеатрах, – всегда желаемая для авторов форма встречи со зрителями, – остаётся явлением уникальным, хотя история последней трети XX века и содержит весьма внушительный список документальных лент, показанных в кинотеатрах. Правда, путь в «театральный показ» ныне связывается с более высокими требованиями к технологическому качеству и зрелищности, что вынуждает создателей вкладывать дополнительные средства в подготовку специальных копий для показа на киноэкране: переозвучивание с созданием стереоэффектов, перевод на киноплёнку и т. д.

Более надёжным путём к зрителю становится телеэкран. С развитием кабельного вещания и возникновением различных специализированных спутниковых каналов формируется устойчивая потребность в неигровых киноформах как социальной публицистики, так и различных жанров просветительского кино. Конечно, отношения между творцами и хозяевами телеканалов далеки от гармоничных. Все эти годы и по сей день создатели острой и актуальной социальной документалистики, как и оригинальных художественно новаторских лент, испытывают серьёзные трудности по продвижению своих произведений к зрителю. Всё это привело к настойчивой борьбе общественности за создание финансовых и организационных возможностей сохранения и развития этого вида кинематографа. Основной формой поддержки кинодокументалистов является бюджетное финансирование через систему экспертного отбора, осуществляемого компетентными специалистами наиболее перспективных творческих заявок отдельных авторов.

Дополнительным средством поддержки развития этого вида кино является создание общественных каналов телевидения, ориентированных на показ лент актуального и социально значимого содержания. Иногда эти каналы выступают и в виде продюсеров, финансирующих заинтересовавшие их проекты.

Наиболее последовательно поддерживает профессиональных документалистов кабельный канал НВО, начавший свою деятельность с 1972 года. Именно этот канал организовал первую трансляцию через спутниковый сигнал боя боксёров Али и Фрезера в 1976 году. Руководство поддерживало творческие проекты и ветеранов американской документалистики таких, как братья Майслс, Алана и Сюзен Реймондов, Д. Фридмана, Д. Алперта, и молодых: Джессики Ю, Р. Кеннеди, Д. Берлингера, Б. Синофски и других.

Среди специализированных телеканалов интерес к документалистике проявлял Тед Тёрнер и его информационный канал, который появился в 1980 году вначале как американский новостной канал и сразу завоевал 1,7 миллионов зрителей. К 1985 году их число увеличилось до 33 миллионов, что составило 40 % всех зрителей страны. Освоив спутниковые системы, CNN стал интернациональным.

Другой канал – «Дискавери» – начался как кабельный, декларируя свою задачу так: «помочь людям изучить их мир, а также удовлетворить своё естественное любопытство». С самого начала канал предлагал дифференциацию по интересам: «История», «Учебный», «Дом и сад», «Американская киноклассика» и другие. К 2003 году канал имел 86 миллионов зрителей в США и 425 миллионов в 155 странах. При очевидной специфике материала и CNN, и «Дискавери» воспитывают у зрителей потребность и понимание выразительности документально запечатлённой реальности.

Ареной столкновения разных эстетических программ становятся ныне весьма многочисленные кинофестивали неигровых экранных форм, позволяющие иным авторам просто показать своё кино, другим же – сравнить свою творческую программу с работами коллег. Почти

все кинофорумы документалистов сопровождаются, как правило, дискуссионными встречами и творческими «круглыми столами».

Именно широкий обмен опытом на различных фестивальных площадках привёл к оперативному освоению новаций, предъявленных представителями самых географически далёких «мест обитания» документалистов. Последующее развитие коммуникационных технологий, в частности, Интернета, активизировало интеграцию сообщества документалистов, прежде всего, в области художественных поисков.

Вместе с тем, давние национальные традиции как культуры в целом, так и конкретно документалистики создают особенный рисунок художественных предпочтений у создателей, и у зрителей экранного документа.

Важным для общемирового кинопроцесса, и в частности для американского опыта этого периода, является более решительная поляризация двух тенденций: социально ориентированной кинодокументалистики в формах, оперирующих запечатлёнными конкретными фактами реальности, и произведениями, основанными на авторской художественной рефлексии, преобразующей действительные факты в многозначность художественного образа. Появился весьма расплывчатый термин «арт-хаус», куда критики и зрители помещают все произведения, выпадающие из экранной публицистики.¹¹⁴

Вопрос этот на практике не столь прост, ибо кинодокументалистику искусственно загоняют в определённую резервацию социального кино только в тех формах, которые декларировал Д. Грирсон. В результате творчество Вертова, Флаэрти, Ивенса сужается до восприятия определённых тематических границ, а особенный самостоятельный художественный мир каждого отбрасывается.

Заметим также, что традиция советского документального кино 60-х годов в его наиболее ярких формах, выраженная в стремлении к художественному раскрытию внутреннего мира реального человека и через творческую технологию социального исследования, и через художественно образное постижение мира, в конце XX века всё более утрачивает понимание коллег-документалистов за рубежом. В результате многие художественно ёмкие фильмы осознаются и оцениваются только на уровне тематической актуальности, а вся образная эстетическая система произведения остается не воспринятой не только простым западным зрителем, но и многими специалистами во время фестивальных просмотров.

Выделив значимые общие тенденции, повлиявшие на логику развития американского документального кино, определим наиболее важные фигуры, воплощавшие в своём творчестве как оригинальность индивидуального профессионального почерка, так и важные линии общемирового развития языка кинодокументалистики.

70-80-е годы в практике документалистов США были отмечены последовательным освоением приёмов «прямого кино» и «синема-верите» с точной целевой установкой – раскрытие определённого социально значимого факта. Так, в частности, поступают Ник Брумфилд и Джон Черчил в работе над лентой «Девушки-солдаты» (1980). Выбрав трёх героинь, которым предстоит испытания военной подготовки, авторы фильма последовательно фиксируют невероятные сложности солдатских тренировок и те усилия, что прилагают героини, чтобы достойно их преодолеть. Создатели фильма сознательно не проводили никакой предварительной работы ни с героинями, ни с их окружением. Прямая съёмка позволяла запечатлеть спонтанные чувства героев и их реальное поведение в непредсказуемых обстоятельствах.

Сотрудничество с телеканалами давало возможность документалистам свободно во времени наблюдать то или иное социальное явление. Так, к примеру, Алан и Сюзен Реймонды,

¹¹⁴ В специальной литературе, посвященной, американскому документальному кинематографу, не рассматривается творчество Г. Реджо, за чьими работами следят все любители кино, но которого иные авторы выносят за «скобки» документалистики.

коллеги Г. Крейга по «Американской семье», где они выступали оператором и звукооператором, создали серию фильмов «Полицейское ограждение» (1976). Авторы сосредоточили своё внимание на конкретном полицейском участке в Южном Бронксе. Они выезжали с дежурными полицейскими нарядами на вызовы и фиксировали реальные криминальные события в районе. Снимая факты криминальной жизни, создатели одновременно записывали откровенные беседы с полицейскими о происходящем. В результате возникала диалектическая картина криминального положения в городе и трудностей работы полицейских.

Творческая идея была подхвачена и блестяще реализована кинематографистами ВВС в серии «Полиция» (1981), которую показывали зрителям с января по март 1982 года. Особое внимание вызвала серия «Доказательство изнасилования» о реальной истории, правда, героиня снималась спиной к камере. В США серия заняла в рейтинге второе место после мыльной оперы «Даллас». Она как бы спрогнозировала успех игрового американского сериала «Копы» 1989 года.

Успех журналистских кинорасследований реальных социальных драм привёл к попыткам экранных реконструкций и откровенных инсценировок, – традиции далеко не чуждой практике американского, да и всего мирового кино, начиная с опытов 10-х гг. У. Пола или практики английских документалистов 30-х, в частности «Северного моря» реж. Г. Уотта. Доверие зрителей к документальному облику экранного рассказа побудило некоторых авторов активно использовать стилизационные приёмы, выдавая актёрское действие за реальный экранный документ. Так, к примеру, интерес у зрителей вызвал фильм «Дневник Дэвида Холцмана» (1968), предоставленный как личный кинодневник реального молодого человека, погружённого в свои жизненные проблемы, где участвовала его девушка, друзья с непростыми отношениями к герою, присутствовала его депрессия, желание суицида. Фильм поражал тонкой нюансировкой состояния героя, свободой откровенных высказываний, степенью погружения во внутренний мир молодого человека. Только впоследствии выяснилось, что лента была целиком срежиссирована Д. МакБрайтом и сыграна Л.М. Карсоном, который, кстати, сам писал диалоги к фильму.

Митчелл Блок снял ставший известным фильм «..без лжи» (1973) о случае изнасилования, имитируя приёмы «синема-верите». Лишь в конце зритель узнаёт, что событие, которое более всего его страшило, на самом деле, не произошло. И вся картина представляет собой срежиссированное действие. Теми же приёмами игровой имитации стилистики «синема-верите» отличался целый ряд фильмов этого периода, к примеру, «Праздник дочери» (1978) и «Принимать как есть» (1981) режиссёра Мишеля Сайтрона, «Тростинки» (1979) режиссёра Барри Спинелло. Они включали и документальные кадры, и игровые сцены, но представляли собой целиком авторское сочинение.

Особое место в эти годы в американском документальном кино занимает тема вьетнамской войны. Ещё в 1965 г. в ассоциации Р. Дрю была сделана картина «Письма из Вьетнама», где «корреспондент» Грегори Цукер и оператор Эббот Майлз сопровождают молодого пилота во время его боевых вылетов над территорией врага. Авторы активно использовали звуковую достоверную картину реальных шумов и реплик, а также закадровый текст, составленный из фрагментов писем пилота своей девушке на родину, где речь шла о его драматических переживаниях при виде детей – жертв войны.

Уже упомянутый выше фильм «Интервью с ветеранами Мэй Лай» (1970) сделан режиссёром Д. Стриком в совершенно не свойственном ему стиле строго документированных интервью бывших участников карательной акции во вьетнамской деревушке. В фильме трудно узнать автора «Гневного ока» и весьма амбициозных игровых экранизаций «Тропика Рака» и «Улисса». Картина была показана на телевизионном канале ABC.

Вьетнамская тема привлекала внимание не только сторонников и противников внутри США, но и в других странах. Так, к примеру, фильм «Солдат Андерсон» (1969) был снят французским режиссёром

Пьером Шондорфером, который сам был солдатом во время французской оккупации Вьетнама. Шесть недель вместе с оператором автор провёл с новобранцами и выпускником Вест-Пойнта афроамериканцем лейтенантом Андерсоном, снимая их военный быт: как солдаты едят, спят, простодушно развлекаются, но также и как они стреляют и умирают. Фильм прокатывался по американскому телевидению.

Различные общественные организации использовали экран как инструмент для выражения своей антивоенной позиции. В частности, мы уже упоминали ленту «Сыновья и дочери Америки» реж. Д. Столла, снятую при активной поддержке и участии студенческого комитета одного из университетов США, выступающего против войны во Вьетнаме. Более широкую панораму студенческих антивоенных протестов предлагает фильм «Война дома» (1979), режиссёров Гленна Силвера и Барри Брауна.

Среди фильмов, фиксирующих антивоенные выступления в стране и эпизоды практики военных во Вьетнаме, выделяется лента Питера Дэвиса «Сердца и умы» (1974), представляющая собой полную и подробную историю агрессии против Вьетнама, вначале Франции, затем Америки.

Значительную роль в антивоенной борьбе американской общественности сыграли материалы группы «Ньюсрил коллекшен», которая была создана в 1967 г. в Нью-Йорке и затем получила развитие в других городах США. Ленты группы смотрели студенты многочисленных университетов страны. В 1971 году создатели объединения переименовали себя в «Хронику Третьего мира» и сосредоточились на проблемах расового и межнационального общения, а также вопросах женского равноправия и борьбы с угнетением.

Впрочем, проблематика женского движения за равные права нашла в эти годы серьёзную поддержку, прежде всего, у кинематографистов-женщин, что позволило историкам говорить о формировании особой творческой территории – женского документального кино. Среди лент, сосредоточенных на пропаганде феминистических идей и практических акций, выделяются просто хорошие фильмы, героями которых являются женщины, и сняты они тоже режиссёрами-женщинами. Таковыми в 70-е гг. были картины «Нана, мама и я» (1974) реж. Амалии Ротшильд об отношениях трёх поколений женщин в одной семье, а также «Антония: портрет женщины» (1974) реж. Джилли Голдмилоу и Джуди Коллинз о женщине-дирижёре симфонического оркестра и её борьбе за право заниматься этой профессией.

В эти годы формируется и самостоятельный творческий почерк двух наиболее значительных документалистов США. Речь идёт об Э. де Антонио и Ф. Уайзмани. При всей разности авторских установок в понимании форм и задач документалистики, их объединяют определённые общие стартовые позиции, в частности, серьёзное университетское образование и педагогическая практика.

Эмилио де Антонио пришёл в кино после карьеры преподавателя философии, а также активного пропагандиста искусства. Все созданные им картины были полнометражными и имели театральный прокат. Он не поддерживает эстетику «прямого кино», его интересует не столько облик событий, сколько их суть. Придерживаясь левых позиций, автор выбирает острые социально-политические проблемы и скрупулёзно их анализирует с помощью долгого поиска выразительной архивной кино и телехроники и документов. В чётком и выразительном монтажном повествовании эти кадры становятся уничтожающими критическими документами, направленными против самодовольства американской политики и культуры. Де Антонио называет свой метод «театром факта», в основе которого лежит приём «радикальной чистки», то есть извлечения смысла из огромного обилия привлекаемого материала.

Уже первый его фильм «Процедурный вопрос» (1963) демонстрирует авторскую способность извлекать драматический потенциал из общеизвестного материала. В картине представлен без авторского комментария и каких-либо монтажных манипуляций само-разоблачительный монолог сенатора Маккарти, который выглядит самовлюблённым и дремучим ортодоксом, дискредитирующим американское общество и декларируемые им принципы свободы. При всей внешней простоте воплощения автору картины понадобился филигранный отбор фрагментов и тщательная драматургическая последовательность эпизодов. Характерно, что для фильма, длиной 97 минут было использовано 188 часов материала.

Наиболее известный фильм Э. де Антонио «В год Свиньи» (1968) представляет собой развёрнутую историю американской агрессии против Вьетнама. Автор собрал многочисленный материал по этой теме из архивной хроники, кадров официальной телеинформации, пропагандистских выступлений «ястребов войны» и антивоенных речей левых радикалов и обыкновенных американцев, репортажей о молодёжных антивоенных демонстрациях и акциях протеста у призывных пунктов. Значительное место занимают и подлинные государственные документы, которые свидетельствуют об ответственности властей за развязывание войны. Предлагая последовательное строгое журналистское расследование, режиссёр погружает его в атмосферу открытых эмоций участников противостояния власти и народа. Запоминаются кадры молодых американских солдат, на чьих шлемах выведен лозунг оппозиции: «Занимайтесь любовью, а не войной!».

В поисках выразительного и убедительного документального материала автору пришлось, по его признанию, перечитать более 200 книг на английском и французском языках, посвящённых данной проблематике, изучить возможности киноархивов не только в США, но и Франции, и Вьетнама. Спустя много лет в интервью режиссёр признается, что наиболее интересные в контексте фильма уникальные кадры Хо Ши Мина в 30-е гг. были обнаружены им во французском киноархиве и тайком пронесены в кармане пальто. Но не только «охота в архивах» составляет основу творческого метода де Антонио, в наибольшей степени поиск драматургии и извлечение образного смысла из собранного материала происходит на монтажном столе. В течение недель и месяцев режиссёр пробует различные композиционные варианты, прежде чем находит оптимальное для себя решение.

В своей следующей картине «Милхауз: белая комедия» (1971) режиссёр обрушивается в энергичной публицистической атаке на Ричарда Никсона, проводившего тогда предвыборную кампанию. Лента имеет острую сатирическую интонацию, обыгрывающую второе имя политического деятеля. В число использованных материалов на этот раз, помимо телехроники, включены и интервью различных политических комментаторов. Фильм оказался пророческим: меньше чем через год после появления картины разразился Уотергейтский скандал.

Имея тесную связь с молодыми радикалами, де Антонио в ленте «Климат подполья» (1975), снятой одним из лучших американских операторов Х. Векслером, знакомит зрителей с позициями и философскими взглядами деятелей леворадикалистской террористической организации «Уэзермен». Именно им принадлежат многочисленные публичные акции и провокации в адрес Пентагона, Белого Дома, Капитолия, беспокоившие власти на протяжении более пяти лет. Острые критические выступления Э. де Антонио снимал и в последующие годы. Так, в 1982 г. режиссёр снял ленту о суде над американскими борцами за мир «В городе Короле Прусском».

Как правило, финансовую основу производства фильма составляют пожертвования состоятельных людей, исповедующих, при всём их богатстве, либеральные взгляды. Политические ленты де Антонио не могли не задевать американский истеблишмент, который прилагал немалые усилия для саботажа, пусть не прямого, во избежание публичного скандала, продвижения лент де Антонио к зрителю. Было немало случаев, когда готовые договорённости о

прокате лент в лучших кинотеатрах нескольких городов и штатов внезапно были расторгнуты без объяснения. Режиссёр справедливо видит в этом тайные действия властей¹¹⁵.

Среди последующих лент были картины, казалось, вне политической остроты. Но режиссёр настаивал, что даже лента об авангардистах «Рисование художников» является политическим фильмом. Кстати, де Антонио сам принадлежал к миру богемы, блестяще разбирался в авангардном искусстве, дружил со многими художниками. Э. Уорхол даже снял его в своей ленте «Выпивка», где де Антонио на спор выпивает в течение 20 минут кварту виски. Впрочем, наутро они договорились, что эта лента ни под каким условием не будет никому показана, но в фильмографии Э. Уорхола она числится. Де Антонио принимал активное участие в экспертной работе на аукционах и продажах произведений современных художников. Также режиссёр определял как политическое кино весьма позитивный по интонации портрет умного интеллектуала в картине «Америка едва видна». Видимо, для него политическое кино – это не столько содержание, сколько избранная автором интонация. На звучавшие в его адрес упрёки в антиамериканизме он отвечал: «Я люблю свою страну, а если бы это не было так, я был где-то ещё, но я ведь здесь. Я американец. Это мой мир, и вот почему я хочу его изменить»¹¹⁶. Э. де Антонио был удостоен многих кинопремий, присуждённых коллегами кинематографистами, среди них есть и «Оскар».

Затем был опыт создания игрового кино, который базировался всё же на конкретике реальных исторических фактов и соединял постановочные эпизоды с хроникальными кадрами.

Де Антонио умер в 1989 году. Его последний фильм, построенный на автобиографическом материале «Мистер Хупер и я» был закончен уже после его смерти.

Творческие принципы Фредерика Уайзмана существенно отличаются от позиций Э. де Антонио. Уайзман предпочитает самостоятельное длительное наблюдение за тем или иным объектом, будь это больница или супермаркет, маленький городок или военное подразделение. Из обилия отснятого на 16-мм плёнке материала автор самостоятельно на своей маленькой студии монтирует порой довольно длительные (иные достигают четырёх, а то и шести часов) ленты.

Окончив Йельский университет, Ф. Уайзман начал карьеру как преподаватель юриспруденции. К кинематографу он обратился уже в зрелом возрасте – 37 лет, но и впоследствии не прерывал преподавательскую работу в области права. Начиная с 1967 года он снимает целый ряд новаторских по поставленным задачам и способам осуществления лент, которые широко демонстрировались на общественном телевидении США (PBS). Первым фильмом Уайзмана стала лента «Безумцы из Титиката» (1967), снятая совместно с Дж. Маршаллом – специалистом в области антропологического видео. Действие происходит в тюремном госпитале «Бриджуотер», штат Массачусетс, где проводится психиатрическая экспертиза. Автор пристально наблюдает за жизнью этого особого тюремного заведения. Беспощадность репортажа вызвала судебное преследование автора и запрет на демонстрацию фильма в данном штате.

Следом были сняты ленты о некоторых социальных институтах Америки: «Больница» (1969), «Закон и порядок» (1969), «Курс молодого бойца» (1971), «Средняя школа» (1973), и других областях жизни современного общества: «Благосостояние» (1975), «Модель» (1981) – более сорока фильмов. Из лент последнего времени выделяются «Универмаг» (1993), «Белфаст, штат Мэн» (1999), «Домашнее насилие» (2001) и «Домашнее насилие-2» (2002), «Последнее письмо» (2003). Режиссёр удостоен двух премий «Эмми» (1969 и 1970) и премии Международной ассоциации документального кино за успехи в професси-

¹¹⁵ См. интервью с Э. де Антонио «История – тема всех моих фильмов» // «New Challenges for Documentary». University of California Press, 1988. P. 165–179.

¹¹⁶ См. интервью с Э. де Антонио «История – тема всех моих фильмов» // «New Challenges for Documentary». University of California Press, 1988. С. 179.

ональной деятельности (1990), является лауреатом и стипендиатом многих фондов и общественных организаций.

Принцип создания и способ организации материала Ф. Уайзмана остаются на протяжении нескольких десятилетий неизменными, что подтверждает очевидное правило: неизбежной инфляции подвергаются модные творческие приёмы интерпретации материала и сохраняется стабильный интерес зрителей к многообразию проявлений жизненного потока при условии, что автор позволяет ему, зрителю, познакомиться с кинонаблюдениями без жёсткой направляющей руки режиссёра. Так, к примеру, в ленте «Курс молодого бойца» зрителю предоставлена возможность за 80 минут проследить жизнь новобранцев и солдат срочной службы на протяжении девяти недель пребывания в военном лагере. Молодых людей учат обращаться с боевым оружием и противоголозом, вести себя на минном поле, проводить разведывательные операции, отрабатывать приёмы проникновения на территорию врага. Представленное на экране зрелище обладает увлекательным ритмом, многообразием точно подсмотренных деталей, постепенно перерастающих в восприятии зрителей в обобщающие размышления о сути военной муштры. И в зависимости от убеждений побуждает зрителей или восхищаться процессом «превращения мальчика в мужчину» – защитника отечества, или ужасаться жестокому насилию над личностью в армейской среде.

В картине «Закон и порядок» представлен развёрнутый фрагмент непростой жизни полицейского департамента Канзас-сити. Казалось, в атмосфере негативного отношения в обществе к институтам власти в период антивоенных выступлений – напомним, что фильм вышел в 1969 году – лента должна была бы сосредоточиться на жестокостях и несправедливостях в поведении полиции. Но Уайзман не позволяет себе одномерного взгляда на жизненный факт, он стремится следовать за развитием реальных жизненных событий и выражает эту логику в экранном аналоге, даже если создаваемое впечатление и не совпадает с его убеждениями левоориентированного интеллигента. Нельзя сказать, что в фильме нет осуждения жестокости полицейских методов, но они выглядят скорее как эквивалент жестокости самой реальности. В результате фильм оказался как бы «против течения», в оппозиции широко распространённому в тогдашнем обществе негативному отношению к полиции.

Автор никогда не предлагает своего прямого отношения к запечатлённому явлению, фильмы лишены дикторского комментария и строго следуют в своём драматургическом развитии логике жизненных процессов. Режиссёр также не прибегает к эмоциональным акцентам музыкального сопровождения.

Вместе с тем, по признанию самого автора, он снимает значительное по объёму количество материала, что требует скрупулёзной и длительной работы по отбору и монтажной организации фильма. Шокирующая многих длительность картин Ф. Уайзмана («Белфаст, штат Мэн» – 248 минут, «Балет» – 170 минут, «Домашнее насилие-1» – 196 минут) является для режиссёра программным обстоятельством, позволяющим глубоко погружать зрителя в выбранный жизненный пласт. Любопытны признания режиссёра о своём творческом процессе.

«Вопрос: Расскажите о вашем съёмочном процессе. Как долго он длится? И в какой момент вы понимаете, что у вас достаточно материала для фильма?»

– Я вообще не собираю материалы для фильмов. Единственное, я провожу несколько дней непосредственно на месте предстоящих съёмок. А вообще сама съёмка является для меня материалом для фильма. И только потом, во время монтажа, я начинаю исследовать мой материал.

Вопрос: Как выглядит ваш съёмочный день?»

– Я стараюсь снимать не больше 2–3 часов в день. Всё остальное время я провожу в общении с людьми, с помощью которых я нахожу новые идеи и пытаюсь разобраться в происходящем.

Вопрос: Почему вы не используете в ваших фильмах интервью и закадровый текст?»

– На мой взгляд, эти приёмы легко подвергают героев соблазну преувеличивать действительность и лгать. Мне кажется, что интервью придаёт фильму искусственность».¹¹⁷

Как правило, кинонаблюдения Уайзмана ограничены определённым исследуемым «пространством», будь это средняя школа, универмаг или небольшой городок Белфаст в штате Мэн. Это ограничение позволяет более сосредоточенно вглядываться в жизненный поток и выхватывать важные смысловые моменты конкретного течения реальности. В довольно длинной ленте «Универмаг» показаны разные аспекты организации торговли и общения между сотрудниками и покупателями в престижном техасском универмаге «Ниман Маркус». В калейдоскопе многочисленных эпизодов предстают последовательные ступени на пути товара к покупателю: выбор продукции, её описание, организация рекламы, ценообразование, разные приёмы продажи товаров от дизайнерской одежды и мехов, ювелирных изделий, фарфора до обуви, электротоваров, спортивной одежды и парфюмерии. В других эпизодах представлена повседневная работа администрации по управлению компанией, развитию рыночной и рекламной стратегии, обучению персонала и разработке методик успешной продажи. При всей «обзорности» поставленных автором перед собой задач фильм увлекает стремительностью драматургического движения и энергией монтажного ритма. В результате зритель увлеченно следит за, казалось, мало интересной технологией торговой работы.

Столь же последовательно воспроизведена на экране работа известной танцевальной труппы «Театр американского балета» в картине «Балет» (1995). На протяжении 170 минут камера следует за артистами во время их гастрольного тура, начиная с первой репетиции в нью-йоркской студии и заканчивая представлениями в Афинах и Копенгагене. И хотя география действия довольно обширна, ощущение камерности не покидает зрителя, потому что автора интересуют, прежде всего, работа хореографов, балетмейстеров и постановщиков с приммами, солистами и кордебалетом, то есть бытие вполне замкнутого «человеческого пространства» под названием «труппа».

Иногда подобным конкретным материалом оказывается не география или человеческое сообщество, но определённая социальная проблема, последовательно расследуемая в фильме. Таковы две ленты, снятые уже в нынешнем веке, – «Домашнее насилие» (2001, 2002). Каждая длится более трёх часов и знакомит с деятельностью различных общественных и государственных институтов по предотвращению насилия в семье. Так, к примеру, в первом фильме перед зрителями проходят эпизоды, снятые в городском психологическом центре города Тампа, штат Флорида, чья деятельность сориентирована на работу с женщинами и детьми – жертвами домашнего насилия: индивидуальные консультации, приём пострадавших, групповая психотерапия, собрания и консультации, проводимые для персонала и пациентов. Так как более трёх четвертей пострадавших – дети, картина включает сцены школьных занятий, медицинские исследования детей, переживших насилие, а также беседы с родителями и разбор конкретных случаев семейных драм. Весь ход экранного повествования последовательно приобщает зрителя к различным граням исследуемой социальной проблемы, представленной реальными примерами.

Вместе с тем, в практике режиссёра возможны и своего рода «выходы» в более широкий контекст бытия. Так, к примеру, в ленте «Модель», посвящённой модельному бизнесу, его проблемам, конфликтам и своеобразию общения специалистов этой сферы, автор позволяет себе не только показ жизни высокой моды и её обитателей, но и обращается к уличной толпе Манхэттена. Возникает любопытное сопоставление пристрастий улицы и притязаний высокой моды на законодательную деятельность в мире человеческих вкусов. Вдруг открывается безусловная независимость предпочтений людей от сиюминутных установок моды. Виртуозная съёмка и монтаж позволяют зрителю, опять-таки в силу его вкусов и готовности к самостоя-

¹¹⁷ Программа «Свободная мысль». Московский МКФ, 2006. С. 8–9

тельной оценке предлагаемых фактов, видеть или простое разнообразие деталей жизни, или метафорическое осмысление стремительно несущейся на экране цепочки впечатлений.

Среди важных факторов, определивших направления интереса авторов и зрителей в документалистике данного десятилетия, стоит отметить и усиление интереса к разного рода историческим экскурсам, основанным на архивном киноматериале. Свообразным толчком в этом направлении стало снятие в 1970 году запрета на показ хроники атомных бомбардировок Хиросимы и Нагасаки. Материал был смонтирован режиссёром Э. Барноу и получил название «Хиросима-Нагасаки, август 1945». Зрители и кинематографисты в который раз осознали непреходящую ценность старой хроники, что породило многочисленные телевизионные серии, заново восстанавливающие различные страницы истории, в основном, Второй мировой войны. Ещё в 1964 году в Англии ВВС создает первый монтажный сериал. 26 эпизодов «Великой войны» затем был дополнен 15 сериями хроники Первой мировой войны. В 1975 году продюсер Джереми Исаак выпускает «Мир в войне» с комментарием Лоренса Оливье. Интерес к работе с архивными материалами Д. Исаак сохраняет и впоследствии: «Ирландия, телевизионная история» (1981), «Холодная война» (1998).

Среди американских лент и сериалов, основанных на исторической хронике, выделяется настойчивый интерес к темам рабочего и профсоюзного движения, в частности, картины «С детьми и плакатами» (1978) реж. Лоррейн Грей, Лин Голдфабр, Энн Болен и «Жизнь и времена Розы Риветер» (1980) реж. Кони Филд.

Канадская общественность с первых лет, когда в страну приехал Д. Грирсон и по просьбе властей возглавил строительство национальной кинематографии, уделяло значительное внимание социальному документальному и просветительскому кинематографу. В частности, большое число неигровых фильмов снималось при финансовой поддержке Национального управления канадской кинематографии (NFBC). В 1967 году был начат проект использования документалистики в совсем новом качестве. Он получил название «Challenge for Change» и ставил перед собой цель сосредоточиться на обсуждении насущных вопросов страны и общества. Возглавил проект американский документалист Джордж Стоней. И первым опытом было киноисследование социальных проблем острова Фуго. Второй фильм «Вы на индейской земле» (1969) касался споров местной администрации городка с индейской резервацией.

Среди творческих лидеров канадской документалистики этого времени необходимо выделить Дональда Бриттена, который работал на NFBC и сделал за всю свою жизнь (умер в 1989 г.) более ста фильмов. Человек многих талантов, он начал как сценарист, затем, занявшись режиссурой, продолжал писать сценарии и для себя, и для своих коллег. Многим помогал и в режиссуре. Причём, его заявки, как признавали кинематографисты, носили характер скорее вольных эссе, играющих словами и образами. Но истинная драматургическая работа началась на монтажном столе. Режиссёр называл свой метод опытом С. Легга¹¹⁸, монтировавшего публицистические выпуски «Мир в действии», а также практикой К. Маркера, использованной в работе над фильмом «Прекрасный май». С последним Бриттена связывало истинно журналистское ненасытное любопытство к людям и чувство юмора. Одна из наиболее известных его лент «Леди и джентльмены, мистер Леонард Коэн!» (1966) – эмоциональный, с изрядной долей юмора портрет тогда молодого, но уже популярного канадского поэта. Важно, что и сам герой поддерживает авторскую лёгкую ироничную интонацию. И вовсе иной по настроению фильм того же года «Меморандум» (1966) – рассказы выживших еврейских узников концлагерей, с которыми канадец спустя двадцать лет после конца войны знакомит во время путешествия своего сына-подростка. В череде появившихся в это время фильмов о Холокосте лента Д. Бриттена (совм. с Д. Споттоном) отличается пронзительной лирической интонацией.

¹¹⁸ Известный английский документалист, принимавший участие вместе с Дж. Грирсоном в становлении канадской кинематографии.

Необычна тема другой известной полнометражной ленты Д. Бриттена этого времени «Волкано: Проникновение в жизнь и смерть Малколма Лоури» (1976). Её герой – литератор, написавший за всю жизнь всего одну книгу «Под Волкано», употребил все силы на доказательство своей гениальности. Построенная в импрессионистической манере, картина исследует трагическую и жалкую судьбу человека, почитавшего себя одним из литературных гениев XX века.

Совершенно иная сфера интересов у другого канадского классика Мишеля Руббо, австралийского художника, фотографа и антрополога, сотрудничавшего с Национальным киносветом с 1965 г. после учёбы в Стэнфордском университете. Его наиболее известная работа «Печальная песнь желтой кожи» (1970) снималась во Вьетнаме. Больше, чем экспрессивные кадры военных действий, в ленте производят впечатление бытовые зарисовки жизни Сайгона: мальчишки-чистильщики обуви, умирающая наркоманка, молодые идеалисты-журналисты на улицах сражающегося города, маленький монах, курсирующий между символическими пунктами Сайгон – Ханой.

Неожиданным по стилю стал фильм «В ожидании Фиделя» (1974), где запечатлены длительные разговоры и философствования журналистов, исповедующих разные политические взгляды, во время ожидания возможного интервью с известным кубинским лидером. Затем Руббо вернулся в Австралию к преподаванию и занятиям живописью.

* * *

Конец века и в США, и во всем мире ознаменовался серьёзной экспансией видео как инструмента личной дневниковой рефлексии. В Америке знаковой картиной становится фильм Росса МакЭлви с претенциозным названием: «Марш Шермана: Медитация возможности романтической любви на Юге в эру противостояния атомному вооружению» (1986). Это вовсе не портрет генерала Шермана и не обсуждение проблем гражданского противостояния в деле эскалации вооружения. В свободной эссеистской манере автор соединяет фрагменты из выступления генерала и рассуждения семерых женщин южанок о разных проблемах их любовных отношений. Эпатажная по смыслу, данная лента была вызовом и по профессиональному решению. Точнее, по сознательному отказу от стилистики «грамотного» кинорассказа. Саморефлексия в лентах подобного рода облекается в откровенно любительскую киноформу, призванную подчеркнуть спонтанность авторского наблюдения и высказывания.

Более плодотворной оказалась не столько стилизация под home-video, сколько использование в качестве материала киноисследования автобиографических сюжетов. Примеры подобной тематики мы уже отмечали в практике 70-х годов, но именно в данном десятилетии она становится весьма популярной. Наибольшего успеха в этом направлении достиг Алан Берлинер. В частности, в его известном фильме «Близкий незнакомец» (1991) представлена жизнь его дедушки, палестинского еврея, выросшего в Египте. Режиссёр признавался, что съёмка фильма послужила своего рода «фототерапией» по избавлению от комплекса семейных конфликтов, разрушивших его детство. В картине широко использовались не только монологи-воспоминания, но и домашний архив, любительские фотографии, смонтированные в остром драматическом ритме.

Другой кинематографист, Эррол Моррис, не снимает дневники, но очень точно передает ауру конкретного времени. Им создан целый ряд лент, основанных на тщательном воспроизведении реальных событий с помощью реконструкций и анализа собранных самим автором неизвестных фактов: «Врата рая» (1978), «Вернон, Флорида» (1981), «Тонкая голубая линия» (1988), «Короткая история времени» (1992), «Быстро, дешево и без контроля» (1997), «Звёздный путь на небеса» (1998), «Доктор Смерть: Подъем и падение доктора Лектора» (1999), «Туман войны: 11 уроков из жизни Р. Макнамары» (2002). На вопрос, явля-

ются ли его фильмы документальными, режиссёр отвечал: «Ответ «да» и «нет». Во всех кино-съемках есть элементы игры и неигры. Я использую реальных людей. Они не читают приготовленных текстов. Они пытаются говорить о себе сами. Это так. Но я делаю другие вещи, которые ближе к игровому кино, к примеру, я сценарист»¹¹⁹. Значительную часть времени автор проводит в киноархивах в поисках выразительного и малоизвестного материала. После первых двух фильмов он два года проработал частным детективом. В «Тонкой голубой линии» он расследует реальное судебное дело: историю Адамса, человека, обвиняемого, может быть, неверно, в убийстве офицера полиции. Режиссёр реконструирует эпизоды убийства, как они ему видятся, а также сталкивает в монтаже разные точки зрения на случившееся. Им используются как многочисленные интервью-свидетельства, так и телефонные разговоры, составляющие довольно пёструю звуковую смысловую и эмоциональную палитру кинорассказа. Эмоциональному накалу способствовало и включение в экранный текст концерта Филиппа Гласа как самостоятельного элемента строения фильма. В конце концов, Адамс был оправдан, не в последнюю очередь благодаря фильму.

Ориентация на видение мира сквозь незамысловатый ракурс обычного человека проникает и в исторический монтажный документальный фильм. Так, режиссёры Т. Джонсон и Л. Берд создают в эти годы ленты «Америка потерянная и найденная» (1980) о периоде Великой Депрессии, а также поэтическую картину «Завтрашний мир» (1985) о Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 года, когда мир находился в состоянии оптимизма, по случаю преодоления экономической депрессии, но и опасности возникновения войны. В работе используются как архивные киноматериалы, так и любительские съёмки современников, что создаёт стереоскопию восприятия прошлых событий: от официоза до лирических воспоминаний.

Исследованию комплексов и страхов обывателей периода острого атомного противостояния двух сверхдержав посвящена картина «Атомное кафе» (1982) режиссёров Джейн Лоудер, Кевина и Пьера Рафферти. Авторы построили свой ироничный рассказ на базе фрагментов заказных пропагандистских фильмов. Получился сатирический портрет официальной политической истерии этого времени, жертвой которой был несчастный американский обыватель.

Острой публицистической интонацией окрашены и работы Чарльза Гугенхейма о школьном расовом кризисе «Девятка из Литтл Рока», фильм-биография политического деятеля «Роберт Кеннеди вспоминает», и картина, принесшая режиссёру премию «Оскар», «Время справедливости» (1995) о борьбе за гражданские права.

В Канаде, обладавшей значительным опытом создания исторических телесериалов, и в конце века продолжилась работа в этом направлении. Так журналист Гвен Дайер создал семь серий телефильма «Война», основанного на личном военном опыте.

Остаётся актуальной и востребованной тема ядерной опасности, которой посвящены фильмы «День после Троицы» (1980) реж. Дж. Элз, «8 минут в полночь» (1981) реж. М. Бенжамин, С. Симеон, Б. Брайнт. Женская студия при канадском Киносовете выпустила острую публицистическую картину о борце против ядерной угрозы «Если я люблю эту планету: Др. Хелен Калдикот на ядерной войне» (1982). Рейгановская власть в США объявила эту 20-минутную картину политической пропагандой, а профессионалы наградили премией за лучший короткий документальный фильм.

В эти годы активизируются локальные творческие объединения, которые предлагают рассматривать свои проблемы как автономные. Фильмы группируются не по тематическому или жанровому признаку, а по специфике происхождения или ориентации создателей. Появляются так называемое «женское» кино, кино афро-американцев или азио-американцев, кино сексменьшинств. Они затрагивают, может, и важные вопросы расовой дискриминации, борьбы за равноправие женщин, опасности СПИДа и другие, тесно связанные с жизнью указанных сооб-

¹¹⁹ Цит. по кн. Ellis J., McLane B. A New History of Documentary Film. N-Y, London, Continuum, 2005. P. 265.

ществ, но всё же творческие проблемы и достижения произведений документалистики сопряжены не с происхождением или ориентацией авторов, но с художественным качеством их лент.

Здесь хочется отметить лишь одно тематически значимое направление – фильмы, посвящённые музыкальной истории этого времени. Почти вся популярная молодёжная музыкальная культура последней трети XX века носит протестный характер и, во многом, воплощает оппозиционную ориентацию нового поколения по отношению к власти и консерватизму твердолобого обывателя. Поэтому и фильмы, запечатлевающие музыкальные события или повествующие об идолах молодёжной культуры, носят не развлекательный характер, но открыто публицистический. Таковы картины «Не оглядывайся назад» (1967) реж. Д. Пеннибейкера о Бобе Дилане, «Джимми Шелтер» или «Укрой меня» (1970) реж. Альберта и Дэвида Майслсов о концерте «Роллинг Стоуне», сопровождавшемся громким убийством, «Вудсток» (1970) реж. М. Вудлея о знаменитом музыкальном фестивале, «Вотстекс» (1973) реж. М. Стюарта о попытке повторить успех Вудстока, «Последний вальс» (1979) реж. М. Скорсезе о временах джаза, «Хали-Гали, рок-н-ролл» (1987) реж. Тейлора Хэкфорда, «Упадок Западной цивилизации» (1981) реж. П. Сфириса о панккультуре и другие.

Конец прошлого века и начало нового XXI ознаменовались своего рода подведением итогов стилевой и проблемной ориентации американского, в первую очередь, документального кино на журналистский принцип исследования насущных жизненных проблем. Впрочем, стоит обратить внимание на двойственность понимания термина «журналистика». С одной стороны, это пристальное наблюдение за реальностью с тем, чтобы наиболее внятно и выразительно запечатлеть её движение в непрерывности смены значимых мгновений и деталей, которые, собираясь в калейдоскопический поток, погружают зрителя в стихию многокрасочной реальности. В этом случае остаётся важным зоркость авторского глаза и умение уловить драматургию самой действительности. Большим мастером подобного направления является Ф. Уайзман, который продолжает и по сей день трудиться в избранном им жанре. Последний фильм «Сад» (2004) о Мэдисон-сквер-гарден.

В этом же ключе создают свои ленты ветераны американской документалистики. Так, к примеру, в 1993 г. Д. Пеннибейкер (совместно с К. Хегедусом) создаёт фильм «Штаб» о политической кампании по выдвижению Клинтона, напоминая о знаковом фильме начала «прямого кино» в США «Первичные выборы». Но в отличие от давнего опыта, где в центре киножурналистского наблюдения была личность кандидатов, смена их настроения, усталость и надежда, улыбки и огорчения, в новой ленте авторов привлекает сам механизм организации политической кампании. Довольно длительное экранное следование за выбранными персонажами, организаторами встреч и предвыборного ажиотажа, отодвигает самого кандидата на второй план внимания, как бы подчёркивая его внешнюю ритуальную роль. И хотя в фильме нет откровенного публицистического осуждения всей этой «мишуры», но сама драматургия действия позволяет зрителям увидеть бессмысленную трату ума и нервов в погоне за победой. Фильм не содержит дикторского текста, авторская позиция выглядит внешне спокойной, но истинное состояние экранных персонажей, их лихорадочное нервное напряжение передаётся синкопами движения ручной камеры, пристальным всматриванием в крупные планы участников предвыборного штаба.

Р. Ликок в фильме «Музыкальное приключение в Сибири» (2005) отправляется за оперным импресарио Сарой Калдвелл в далёкий сибирский край, где под её руководством ставится «Евгений Онегин». Скрупулёзно запечатлеывает режиссёр работу над партитурой, сложности репетиционной работы, экзотику современного сибирского быта. Фильм превращается в своего рода путевой дневник, где полнота запечатления оказывается важнее авторского послания и возникающих по пути рассказа мыслей.

Роберт Дрю, сохраняя на протяжении 40 лет верность избранному в начале 60-х стилю «прямого кино», в 2005 году сделал фильм несколько иного характера «Два человека и война».

Здесь есть опора на личный опыт военного пилота, сражавшегося против фашистов в Италии. Личную интонацию картине придают и собственные размышления автора о кинопрофессии.

Ал Майслс после смерти брата работает самостоятельно. В 1997 году он завершил съёмки фильма «Музыка стен: строительство Центра Гетти», которые продолжались 12 лет.

Второй путь экранной журналистики связан с личностью самого автора и его способностью выделить из жизни актуальную проблему и предложить зрителю свои размышления над диалектикой представленного вопроса, аргументируя свои позиции как кадрами-наблюдениями, так и интервью свидетелей, но помещая весь этот материал в пространство личного авторского высказывания, напрямую адресованного зрителю. Поэтому нередко автор возникает в кадре, общаясь со свидетелями или побуждая зрителя следовать за репортажным ходом его расследования.

Наиболее ярко осуществляет именно этот стилевой путь Майкл Мур.

6.2. Майкл Мур – экранная публицистика

Фигура М. Мура в киносообществе воспринимается не столь масштабной, какой она является в контексте современных СМИ и нынешней виртуализированной политики. Этот парадокс проливает свет на те изменения, которые претерпевает экранная документалистика в новом веке, всё более отрываясь от пуповины кинематографа и дрейфуя в сторону экранного журнализма. Не случайно в текстах профессиональных историков современного документального кино США звучат весьма скептические оценки творческого потенциала произведений Мура. И при ближайшем рассмотрении подозрительность эта справедлива, но... является свидетельством, скорее, их критического консерватизма, невнимания к новым тенденциям экранного документа, даже если они не близки эстетическому сердцу кинокритики. Безусловно, М. Мур – знаковый феномен экранного документа нового века.

Первое его качество – откровенная авторская позиция, выраженная прямым журналистским монологом. Журналисты прессы и радио всегда рассматривали документалистов как «братьев по перу», но указывали на разность ареалов журналистского расследования. Сфера кино им виделась только в «отображении» реальности, в то время как журналисты стремились к углублённому анализу и воздействию на проблемы жизни своими материалами. То есть киножурналистика – априори – должна держать дистанцию между экраном и жизнью, а тем более зрителем во имя святого понятия «объективности». Простодушие этого желания давно было очевидно как самим кинематографистам, так и проницательным зрителям. Авторская «расшифровка мира», по словам Вертова, присутствует даже в самых внешне нейтральных кинофиксациях реальности. Вся история кинодокументалистики – тому подтверждение.

Однако именно XXI век в лице М. Мура сдёрнул эту стыдливую вуаль внешней «объективности», объединив экспрессию журналистского натиска в исследовании актуальных проблем жизни с энергией кинематографической зрелищности. Так возник особый стиль М. Мура. Нельзя сказать, что журналисты прошлого и настоящего, в особенности на телевидении, не стремятся интегрировать в свои передачи факты, запечатлённые на плёнке. Но структура подобных опытов чётко распадается: есть монолог журналиста на камеру, использующий фоном географию события (знаменитый «стенд-ап»), и есть труд операторов, снимающих собственно сами события и жизненные факты в качестве иллюстраций к речи ведущего, а также работа монтажёров, завершающих экранное послание зрителям. Всё это напоминает простодушные сообщения дикторов начала телевизионной эры, оживлённые так называемыми «киноматериалами». Сравнение фильмов М. Мура и этого телестандарта открывает важное достоинство американского режиссёра: он остаётся в пространстве киноэстетики, обогащая её современными формами экранного контакта тележурналиста и зрителя. Обратимся к его творческой судьбе.

Будучи жителем маленького провинциального городка Америки Флинта, где он учился журналистике и в течение десяти лет редактировал местную газету, первую картину Майкл Мур также посвятил проблемам жителей своего края. Фильм «Роджер и я» (1989) погружал зрителей в разрушительные последствия решения руководства корпорации «Дженерал Моторе» закрыть в родном городке Мура Флинте все свои предприятия, обрекая население на безработицу. Картина построена на постоянном стремлении автора встретиться с главой корпорации Роджером Смитом и раскрыть драматические последствия подобной акции. Свою журналистскую «охоту» на главного персонажа режиссёр сопровождает как документальной хроникой, так и всякого рода экранной «тележвачкой»: рекламой, фрагментами посредственных фильмов, создавая конгломерат комических метафор и недвусмысленных аллюзий. Здесь уже был заявлен характерный сатирический почерк автора. Показательны и шумиха, и скандалы, сопровождавшие выход ленты, что также становится необходимым и ожидаемым

рекламным шлейфом каждого фильма режиссёра. Руководство корпорации вынуждено было предпринимать ответные шаги, что ещё более усилило любопытство людей и желание увидеть скандальную ленту, принесённую неплохие кассовые сборы.

Следующей работой стал игровой фильм «Канадский бекон» (1995), где рассказана фантастическая история, как президент США в целях поднятия своего рейтинга накануне выборов развязывает холодную войну с... Канадой. Однако игровая сатира не покорила М. Муру: фильм провалился в прокате и сопровождался хором раздражённых рецензий. Параллельно с кинематографической деятельностью режиссёр пишет публицистические эссе, к примеру «Большая Америка» (1997), где обличается сомнительная модель глобализации, которую исповедуют правящие верхи страны. Экранизация книги сосредоточилась на сатирическом раскрытии политики крупных американских корпораций, в частности, «Найк», исповедующих эти неолиберальные идеи. И несмотря на то, что лента не принесла успеха, равного картине «Роджер и я», для большинства зрителей и критиков имя М. Мура стало объектом нетерпеливых ожиданий. Следующая работа режиссёра не огорчила поклонников недавнего дебютанта.

Фактической основой новой картины М. Мура стало трагическое событие, случившееся в 1999 году в одной из школ Коломбины, где два старшеклассника расстреляли своих соучеников и учителей. Двигаясь в расследовании по свежим следам произошедшего, режиссёр не стремится к точному воспроизведению событийной цепочки трагедии, но пытается выяснить, что же лежит в основе страсти американцев к огнестрельному оружию. Для журналиста очевидно, что нездоровье общества, пребывающего в постоянном страхе, поддерживается сознательной политикой властей и бизнес-корпораций. Ибо тяжёлый пресс страха за свою жизнь и жизни близких отвлекает от насущных социальных, экологических, расовых, классовых и т. д. проблем. Именно этот истерический ужас перед неведомой опасностью заставляет людей вооружаться и, как следствие, пускать в ход оружие по любому поводу.

Строение фильма балансирует между характерными для режиссёра журналистскими провокациями (как, например, получение в банке винтовки в обмен на открытие счёта), настойчивой серией репортёрских контактов с одиозными фигурами (глава Общества любителей оружия), сравнительным анализом миролюбия канадцев и немотивированной агрессией американцев, сопоставлением атмосферы в стране с внешнеполитической агрессивностью властей США, из-за чего гибнут молодые американцы. Стремительное движение авторского расследования, свободное ассоциативное перемещение на иные уровни понимания указанной проблемы, энергия журналистского напора в общении с документальными людьми, хлёсткость суждений и выводов ведущего делают повествование для зрителей убедительным и впечатляющим.

Сатирическая интонация во второй половине ленты, когда в центре внимания оказываются собственно трагические события в школе Коломбины, сменяется почти патетической речью, окрашенной горечью и искренней болью за судьбы молодых американцев.

Фильм «Боулинг для Коломбины» имел значительный успех, как коммерческий (сборы от его проката почти втрое превысили доходы от показа «Роджера и я»), так и творческий: премии «Оскар», «Сезар», «Бодил», спецприз жюри Каннского фестиваля и 27 других наград.

В 2003 году М. Мур пишет и выпускает книгу «Где моя страна, чувак?», а в 2004 году выходит её экранная версия «Фаренгейт 9/11». Картина появляется в год предвыборной президентской кампании и не скрывает своей явной антибушевской направленности. В перечне многочисленных прегрешений Буша, которые разворачивает автор, – и подтасовка выборов 2000 года, и тесные связи с семьёй Бен Ладена, и трусость в дни национальной трагедии 2001 года, и очевидная некомпетентность в вопросах управления страной. Неприкрытая критика политики действующего президента и чудовищные намёки на причастность к событиям сентября, которых избегают самые «свободные» средства массовой информации в стране, породили огромную популярность фильма. Картина собрала в мировом прокате более 220 миллионов дол-

ларов, в то время как её производственный бюджет составил всего 6 миллионов. Серьёзной поддержкой именно творческой стороны ленты стало присуждение ей на Каннском фестивале 2004 года Гран-при, правда, при настойчивости председателя жюри Квентина Тарантино.

Следующая картина Мура «Здравозахоронение» (2007) уже по традиции стартовала на премьерном показе в Канне. Объектом критики здесь является американская система здравоохранения, которая лишает помощи тысячи людей и приводит к парадоксам, когда подозреваемые в терроризме узники лагеря в Гуантанамо на Кубе получают лучшее медицинское обслуживание, нежели спасатели, ставшие инвалидами после героического поведения в дни трагедии 11 сентября 2001 года. Выход картины сопровождал громкий скандал. Власти не могли преследовать автора за содержание фильма и потому предъявили обвинение Муру за незаконное посещение Кубы, куда визиты строго запрещены.

Сейчас режиссёр работает над фильмом, в основе которого проблема гомофобии в США. Очевидно, что и её выход будет сопровождать скандал. Таков неизбежный «сюжет» премьеры любого фильма Мура. Поговаривают, что автор самостоятельно провоцирует власти на негативные жесты в адрес его лент, что только добавляет ажиотажа зрительским ожиданиям. Своего рода «артподготовкой» становятся его публицистические книги, в той или иной степени тематически связанные с выходящими киновариантами. Но, отметив технологию успеха экранного публициста М. Мура – открытый авторский обличительный монолог, провокативный метод собирания свидетельств, прямолинейность оценок и изложения материала, «режиссура» скандалов перед выходом в прокат очередной ленты, поддержка леворадикальной интеллигенции, – мы всё же не ответим на вопрос о причине оглушительного успеха его произведений не только в американской среде, но и у зрителей Европы, весьма далёкой от причуд американского образа жизни. И потому сосредоточимся на особенностях его творческого *кинематографического* метода на примере самой знаменитой картины «Фаренгейт 9/11».

Собственно, истинно кинематографического облика у этой длинной (120 мин.) ленты нет. Она лишена озабоченности метафорическими построениями, системой опознавательных художественных «опор». Пластический язык картины обладает узнаваемыми телевизионными качествами: лапидарностью монтажной речи, обилием экранных цитат, причём, преимущественно из повседневных новостных телепрограмм, открытой репортажностью в поведении камеры при самостоятельных съёмках журналиста, подчинённостью изображения напористому авторскому тексту. Можно сожалеть об утрате тонкостей кинописма в современном документализме, но эта стилистика родилась отнюдь не с М. Муром, а значительно ранее, во времена «политического документального фильма» и его американской модели, породившей разные стили социального документального фильма конца века.

М. Мур как журналист использует экран для донесения до зрителей суммы его суждений, подкреплённых фактами. Иногда эти факты весьма убедительны и порождены длительными расследованиями и поиском убийственных документов (как в рассказе о бизнес-связях семейства Буша и клана Бен-Ладена), иногда автор ограничивается только эмоциональным штрихом (слёзы матери, потерявшей сына на фоне у Белого дома). Важно, что цепочка доказательств и документов при всей их прямолинейности строго следует логике последовательного предъявления улик, пока не завершается конечным авторским тезисом – выводом. Указанный способ расследования неуклонно используется автором на протяжении всего фильма. А потому выделим наиболее активно применяемые автором приёмы.

Фильм открывается энергичной монтажно-зрелищной картиной триумфа Д. Буша на выборах в 2000 году: фейерверки и радостные лица победителей, пёстрая мишура предвыборного убранства улиц городов и деловая суета команды кандидата. Но сразу же в повествование врывается тема обмана: роль двоюродного брата, подтасовки в подсчёте голосов во Флориде, протесты афроамериканцев в Сенате и резкий совет: «Сесть на место и заткнуться»... Под заунывную монотонность мелодии банджо на экране мелькает калейдоскоп телевизион-

ных кадров, одновременно информационных и уже исторических, определяющих недвусмысленную позицию автора. Уже здесь М. Мур демонстрирует своё понимание документального экрана не как пространства аналитического разбирательства, но только как форму авторского утверждения.

Так, на первых минутах картины режиссёр предъявляет своему антигерою обвинения: манипуляции на выборах, пренебрежение президентскими обязанностями (42 % времени Буш провёл в отпуске), равнодушие к предупреждениям накануне атаки террористов и растерянное поведение в момент случившейся трагедии 11 сентября. Ключевой фразой, которая может быть оценена как завязка конфликта личного противостояния Мура и Буша, становится реплика последнего, адресованная режиссёру в ответ на его едкое замечание: «Идите и найдите себе работу».

Собственно, с этого пассажа и начинается в картине острый сатирический портрет президента, создаваемый без всякой «объективности» журналистом и личным антиподом – М. Муром. Характерно, что название компании, снимающей фильм: «Dog eats dog» («Собака кусает собаку»). Тем самым автор как бы заявляет, что рассматривает своего героя как равного себе и не преклоняется перед его высоким постом, тем более, что попал Буш на этот пост нечестно и ведёт себя там недостойно. Именно нечестность и недостойность становятся основным пафосом авторского расследования.

Лицемерие президента и его верной соратницы К. Райс обнаруживается вначале на эмоциональном уровне: в эпизоде подготовки к телевыступлению – поиски грима лица и «грима» парадной улыбки на камеру. Забавные гримасы Буша перестают смешить зрителя потому, что на него обрушивается фонограмма сентябрьской трагедии. Лишённая изображения, звучащая на чёрной проклейке, эта всем знакомая какофония страха и страдания увязывается в восприятии зрителей с ничтожностью только что показанных ужимок человека, ответственного, по мнению автора, за случившийся кошмар. Именно потому режиссёр не предлагает развёрнутого эпизода взрывов и жертв. Он ограничивается лишь деталями – намёками на знакомые картины трагедии: летящие и разбросанные по земле бумаги, рапидное остранение кадров бегущих людей... Шокирующее зрелище отвлекло бы внимание зрителей от главной авторской мысли – странностей поведения президента в минуты народного несчастья: позирование перед телекамерами в школе, где он, зная о случившемся, сидел и читал детскую книжку.

Выделив эту паузу, автор моделирует тематику размышлений героя, где ключевой заботой становится спасение семейства Бен Ладена. И, действительно, незамедлительно 142 члена этой семьи покидают США. Здесь журналист М. Мур выступает на первый план и излагает результаты своего поиска глубоких связей семейства Буша и Бен Ладена. При очевидной фельетонной интонации в изложении фактов и монтажной «игре» экранными документами эта часть фильма отличается достаточной убедительностью уже не только эмоциональной, но и рациональной. Сцепление фактов, подтверждённых реальными документами и свидетельствами компетентных людей, неуклонно приводит зрителя к тем же выводам, которые звучат из уст режиссёра. Среди монтажа различных объективных доказательств встречаются и, может, и не столь очевидные, но живые эмоциональные свидетельства, как, например, разговор Мура с охранниками арабского посольства.

В последующих эпизодах, где представлены приёмы манипуляции американским народом, прежде всего, с помощью СМИ, во имя создания «дымовой завесы», скрывающей истинных виновников, а также формирования атмосферы всеобщей истерии и страха перед терроризмом, автор соединяет упоминание о реальных приёмах (разоблачение примитивной риторики Закона о патриотизме конкретикой примеров из реальной жизни американцев) и метафорические обобщения-выводы (кадры дрессировки собак).

Этот же принцип, соединяющий изображение фактических реалий и их гротескного переосмысления, применён и при повествовании об агрессии в Ираке. Дикторский коммента-

рий своим откровенным напором и недвусмысленными оценками создает эмоциональное поле, где кинометафора и жизненный факт, «прорастают» друг в друга, наделяя метафору безусловностью реальности, а факт – глубокомыслием образа, соединяются в целостную экранную формулу авторского суждения. Именно здесь в монолог журналиста включаются документальные высказывания людей, оказавшихся жертвами как пропагандистского натиска СМИ и правительства, так и военных действий в Ираке. Гротескность повествования преобладает в фильме М. Мура, но в этой части фильма отступает перед личными трагедиями матерей, потерявших своих детей в бессмысленной войне. Режиссёр оставляет зрителей наедине с их слезами и проклятиями президенту. Циничность названия конференции: «Сколько денег можно заработать на Ираке?» говорит сама за себя.

В конце фильма М. Мур предпринимает откровенно провокативную попытку выяснить, кто из конгрессменов готов отправить в Ирак своего сына. Естественно, при всей патриотической риторике никто не согласился пожертвовать сыном. Оттого столь лицемерным звучит очередной лозунг, озвученный Бушем: «Мы начали войну, чтобы спасти цивилизацию». И потому притчевый финал: «Обманешь меня раз, тебе позор, обманешь второй – мы все дураки» звучит не только обличительной тирадой, но и горькой самоиронией.

Структура фильма М. Мура достаточно откровенно сосредоточена в передаче авторского саркастического пафоса. Однако зритель не выдержал бы интонационной монотонности и зрелищного клипового напора. Поэтому картина строится на «волновом» ритмическом чередовании пластов рационального рассуждения, скреплённого безусловностью предъявленных документов, и моментов эмоционального раздражения как волнующих человеческих свидетельств, так и кинематографической метафорической «игрой» материалом. Всё это говорит о грамотном творческом именно КИНОЖУРНАЛИСТСКОМ профессионализме режиссёра, отчётливо понимающего возможности убеждения зрителя и фактами, и художественными образами.

Стоит отметить, что и сам имидж автора, каким он предъявлен в фильме, несёт очевидную продуманность. Небрежность внешнего облика, неизменная бейсбольная кепка, затёртые джинсы и бесформенная куртка – это наглядная «оппозиционность» стандартам американского «образа жизни», подтверждающая правдивость журналистской позиции. Не случайно, именно в этом облике Мур выходит получать призы на всевозможных фестивалях и конкурсах.

Возвращаясь к странной неприязни кинематографических профессионалов к творчеству М. Мура, стоит ещё раз упомянуть о неизбежности стилевого развития кинодокументалистики, а также о невозможности регламентировать права автора на использование тех или иных приёмов. Упрёки в излишней откровенности позиции, нежелании вуалировать оценки, более того, провозглашении прямого «приговора над жизнью» кажутся архаичными в условиях всё усиливающейся пропагандистской агрессии СМИ. Как ни странно, никто не пытается выиграть битву на «чужой территории» беззащитного напора телепропаганды. М. Мур попытался и... выиграл.

6.3. Художественные амбиции экранного документа на рубеже веков

К концу XX века кинодокументалистика мира претерпевает серьёзные эволюционные процессы. Смысл их заключается в поляризации авторских амбиций: с одной стороны, желание участия в социальном прогрессе общества и, соответственно, развитие публицистической аналитической журналистской формы экранного документа, с другой – потребность в авторском поэтическом осмыслении процессов жизни и выражение своих размышлений в отчётливо субъективной монологической структуре. Последнее направление делает главной личностью автора, содержательно – его концепцию исследуемого вопроса и, непременно, индивидуализированную кинематографическую форму.

Именно последнее требование позволяет иным критикам и исследователям выводить эти произведения из сферы документалистики и помещать их в весьма аморфное искусствоведческое пространство под именем «арт-хаус». Нам представляется, что подобный подход весьма обедняет широкие стилевые и выразительные возможности экранного документа, на что мы уже указывали в главе, посвящённой американскому социальному кино данного периода.

При всём многообразии векторов стилевого поля этого художественного направления стоит подчеркнуть важную точку сопряжения – *эссеистскую форму авторского послания*. Она может быть явлена в прямом вербальном монологе автора за кадром и свободном сопряжении визуального материала в монтаже, а также в ритмизированном визуальном потоке образов, провоцирующих зрителя на творческую интерпретаторскую активность. Здесь нам хотелось бы подробнее рассмотреть как основополагающие линии развития художественного мышления в документалистике, так и наиболее характерные творческие индивидуальности данного направления.

6.3.1. Экранный диалог со зрителем

Документальный экран на протяжении своей истории всегда имел некое пространство, где авторы не ставили перед собой задачи моделирования узнаваемой реальности, но предпочитали прямую форму общения со зрителем. «Я вижу» – заявлял гигантскими буквами свою стилистику Дз. Вертов в ленте «Шестая часть мира» и свободно сопрягал в монтаже кадры, снятые в разных уголках страны и мира. Потому что главное – смысл, рождаемый соседством кадров, преображающим внутрикадровое содержание снятого. В творческой манере Вертова можно увидеть будущие формы авторского направления в кинодокументалистике: и свободный вербализированный монолог (напомним особую роль надписи), и метафорическую образную рефлексию, реализованную изошрённой изобразительно-монтажной выразительностью.

С появлением звука возможность прямого диалога со зрителем, решаемого прежде через пояснительные надписи, взял на себя закадровый комментарий. Новый импульс именно этого вектора развития документалистики появился с изменением статуса и роли диктора. Вместо официального всезнающего «голоса государства» появляется интонационно и лексически индивидуализированный комментарий, нередко оказывающийся голосом самого автора (вспомним М. Ромма). После периода обструкции стандартного дикторского текста вновь обретает право и популярность прямая форма вербального общения автора со зрителем. Именно из этого источника и «произрастает» та линия авторского кино, где роль личного обращения создателя к зрителю становится стиле- и смыслообразующим началом. Видимо, стоит обратить внимание на то, что и в социальном фильме прямая разъясняющая роль журналиста, персонифицирующего автора ленты, является ведущей пружиной строения произведения (М. Мур – наглядный пример). Но важно отличие: для авторского фильма именно личност-

ная окраска как видения, так и понимания исследуемой темы – приоритетны. Оттого возникает причудливое строение вещи и множественность ассоциативных отклонений в нормальной логике сюжета, иные законы выразительности, иной ракурс любопытства зрителей. В центре внимания – личность автора и его индивидуальное понимание мира, что порождает оригинальность эссеистской формы данного направления.

Знаменательно, что среди кинематографистов, создававших ленты данного стиля мы встречаем немалое число режиссёров игрового кино. Для них работа с документальным материалом не является чем-то «другим», выходом в иную форму творческой самореализации. Так же как художник может отложить привычные краски и сочинять зрелище, собирая в коллажное пространство фрагменты чужих изображений и фактур, так и кинематографист может, меняя актёрский «материал» на фрагменты действительности, запечатлённые на плёнке, сочинять своё собственное художественное произведение, где главным остается – его видение мира, авторское послание зрителю. М. Антониони снимает для итальянского телевидения фильм «Китай», где пытается постичь тайну восточного мировоззрения, чтобы понять китайское общество периода «культурной революции». Странность этого мира всего яснее в эпизодах повседневной жизни простых китайцев, стеснённых убогим бытом и непререкаемой властью диктатуры. И не случайно, своего рода шокирующим «аттракционом» становится первый эпизод операции кесарева сечения без наркоза. Огромный живот роженицы на крупном плане перекрывает экран, ход операции передан только в звуке диалога врачей и пациентки, не чувствующей боли из-за применённой акупунктуры. Острота переживания этого эпизода проецируется на весь последующий рассказ М. Антониони. И самые, казалось, проходные сценки окрашиваются ожиданием шокирующего превращения. Повествование приобретает субъективное звучание, факты жизни людей, преображённые настороженной и медленно вбирающей впечатления камерой, преображаются в метафорические знаки и как бы встраиваются в авторский монолог. Зритель попадает в особенный узнаваемый мир Антониони, где среда оказывается более «говорящей», нежели молчаливые герои. «Китай» – картина именно режиссёра Антониони, правда, сделанная на документальном материале, но сохраняющая своеобразие и проблематики, и стилистики известного мастера кино.

Размытая граница между игровым и документальным кинематографом породила целое поле экспериментов, интегрирующих приёмы двух видов кино. Мы подробно говорили об этом в разделе, посвящённом «Новому американскому кино». В дальнейшем, появилось ещё более широкое пространство опытной «игры» в документ, иногда с моментами иронии, адресованной доверчивости зрителей хроникальной стилистике как ярлыку достоверности («Зелиг» Вуди Алена), иногда с провокативным эпатажем («Парк наказаний» Питера Уоткинса), иногда с простодушием реконструкций реальных событий («докудрама», жанр популярный на телевидении).

В целом, популярное направление, получившее название «мокью-ментари», побуждает размышлять об интеграционных процессах развития киноязыка двух видов кино, спровоцированных не в последнюю очередь развитием мультимедийных технологий, стирающих узнаваемую грань между сочинённой и действительной реальностью.

И всё же считаем необходимым выделить несколько фигур, отличающихся своеобразием подхода к данной проблеме, пафос которого заключается не в эклектике используемых приёмов, но в создании особого индивидуального энергетического поля в художественном пространстве документального фильма. Их творческий опыт свидетельствует о том, что истинное движение в искусстве определяется не столько декларативными манифестами и разрушающими привычную эстетику опытами, сколько поисками самостоятельного выражения собственного авторского понимания мира в рамках традиционной киноструктуры. Тогда и рождаются произведения,двигающие язык кино, и документалистики, как его части.

6.3.2. Крис Маркер

Имя Криса Маркера не впервые появляется в нашей книге. Его путь начался ещё в рамках «Группы 30-ти», где он не только писал сценарии и дикторские тексты, но и создал совместно с Аленом Рене одну из знаковых лент группы «Статуи тоже умирают». Затем мы подробно анализировали опыт К. Маркера в освоении идей «синема-верите» в картине «Прекрасный май». Но и в одном, и другом случае, следуя в русле характерных для упомянутых групп стилизованных позиций, К. Маркер всегда сохранял индивидуальность почерка, как бы выламываясь из унифицированности популярных приёмов. Может быть, это связано с тем, что Крис Маркер никогда не был только кинематографистом, круг его интересов простирался и в другие области творчества: литература, фотография, поэзия. Есть даже отдельный список его актёрских работ. Именно широта практических опытов сформировала в искусстве XX века фигуру уникальную и весьма характерную для полиформной линии развития творчества в современном искусстве.

Человек активной жизненной позиции, К. Маркер принимал деятельное участие в общественной жизни страны и мира. Многие его произведения становились явлением не столько искусства, сколько политики: фильм «Статуи тоже умирают» был запрещён цензурой за антиколониалистский пафос. В дни «красного мая» в Париже Маркера видели на баррикадах студентов, вместе с Годаром он создаёт антивоенный альманах «Далеко от Вьетнама», в пору развития политической киноактивности в обществе он помогает рабочим Безансона использовать кино в борьбе за свои права и называет киногруппу в честь советского документалиста А. Медведкина, вместе с А. Варда работает над лентой в поддержку молодой Кубы («Куба – да!»), стремится к анализу недавнего политического напряжения в стране и мире в картине «Цвет воздуха – красный» (1974), пытается выстроить концепцию отношений личности и строя в Советском Союзе («Поезд в пути», 1974, «Последний большевик», 1991), путешествует по миру (Китай, Куба, Вьетнам, Советский Союз, Америка и Латинская Америка, Африка, Япония...). Путешествия «дарят» книги, фотографии, поэзию, ну и, конечно, фильмы. Впрочем, в рассматриваемый период автора заботят и иные путешествия – во времени: в цепочку его размышлений активно входят факты и образы прошлого и будущего.

Будущее было материалом ранней работы К. Маркера «Взлётная полоса» (1962), и по сей день активно используемой в дискуссиях и просмотрах интеллектуалов как явление новаторское по форме и парадоксальное по концепции исторического времени. Сам автор не рассматривал своё произведение, построенное на фотографиях, как фильм, называя «фотороманом». Многие критики с изумлением говорят о картине Маркера как о единственном фантастическом документальном произведении. Фантастика и документ – понятия несовместимые, нельзя документировать то, что не существует. Но именно это противоречие вскрывает сущность диалектики художественности в документалистике. Странными кажутся сожаления о моментах восстановления для съёмки случившихся фактов (красный флаг над рейхстагом, американский флаг над Окинавой и т. п.). Но любой момент, даже снятый синхронно с самим фактом реальности при перемещении на плёнку обретает почти мистическую ауру многозначности, свойственную художественному образу. Необходимо сознавать различие между фактом действительности и кинофактом, отпечатком на целлулоиде. Разный контекст существования и восприятия порождает и разные смыслы и формы воздействия на человека. Коллажный принцип использования документального материала превращает фильм в художественное пространство, где властвует авторская мысль и система образного мировидения. Именно на этом парадоксе построено непреходящее воздействие «Взлётной полосы».

Сюжет переносит зрителя в мир после третьей мировой войны, когда только путешествие в прошлое позволяет остаткам человечества получить необходимое для выживания. Герой, обладающий особой способностью жить в воспоминаниях, отправляется по заданию врачей в

прошлое, где встречает и любимую девушку, и самого себя мальчуганом на террасе аэропорта. Этот мир представлен в остановленных мгновениях фотографий. Статика динамического действия провоцирует воображение зрителя и создаёт совместное поле с автором, где лакуны дискретности заполняются собственными воспоминаниями и образами.

Но справедливее было бы сказать, что объектом повествования ленты К. Маркера является не некое фантастическое будущее с апокалипсическими пророчествами. Картина, разворачивающаяся на экране – это зыбкий, дискретный мир внутренней жизни главного героя, где случившееся и возможное, переплетаясь, создают из осколков воображаемого прошлого и будущего иное, *внутреннее время*, текущее по своим законам. Именно это внутреннее время является постоянным «сюжетом» большинства картин К. Маркера в последние годы. Даже вполне традиционная последовательность фактов биографии А. Медведкина в ленте «Последний большевик», сопряжённая с историей страны, время от времени взрывается свободными ассоциативными «путешествиями» автора в иные судьбы, к примеру, И. Бабеля, а иногда и просто в современную историю. Причудливость сюжетных ходов, неожиданность свидетельских вставок не напрягают зрителя, потому что с самого начала режиссёром задано правило восприятия: следовать за авторским монологом. Именно монологом, то есть прямым обращением к зрителю с открытыми мыслями и оценками, а не подсказывающим комментарием. Здесь точно определена иерархия авторских средств: ведущий – авторский текст, изобразительно-монтажный ряд – ведомый. Наиболее последовательно этот принцип выражен в лучших лентах режиссёра конца XX века: «Без солнца» (1982) и «Пятый уровень» (1994).

В картине «Без солнца» властвует внутреннее время автора, превращённое в визуальную цепочку ассоциаций памяти. В едином потоке раздумий сопрягаются кадры, снятые на разных континентах, запечатлевшие важные политические события и мимолётности. Иные образы утрачивают ощущение реальности, превращаясь в почти условный знак, как, к примеру, голова птицы, по-моему, эму, увиденная где-то в парке, но возникающая в совершенно неожиданных географических и смысловых контекстах.

Попытки пересказать ход авторской мысли мало продуктивны, потому что важен не столько конечный вывод, к которому подведёт автор, сколько ассоциации, возникающие в душе зрителя. И всё же о чём лента? Может, о суе событий в мире, больших и малых, которые осознаются как течение времени – история? А может о незыблемости традиций, охраняющих само время от разрушения лавиной новых событий? Человеческая память самостоятельна в отборе фрагментов прошлого и впечатлений настоящего, что будут упрятаны в дальних её тайниках, неведомых даже самому человеку. Они вдруг возникнут потом в странных цепочках сравнений и сопряжений, вывязывая особый узор значений и намёков. Фильм – о памяти, не принадлежащей нам. Точнее, мы принадлежим ей, и по её воле начинают тикать часы нашей внутренней жизни. Значимое и случайное уравнивают свой масштаб в этой жизни и мир обретает иной облик, как будто побывав в машине спецэффектов, где хроникальный кадр приобретает лишь условный соляризированный абрис. Реальность, когда-то запечатлённая в кадре, уходит из него, оставляя лишь флёр своей несделанности, силуэтный намёк на привычные сюжеты исторических реалий.

В вокальном цикле М. Мусоргского, давшего название этой ленте, много трагического переживания одиночества и горечи несбывшегося. Маркер вспоминает о трагедии человека, утратившего не память, но забвение. Память жестока к человеку и вбрасывает в сознание не только желанные воспоминания, но порой те эпизоды, что хотелось бы убрать в дальний тёмный угол. Как, к примеру, жестокое убийство жирафа, его страдание, торжество охотника и наслаждение грифов. Человек наказан потерей забвения. И теперь, при виде букетиков хризантем в память по погибшей в токийском зоопарке зверушке, будет возникать жестокий кадр свободного бега жирафа в саванне, оборванного пулей человека.

Эссе свободно от сюжета, мысль автора вольно движется в любом направлении. Мы привыкли наслаждаться выразительной литературной вязью опытных литераторов, причудливостью смены ритмов речи и ассоциативными парадоксами. К. Маркер предлагает кинематографический аналог литературной формы, нимало не заботясь о требованиях «понятности» и «логичности». Для зрителя важно довериться автору и вместе с ним путешествовать «по волнам памяти». И тогда внешне рассыпающийся калейдоскоп далёких по смыслу и географии кадров, собирается в яркую картину внутреннего мира автора, круга его размышлений над пёстротой и многообразием земной жизни. Так они оказываются в единой монтажной цепочке: мелькнувшее видение трёх девочек на сельской дороге в Исландии и женский взгляд в толчее африканского базара в Биссау, виртуозное мастерство уличного повара из Токио и собаки, ждущие самолёт на морском берегу Соляного острова...

Все они – документы пережитых героем чувств, бережно сохранённые и когда-то спрятанные памятью. Экран возвращает эти документы не только автору, но и нам, зрителям, обогащая наши чувства опытом чужих прожитых мгновений.

Слово «документ» нами выбрано здесь не случайно. Среди причудливых маршрутов памяти автора есть и вовсе необычный: интерьеры дома, где снимались герои фильма Хичкока «Головокружение». У экранного дома был реальный прототип и блуждающая по узнаваемым коридорам камера как бы документирует, создаёт безусловность истины фантазии кинематографиста.

Показательно, что привычная чёрно-белая плёнка хроникальных кадров, автоматически удостоверяющая безусловность исторического факта, почти не присутствует в экранном тексте Маркера. Если эти кадры появляются, то преображёнными спецэффектами, выведенными из автоматизма хроникального звучания. Так они вписываются в калейдоскоп фрагментов действительности, зафиксированных любопытствующей камерой путешественника. Не случайно, в поведении снимающей кинокамеры немало почти любительской небрежности в формировании кадра, неожиданных рывков, неустойчивой резкости. Но одновременно именно «любительское» видение мира зачастую носит программно-личностный характер. И в способе собирания экранных впечатлений режиссёра – как в выборе объектов интереса, так и в методе фиксации – подчёркнуто это простодушие обывателя с камерой, свободного от правил экранной грамотности.

В конце фильма в титрах мы прочтём, кто снимал разные материалы, использованные в картине. Список немал, но весь материал ленты воспринимается как видение одного человека, путешествующего по миру.

Однако экранное путешествие с К. Маркером всё же не бесцельно. С нашим неизменным инстинктом поиска смысла мы улавливаем в несущемся с экрана калейдоскопе известную направленность. Наблюдая за жизненной пестротой, удивляясь причудливой талантливости уличной толпы в изобретении странностей поведения (большая часть съёмки происходила в Токио – известном не только своей многочисленностью, но и смесью традиционного и ультрамодного образа жизни), режиссёр влечёт нас к поиску самостоятельного ответа на волнующий его вопрос о несовершенстве нашего мира, об ответственности памяти перед прошлым и будущим. К. Маркер здесь предстаёт в своём привычном образе активного, равнодушного к событиям в мире журналиста. Но в отличие, скажем, от ленты «Цвет воздуха – красный», подробно воссоздающей спустя десятилетие политический накал Парижа конца 60-х, где есть и прямой авторский анализ произошедшего, и поэтический рефрен, воплощённый кадрами знаменитого эйзенштейновского творения – «Броненосца Потемкина», «Без солнца» обращена не к внешней, но *внутренней истории* человека XX века, истории его познания мира и людей, открытий и разочарований. Значительное и обыденное сплетены столь тесно, что даже в исторических кадрах награждений партизан Биссау, автор выделяет слёзы одного из персонажей для того, чтобы напомнить о его будущем предательстве и убийстве своего лидера.

У памяти есть свои храмы. Это – музеи. Фильм наполнен кадрами странных экспозиций: от музея кошек и эроса до христианских реликвий Папы в витринах токийских универмагов и музея камикадзе... Именно здесь люди или уходят в прошлое и возвращают его в свою память, или просто фотографируются, запечатлевая в фотопамяти момент поездки в музей. Кадры молчаливо взирающих на экспонаты людей объединены в картину в сюжетную неумолимую последовательность, хотя иные сценки, как в музее эроса и кошек, кажутся просто забавными. Но всё чаще мы видим лица людей, погружённых в таинственную связь с неведомыми силами времени, когда они разглядывают осколки снарядов или ритуально сжигаемых кукол, участвуют в традиционных церемониях – тоже своего рода народный музей быта. Мы понимаем, что время никуда не утекает, но вечно возвращается, формируя наше понимание мира.

Но вот вопрос: зачем Маркеру понадобилось зашифровать, спрятать себя как автора всего этого экранного текста под именем Шандора Красна, фигуры не выдуманной, но реальной? И почему эти письма читает женщина-диктор?

В начале главы мы говорили, что в творчестве Маркера вербальный ряд является, условно, ведущим. Его мышление, сформированное философским образованием, всегда тяготеет к вербальным «играм ума», постижению мира через словесную формулировку. Но не случайно современные критики называют его первым мультимедийным художником, для которого мир всегда был четырёхмерным. Среди неизменных клятв кинематографистов верности изображению, его позиция всегда была недвусмысленной: он говорил. Даже в фильме, построенном на интервью, «Прекрасный май», имевшем подзаголовок «фильм-интервью», ведущим был дикторский текст, который прочёл Ив Монтан, но написал, конечно, автор Крис Маркер.

В последних лентах К. Маркера дискуссий о приоритетности звуковой линии над изобразительной нет. После вполне грамотных и по-настоящему выразительных кинематографических дикторских текстов в ранних лентах «Статуи тоже умирают», «Поезд в пути», «Америка глазами француза», после гармоничного соединения искренности экранных исповедей персонажей и авторского монолога в «Прекрасном мае», последующие фильмы Маркера дрейфуют ко все более свободной эссеистской форме, базирующейся на выраженном вербально авторском рассуждении в первую очередь. Но и само это рассуждение утрачивает отточенность завершённой и обдуманной прежде мысли дикторского текста, стремясь передать переливы чувств размышляющего человека. Драматургическим импульсом здесь становится поиск вербального выражения эмоций автора, а изображение приобретает подчинённый, «встроенный» характер. И потому обретает свободу от необходимости нести повествовательные функции. Действие перебрасывается от одного континента к другому, монтажная фраза может вместить в себя совершенно разнохарактерный материал, далёкий и по сюжету и по географии, но несущий сопрягаемый эмоциональный посыл. Примером может служить фильм «Пятый уровень».

Здесь размышления о ценности человеческой жизни, о «счастье и несчастье», что занимали автора ещё в «Прекрасном мае», переданы монологом героини, находящейся в глубокой депрессии после утраты возлюбленного. В отличие даже от ленты «Без солнца», где мысли автора вуалированы, остранены формой писем другого – Ш. Красна, героиня «Пятого уровня» Лора визуально представлена на экране в открытом монологе-исповеди. Фрагменты этого экранного исповедального монолога, адресованного ушедшему герою, довольно длительны. При всей искренности переживания текста исполнительницей, зрителя ни на минуту не обманывает откровенная постановочность данных эпизодов. Второй особенностью строения фильма является введение привычной для современного зрителя компьютерной среды существования Лоры. Она общается с монитором, погружаясь в игру, над которой работал её друг. Игра основана на историческом материале конца войны – битве за остров Окинаву. Остальной визуальный ряд ленты составляют кадры современной и хроникальной Японии. Цепочка безусловных исторических фактов, связанных с конкретным эпизодом Второй мировой войны: поведение американской и японской армий, бедствия мирных жителей, массовые самоубий-

ства, психические травмы американских солдат – участников этих сражений, монолог человека, совершившего в те дни убийство всей своей семьи под страхом оккупации и ныне замаливающего свой грех в христианском храме, харакири генералов, – не имеет повествовательной задачи и возникает как моменты рефлексии героини. Исторические факты растворены в горечи несбывшегося и невозможности возвращения, окрашивающих чувства женщины.

Картина всё более следует динамике психического состояния героини, которая утрачивает связь с реальностью, погружаясь в мир компьютерной – читай: условной, хотя и исторической – модели прошлого, что и приводит её к окончательному выбору – небытию. И совершенно натуралистичной выглядит панорама по комнате, где Лора прожила дни, воспроизведённые автором на экране. Именно эта псевдодокументальная концовка должна убедить зрителя в достоверности экранного повествования.

Лента «Пятый уровень» знаменует утрату чётко очерченных границ между воображаемым и реальным, свойственную этой линии развития экранного документа. Одновременно свобода использования деформирующих узнаваемость документального кадра приёмов – от комбинированных кадров до компьютерных манипуляций – говорит о поиске прямого контакта с интеллектом зрителя, минуя привычную повествовательность. В документалистике этот путь не был абсолютно новым: вспомним опыты Д. Вертова и С. Эйзенштейна по «прорыву» от конкретики образности к многозначности понятия, что один из них именовал «интеллектуальным кино». В этом смысле творчество К. Маркера может быть обозначено как явление именно этого «интеллектуального» вектора развития киноязыка.

6.3.3. Немецкий опыт: В. Херцог и другие...

Особое внимание к реальности как оппозиции традиционной кинопавильонности служит узнаваемой чертой явления, названного «новым немецким кино». Магия реальности и обыгрывание её фактуры присутствует в большинстве лент режиссёров этого направления – от М. фон Тротта и В. Фассбиндера до В. Херцога и В. Вендерса. Равно, как и плохо скрытая авторская дискурсивная агрессия, доводящая порой их произведения до прозрачности притчи. В стремлении обнажить истину они порой доходят до курьёза – прямого обнажённого существования автора в кадре, как в документальной новелле Фассбиндера в ленте «Германия осенью». В поисках реального земного рая авторы отправляются в далекие земли, вплоть до Антарктиды, как это делает В. Херцог в своих игровых и документальных картинах. Фассбиндер признавался, что, когда ему надоест снимать актёров, он возьмёт любительскую камеру и отправится снимать дикие племена в Африку, как Ж. Руш. Пытаясь постичь истину восточного миропонимания, В. Вендерс погружается в особый мир Токио (как и К. Маркер!), но предпочитает познавать «дзен-истину» сквозь призму восточного художественного видения в творчестве кинематографистов и художников.

Все эти опыты объединяет жажда прямого контакта с сознанием и сердцем зрителя, что и порождает особые формы авторского экранного послания. Мы выделим особенности почерка В. Херцога и В. Вендерса.

Соединяя вместе имена В. Херцога и В. Вендерса, мы отчётливо понимаем, что сближение обусловлено не столько их общим немецким происхождением, сколько принципиальной сходностью позиций в видении роли автора и материала в экранном послании, каким для них является фильм. И хотя сфера интересов В. Херцога лежит в удалённых географических точках и «простых душах» его героев, а мир В. Вендерса спроецирован на утончённость японского вкуса и искусства, оба они стремятся воспользоваться сходным киноязыком для передачи сугубо личных оттенков своих размышлений.

У В. Херцога довольно обширная фильмография созданных документальных лент – более сорока. Он снимает их, утрачивая интерес к актёрскому действию, но никогда не порыв-

вая с художественным кино вовсе. Биографы описывают пристрастие режиссёра к «пешему» постижению мира и усматривают сходность точки зрения на реальность в его картинах с ракурсом пешехода. Наверное, в этой метафоре есть доля истины, но, следуя за простыми документальными кинопутешествиями В. Херцога, нельзя не обратить внимание, что географическая пестрота его мало привлекает. Он может забраться на отдалённую зимовку в Антарктиде или в глубину африканской пустыни, но главным для него останется человеческое измерение увиденного.

Показательна одна из ранних его картин «Ла Суфриер», действие которой происходит на острове, где проснулся вулкан. Неизбежность катастрофы побудила население покинуть свои дома, но из газет стало известно, что один бедняк отказался уезжать. Именно этот странный поступок, а не желание запечатлеть надвигающуюся катастрофу, стал причиной решения режиссёра снимать фильм. Внешняя форма неторопливого репортажа, спокойный прямой текст, в котором автор объясняет свои мотивы, настраивают зрителя на созерцательный лад. И дальнейшее киноповествование следует сдержанной и вдумчивой интонации начальных кадров. Зритель видит довольно длинные планы пустынных улиц, следы спешной эвакуации. Пустой город продолжает жить уже какой-то иной, мистической жизнью с мигающими на перекрёстках светофорами, бормочущими в «никуда» телевизионными персонажами, продолжающими работать холодильниками... Людей нет, по улицам бродят голодные животные. Иные кадры идут в полной тишине, без комментария. Возникает мучительное чувство надвигающейся беды, подкреплённое печальной мелодией. Неопределённость судьбы города, ожидающего смерть, увиденна не только вблизи, но и охвачена верхней панорамой, снятой с вертолёта. «Кажется, что страх истекает ниоткуда» – звучит авторское наблюдение, когда машина съёмочной группы следует по засыпанному мусором и пылью улицам оставленного города.

Кинематографисты хотели приблизиться к вулкану, но облако токсичных газов перекрыло дорогу и сделало дальнейшее движение невозможным. Открылась граница, за которой живёт опасность... И всё же, когда сменился ветер, документалистам удалось установить автоматическую камеру на склоне кратера. Эти съёмки потом вошли в монтаж фильма. Грозная реальность опасности подкреплена рассказом о случившемся в 1901 году аналогичном извержении на другом острове – Мартиника, унесшим жизни 30 тысяч жителей. Простая информация в дикторском тексте сопровождается фотографиями той далёкой трагедии. Предчувствие новой и тревога за съёмочную группу заставляют волноваться зрителя.

Наконец, они нашли человека, который пренебрёг опасностью: им оказался старик, спокойно спавший во дворе своего дома. На вопрос о причинах его решения старик ответил: «Такова воля Бога. Зачем мне уходить? Мне некуда идти. Я бедняк. Я живу в мире с собой, с тем, что внутри меня... Я абсолютно не боюсь. Я жду смерти, как много раз ждал тайфуна. Я пережил много тайфунов за свою жизнь... Смерть поджидает везде. Она вечна... Никто не знает, когда она придёт. Такова воля Господа...». И вслед за своим признанием старик запел. Во время монолога камера всматривается не только в его морщинистое лицо, растрёпанные волосы, но и с той же мерой внимания изучает и незамысловатые детали бытового окружения человека, его кошку... Здесь общий план открывает не только портрет лежащего человека, но и тот простой мир, которому он доверяет и с которым разделяет судьбу.

Кинематографисты встретили ещё несколько человек, оставшихся в городе. Их ответы также полны фатализма и готовности принять волю Господа. Именно здесь ключевая точка фильма, её сюжетная и смысловая кульминация. Человек, поставленный перед выбором спасения жизни или покорности высшей воле, определяет свой жизненный принцип. Простой репортаж приобретает философскую глубину, затрагивая экзистенциальные проблемы современного человека.

Извержения не случилось, и люди стали возвращаться в покинутые жилища. Автор сетует в финальной фразе, что у картины «конец получился какой-то нелепый... Репортаж о

катастрофе, которая так и не случилась». Но для зрителя переживание ожидающегося несчастья, поведение людей на пороге смерти стали катарсисом, заставив ещё долго размышлять о смысле жизни и мимолётности её.

Критики предпочитают противопоставлять человеческие искания величественной немоте природы. Резон в подобном суждении есть, но справедливее было бы заметить, что в фильмах Херцога природа не вступает в конфликт с человеком, она живёт по своим, вряд ли им постижимым законам, и человеческую суету игнорирует. Наиболее очевидна эта мысль в ленте «Фата Моргана», снятой во время многочисленных поездок в Африку. Человеческие проблемы этого мира были показаны Херцогом в одной из первых картин «Летающие врачи Восточной Африки», где речь шла о самоотверженности врачей, готовых придти на помощь страдающим. Героем картины «Фата Моргана» становится пустыня как наиболее таинственное воплощение Природы. Вглядываясь на длинных общих планах в пейзаж пустыни, автор, казалось, привлекает наше внимание к неповторимой магии свободной природы: мягкие изгибы барханов, струящийся ритм текучего песка, марево дымки, заволакивающей горизонт. Но по мере приближения камеры проступают детали человеческого пребывания на этой первобытной земле: горящая нефть, нефтеперерабатывающие установки, грузовики, радары.

Разделяя повествование на главы, режиссёр даёт им метафорические названия: «Акт творения», «Рай», «Золотой век». Как потом оказывается, заголовки носят иронический, если не сказать, саркастический оттенок. Так, в главе «Рай» перед зрителем предстают люди, живущие в земном мире. Они погружены в свои малозначимые заботы: учительница немецкого языка учит негритянских детей одной фразе «Война – это безумие», специалист по варанам делится невнятной информацией о своих объектах, слепой старик в нелепом пиджаке с орденном, девочка с радиоприёмником, рабочий, читающий непонятное письмо. Природа присутствует в этом эпизоде уже только своими осквернёнными останками. Автор горестно замечает: «В раю появляются на свет уже мёртвыми». В третьей части фильма, насмешливо названной «Золотой век», немало кадров, несущих метафорический приговор человеческой бездумной разрушительности. Люди напрасно пытаются вылезти по сыпучим склонам больших песчаных воронок, не сознавая своей беспомощности. Заканчивая фильм, режиссёр опять, как и в начале, удаляется на далёкий общий план, чтобы увидеть только магию пустынного ландшафта, не испачканного присутствием человека.

Но не всегда В. Херцог столь беспощаден к роду людскому. Человек, свободно выбирающий свой путь, готовый ради него на риск и тяготы – нередкий герой режиссёра. Таков главный персонаж наиболее известной его ленты «Великий экстаз резчика по дереву Штайнера», посвящённой чемпиону мира по прыжкам с трамплина. Сам Херцог признавался, что всю жизнь мечтал летать и потому его восхищает этот спортсмен – летающий лыжник. Режиссёр наблюдал за ним в течение многих лет, снимая его участие в соревнованиях, триумфы и падения. Фильм строится также в форме репортажа, где вначале нам представляют героя как тонкого художника резьбы по дереву, но большую часть картины занимают его полёты на лыжах. Автор открывает зрителю весь ход работы над фильмом, подводя к самым впечатляющим кадрам – полётам героя, снятым с рапидным замедлением.

Как во многих картинах Херцога, и документальных, и игровых, герою предстоит выбор, сопряжённый с риском для жизни: он должен преодолеть свой страх после падения. В интервью герой признаётся, что всегда испытывает страх, но... продолжает прыгать. Именно свобода Штайнера в поступках реализована в метафорическом образе полёта, который длится на экране нереально долго. Восхищение мужеством героя не меняет спокойную раздумчивую интонацию повествования фильма, здесь нет места аффективному монтажу и вычурным ракурсам. Обобщение вырастает в душе зрителя из понимания величия личного поступка, противостоящего обыденности. Не случайно Херцог произносит от лица героя во время его последнего прыжка: «Я должен быть совсем один в мире. Я, Штайнер, и больше никого».

Столь же мощным духовным потенциалом обладает и героиня картины «Страна молчания и тьмы» – слепоглухонемая женщина, которая не только продолжает своё духовное развитие в невыносимых условиях отъединённости от мира, но и стремится помогать подобным себе. Именно в помощи она находит смысл существования. Эта лента, где именно человеческое существо предстаёт творением Божиим, помогает понять диалектику авторского отношения к месту человека на земле. Для Херцога героиня воплощает его собственное понимание призвания человека, причём, предстаёт в наиболее радикальном, невозможном случае.

Показывая в своём репортажном повествовании сцены из жизни Финн Штраубингер, режиссёр избегает кинематографических «подсказок» понимания смысла своего рассказа. Впрочем, и здесь мы видим магический полёт летающего лыжника как иллюстрацию воспоминаний героини, но прочитываем этот кадр как воплощение вечного желания человека оторваться от рутины земного существования во имя красоты полёта.

В последних лентах В. Херцога «Гризли-мен» и «Встречи на краю света» отношения человека и природы приобретают более напряжённый, иногда трагический характер. Попытки героя фильма «Гризли-мен» приблизиться к диким медведям и жить их жизнью оканчиваются его смертью. Он преступил грань, отделяющую пространство человека от мира дикой природы, и та поступила с ним по своим законам – убила слабейшего.

Во время путешествия «на край света», то есть в Антарктиду, В. Херцог избегает привычных маршрутов. И хотя он отказывается общаться с пингвинами, они всё же присутствуют в его рассказе. Неприятно удивляет автора житейский комфорт и признаки традиционной цивилизации, вроде торговых автоматов. Но главными для автора в этом удивительном, пока ещё малоизвестном мире оказываются чудачки, пренебрегшие традиционным образом жизни во имя новых впечатлений и самореализации. Поэтому увлекают не только удивительные по красоте подводные съёмки подлёдной жизни морских глубин учёных-дайверов, завораживающая красота снеговых пустынь, но и открытые исповеди людей, нашедших счастье именно в этих краях. При всей причудливости судьбы вполне состоявшихся в прежней жизни людей, именно резкая смена пути окрашивает счастьем и удовлетворением их рассказы.

Таким образом, Херцог остаётся на протяжении всего творческого пути приверженцем открытого репортажного наблюдения за жизнью людей, за их разрешением экзистенциальных проблем. И именно ракурс авторского видения и размышления превращает внешне простое экранное письмо в тонкое эссеистское общение художника и его зрителя.

В кинодокументалистике В. Вендерса отчётливо видны два вектора: один основан на искренней привязанности режиссёра к музыкальной культуре, в частности, к культуре джаза («Клуб Буено Виста», «Душа человека» из проекта Скорсезе «Блюз»), другой – на привычном человеку искусства поиске истоков магии художественного постижения мира через исследование конкретных творческих судеб («Токио-Га», «Заметки об одежде и городах», «Вили Нельсон в студии «Театро», «Братья Складановские», «Комната 666»).

В каждом из указанных направлений Вендерс чувствует себя уверенным профессионалом. Музыка для него – не столько объект повествования, сколько способ существования, поэтому каждая из музыкальных историй не описана, но пропущена через «сердце поэта». Личностная окраска придаёт экранному действию энергетику исповеди, подчиняя кинематографический рассказ логике не рассуждения, но переживания.

Конечно, уверенно себя чувствует Вендерс и среди своих друзей кинематографистов в картине «Токио-Га». Даже столь притягательную, но малопостижимую «восточную душу» он исследует через магию кинорежиссёра Одзу, который своим талантом воплощает для него магическую тайну мировидения японцев. Дневниковая стилистика документальной ленты Вендерса подчиняется не сюжету передвижения, но переживаниям автора, напоминает свободную эссеистскую манеру экранной речи, рассмотренную нами подробно на примере ленты К. Маркера «Без солнца». Кстати, сам Маркер тоже появляется в картине В. Вендерса.

Пристальность интереса к своеобразию творческого процесса побудила Вендерса продюсировать оригинальный проект «На десять минут старше». Базируясь на ленте Г. Франка и Ю. Подниекса «Старше на десять минут», где главной темой является взросление души маленького человека за десять минут жизни, Вендерс предложил целому ряду известных кинематографистов воплотить их понимание проблемы времени в десятиминутных новеллах, собранных в два сборника, имевших подзаголовки вполне в духе музыканта Вендерса: «Труба» и «Виолончель». В проекте участвовали А. Каурисмяки, В. Херцог, Д. Жармуш, С. Ли, Б. Бертоллуччи, Ж.-Л. Годар, И. Менцель, Ф. Шлёрдорф, И. Сабо и другие. Снял свою новеллу и сам Вендерс. Режиссёры были свободны в выборе и сюжета, и даже вида кино. Поэтому кое-кто из них, к примеру, Херцог, предпочёл документальную форму.

Интерес к документалистике немецких режиссёров показывает целостность пространства творческого поиска между игровой и документальной ветвями кино, формировавшегося в конце XX и спроецированного в кинопроцесс нового века.

Но так же, как и К. Маркер, они всё же соблюдают внешние признаки видового различия, изменяя скорее сущностную форму выражения авторской мысли через вторжение личностной линии в содержание фильма. Здесь художественность осуществляется не за счёт образного преобразования модели мира, но путём индивидуализации суждения о нём. Однако в документалистике мы встречаем и стремление создать автономную художественную структуру на базе реальности, чаще всего, эту линию связывают с именем Г. Реджио.

6.3.4. Художественная модель: Годфри Реджио

Уже упоминалось, насколько парадоксально восприятие творчества Г. Реджио коллегами и специалистами американского кино. В учебниках и научных исследованиях, посвящённых документалистике США, странным образом отсутствует анализ творчества режиссёра, да и просто упоминание. Как будто мир его кинематографических произведений не соотносён с реальностью, более того, вырастает из иного остранённого видения современной действительности. Внешне ответ на наш недоуменный вопрос лежит на поверхности и связан с пуританской установкой исследователей на восприятие кинодокументалистики только в модели «социальной публицистики». Однако в контексте размышлений многих критиков о сути выразительности экранной документалистики встречаются ссылки и на Вертова, и на Флаэрти, и на Ивенса, чьё творчество обладало мощной художественной преобразующей жизненные факты силой, поэтической энергетикой и свободой от каких-либо «табу» в применении разнообразных приёмов запечатления жизненной среды и организации материала в структуре фильма. Что же побуждает преданных идее документалистики людей относиться с настороженностью к творчеству Г. Реджио? Ведь при всём своеобразии его поэтической камеры, преобразующей реальные картины мира, и звукозрительной полифонии, волнующей эмоции зрителей, материалом его произведений остаётся настоящая жизнь: природа и города, люди и животные, мир естественный и созданный руками человечества, то есть, по сути, документальный мир.

Как и в случае с М. Муром, хотя и весьма далёком от прямого сопоставления, мы имеем дело с примером художника, порождённого своего рода цивилизационным «скачком», изменившим соотношение естественности и рукотворности в самой реальности и ознаменовавшим определённый сдвиг в мироощущении человечества в целом и каждого человека в отдельности. Именно XX век обозначил резкое вторжение преобразовательной деятельности человека при поддержке научно-технического прогресса в освящённое тысячелетиями бытие жизни на Земле. Причём, здесь речь идёт не о тематике картин Реджио, тесно связанной с указанными процессами цивилизационных сдвигов, но и о самой фигуре художника, его творческой судьбе, да и человеческой тоже.

Молодость Годфри Реджио прошла весьма необычно: он с 14-летнего возраста решил посвятить себя Богу, причём в особо «экстремистской» форме ордена «Братья-христиане», романо-католической папской ветви христианской церкви. Почти десять лет он провёл в монастыре в молчании. Покинув монастырь, Реджио переезжает в Нью-Мексико, где начинает преподавать в средней школе и колледже. В 1963 году он основывает общественную организацию «Молодёжь, время действовать!», занимавшуюся проблемами уличных молодёжных банд. Затем его общественная деятельность расширяется в сферу поддержки малоимущих из латиноамериканских районов Нью-Мексико и медицинской помощи нуждающимся жителям Санта-Фе. Здесь Реджио в 1972 году основывает Институт регионального образования – некоммерческий фонд, занимающийся развитием информационных технологий, искусства и социальных исследований. Именно этот фонд, а также полученные от Американского Союза гражданских свобод средства на создание мультимедийной общественной кампании против вторжения в частную жизнь и контроля за поведением людей, становятся базовой финансовой основой для кропотливой работы над первой картиной Реджио.

Как видим, путь, пройденный Годфри Реджио к началу творческой биографии, трудно назвать традиционным. Здесь нет периода ученичества и профессионального образования, но присутствует целеустремлённое желание приложить максимум усилий для нравственной поддержки людей, в первую очередь, молодёжи.

Может быть, именно «странность», на взгляд обывателей, жизненных установок будущего режиссёра, сосредоточенность на общечеловеческих нравственных проблемах, поиск особого языка общения с молодёжной аудиторией и породили как проблематику задуманного экранного послания Реджио, так и неожиданную форму «невербального кино». Это направление, предполагавшее отказ от прямого формулирования в словах авторской мысли, нередко возникало в истории кинодокументалистики в художественно заострённых, как правило, поэтических по структуре и эстетическому пафосу лентах. Вспомним, к примеру, творчество А. Пелешьяна. Но очевидно, что опыт Г. Реджио базируется на новом витке «экранной цивилизации», преобразившем и облик планеты, и традиционные формы взаимоотношения человека и природы. Цепочка экранов в конце XX века: кино, телевидение, видео, компьютер, мобильник, – создает виртуализированное окружение человека, практически подменяя его среду обитания условным экранным миром, подчинённым не законам жизни, но вербализованным формулам, пропагандируемым экранным Зазеркальем. Именно поэтому молодое поколение предпочитает общаться иным способом – таковым в конце века становится музыка, точнее музыкальный ритм, адресованный нашей «подкорке». По сути, принцип невербального кино напоминает воздействие на человеческое сознание музыкальных произведений, которые, адресуясь эмоциям, пробуждают у слушателей порой весьма глубокие философские размышления.

Работа над первой картиной Г. Реджио «Койянискаци» заняла более семи лет. В основе поисков автора лежало желание соединить образы реального мира и трансформированного технической цивилизацией в единый, подчинённый завораживающему ритму поток зрительных впечатлений, основанный на музыкальном ритме. Счастливым обстоятельством на пути к этому замыслу стала встреча с композитором Филиппом Гласом, серьёзным автором многочисленных опер и авангардистских опусов. Именно сотрудничество с Гласом, который не просто написал саундтрек для фильма Реджио, но искал вместе с режиссёром решение каждого эпизода, породило ту впечатляющую форму фильма, что стала причиной оглушающего успеха прежде неведомого и странного автора. Совместная работа режиссёра и композитора была продолжена и в последующих фильмах трилогии «каци»: «Повакаци» (1988) и «Накойкаци» (2002). По пути работы над трилогией Реджио создаёт мощный экранный плакат в защиту экологии планеты «Анима мунди» (1992), где собрано изображение более 70 представителей животного мира Земли. Фильм был сделан на средства знаменитой итальянской ювелирной фирмы «Булгари» для Всемирного фонда поддержки природы.

В 1993 году Реджио предложили возглавить новую школу исследований и разработки в области искусства, технологий и масс-медиа, основанную компанией «Бенеттон». Создание фильмов не заслоняло у Реджио стремления применить все свои силы для сохранения нравственного здоровья человечества. В его выступлениях и интервью звучит тревога за души людей, разлагаемых средствами массовой коммуникации, названные режиссёром «технофашизмом». Говоря о целях своей школы, он надеялся, что, собранные из разных стран талантливые молодые кинематографисты станут оппозицией безнравственности современных моделей медийных манипуляций человеком. Снятый в эти годы небольшой этюд «Свидетельство» (1995), где ведётся наблюдение за детьми, заворожённым экранным зрелищем, наглядно показывает отупляющую роль телеэкрана-властителя. Сейчас Годфри Реджио преподаёт философию, технологию и кинопроизводство, живёт в Санта-Фе. Созданные же им фильмы продолжают триумфальное шествие по экранам мира, но и сам режиссёр также активно участвует в мировом кинопроцессе, в частности, в многочисленных кинофестивалях и кинофорумах, проводит мастер-классы, продолжая кропотливую работу над следующим произведением.

Необычность избранного экранного языка требовала от режиссёра немалых технических ухищрений и применения самых современных мультимедийных средств преобразования кинообразов, что объясняет долгую работу над каждым фильмом. Скажем, над последней лентой группа трудилась более одиннадцати лет!

Наиболее прозрачно его метод явлен в первом фильме «Койянискаци». Это принцип преображения знакомого зрелища пластическими и контрапунктическими средствами. Часто главное достоинство ленты видится в блестящем эстетизированном показе окружающего человека мира, когда даже каменные коробки трущоб превращаются на экране в волнующее зрелище. Действительно, мир увиден в этой картине необычно. Более того, эстетическая призма как бы приподнимает прозу бытия в категорию философского размышления, когда даже низменная обыденность, как те же трущобы, осознаются не как узнаваемая картина жизни, но как звено в цепочке медитативных наблюдений, очищенных от всякого рода социальных, политических и иных ассоциаций, сопряжённых с прагматикой бытия. Именно «возвышение» действительности до категории «чистого» переживания эстетической гармонии позволяет автору передать зрителю послание, носящее апокалипсический смысл.

Драматургическое строение ленты довольно прозрачно: столкновение мира, сотворённого Создателем, и муравьиной суеты людей, занятых адаптацией этого мира к прагматичным нуждам бесконечного человеческого потребления. В повествовании эти два мира разведены по разным эпизодам и предстают в специфической экранной концепции, объединённой простым «кольцевым» изображением наскальных рисунков. Они отсылают зрителя к апокалипсическим пророчествам, что хранит память индейского племени «хопи». Именно этот язык дал название картине, завораживающее своей непонятностью зрителя и остраивающее авторский кинотекст, ибо перевод названия, а также собственно тексты пророчества даны только в конце ленты, точнее, после того, как визуальное послание завершилось и наступило время слова.

Саундтрек картины берёт на себя функции непосредственного авторского акцента, причём, речь идёт не только о ритмической «канве», диктующей эмоциональную палитру восприятия изображения. Но явления тишины, а также неожиданные хоровые речитативные вторжения и другие звукомзыкальные «подсказки» позволяют зрителю выстраивать партитуру своего переживания предлагаемых образов, то есть следовать по драматургической линии авторского замысла. Именно музыка сопрягает в целостную картину два мира.

Другой, уже не звуковой, а визуальной «точкой» соприкосновения становятся кадры взлёта ракеты, явленные в начале ленты всего лишь как намёк, не развитый в повествовательный эпизод, но вернувшийся в конечном фрагменте в нескончаемом образе надвигающейся

катастрофы. «Сосуд с пеплом, упавший с неба, сожжёт океаны» и т. д. – прочтёт зритель написанные на экране слова пророчеств из древних индейских преданий.

В первых эпизодах формируется величественный образ Земли как целостного организма, составленного из разных стихий. Первой представлена земная «кора». Буквально в первом кадре, когда камера «выныривает» из облаков то ли белого пламени, то ли небытия, снятая с верхней точки земная поверхность предстаёт именно как «чешуя» неведомого существа. Потом мы догадываемся, что это горы, снятые при низком солнце, и потому утратившие своё узнаваемое обличье. Под возникающую новую музыкальную тему, сменившую грозное хоровое предостережение: «Койянискаци», своими вариациями предупреждающую каждую смену образов планеты, начинается постепенное сближение, читай, укрупнение картин мира. Вектор движения камеры вначале носит отчётливое вертикальное направление. Стихия земли, увиденная сверху, расчерчена горными пиками и разломами, голубыми извивами водных потоков и отвесными скалами, преображёнными причудливыми тенями. Лишь потом возникают привычные горизонтальные панорамы, позволяющие узнать знакомые пейзажи каньонов и пустынных барханов. В панорамах уходит стремительность, и камера пристально вглядывается в игру света и тени на поверхности гор и пустыни. Незыблемость статики горных массивов, хотя и преображённых движением летящей камеры, порождает у зрителя первое важное чувство – незыблемости каменной твердыни, составляющей земную суть.

Но вот навстречу камере возникает иное движение – из горных глубин рождаются – как некие вздохи земли – взлёты-всхлипы туманов, перекрывающие строгие каменные массивы своей причудливой подвижной игрой. Именно здесь в музыке возвращается голосовое напоминание: «Койянискаци». Сближение с земным миром представлено новой ступенью, в частности, расширением цветовой палитры – на смену коричневой гамме обнажённых гор приходят поросшие зелёной растительностью склоны, преображаемые как верхним ракурсом съёмки, так и бегущими по горам тенями. Картина задерживается на передаче неутомимого зрелища меняющихся форм и цветовой гаммы облаков и туч, их новых очертаний, порождённых солнечными лучами. Но вот белизна облаков превращается в белизну кипящей воды в водопаде и пестроту солнечных бликов на морской поверхности. Именно здесь камера меняет позицию – опускается на землю и обращает свой «взор» в голубое небо. Потоки струящихся облаков у горных вершин и водовороты у водопадов ускоряют движение, его подстёгивает и стремительность пролёта камеры над зелёными холмами, пёстрыми полями, синей гладью рек. Этот апофеоз красочной зрелищности превращается в почти калейдоскоп, когда угадывается только цвет. Но именно здесь вторгается вторая тема фильма, обозначается основной конфликт.

Как всегда, предостерегает звуковой акцент. Сейчас это – звук взрыва в горах. А пластическим образом этого чуждого земной гармонии мира вторжения становится крупный план колеса механического монстра – грузового автомобиля, чьи клубы чёрного дыма заволакивают кадр и весь земной мир. Музыкальная тема становится более резкой и как бы «механистичной»: зритель ступает в чуждую прежнему зрелищу дисгармоничную искусственную среду. Поверхность земли заполняет железная геометрия электромагнит, число их умножается в пространстве каждого следующего кадра, а напряжённый монтажный ритм нагромождает всё новые картины технического вторжения в природу. Музыка уже не скрывает своей тревоги, «подхлестывая» чувства зрителей. Прежнее верхнее панорамирование открывает новые картины преображённой земли с монструозными железными сооружениями заводов и чёткой геометрией водных полей-резервуаров. Резкий переворот камеры, и мир превращается в новый калейдоскоп, составленный из взрывов, клубов дыма, ритмичных наклонов нефтяных «качалок», искусственного огня металлургического производства. Реальность утрачивает свою узнаваемость и напоминает пестроту ночного кошмара, который завершается беззвучным взрывом, и знаковый чёрный «гриб», возникающий на фоне голубого неба, уничтожает его цвет.

Именно здесь впервые появляются фигурки людей, которые... загорают на песке рядом с гигантскими газовыми резервуарами. Мы вступаем в созданный человечеством мир. Теперь мы смотрим на него уже глазами людей – так можно трактовать кадр с туристами, запрокинувшими головы вверх, чтобы увидеть нескончаемую стеклянную панораму небоскрёба. Горячий воздух размывает изображение: странные пейзажи города, по улицам которого едут автомобили и... самолёты, утрачивают чёткость, дрожат как миражи в пустыне. Кадр надвигающегося на зрителя самолёта, снятого длиннофокусной оптикой, пугает своей грозной неотвратимостью. Дрожащее, бесфокусное изображение превращает привычный самолёт в символический, почти мистический образ. Теперь верхний ракурс пролёта камеры открывает иную землю, искажённую кривыми линиями дорог, сложными узлами развязок. Музыкальные ритмы «накатывают» на зрителя, как и судорожное мелькание непрерывного движения автомобилей на дорогах. Воплощением этого «железного мира» в фильме становится автомобиль, точнее, МАШИНА: бессмысленная суeta на дорожных перекрёстках, прерываемая жёсткой геометрией стоянок, чуждость природе самого облика машины, подчёркнутая разнообразными ракурсами, превращения машины-авто в ряды танков и ракет в пустыне, и недвусмысленные кадры военных авианосцев, и деформированные анаморфотом хроникальные кадры бомбардировок. Судорожный, неостановимый ритм движения в «никуда» обрывается паузой в звуке и статикой изображения каменного мира города.

Искусственный мир людей начинается, как кажется сначала, тоже с незыблемости каменных массивов. Неторопливая панорама с берега реки (отсчёт от природы!) открывает унылый геометрический пейзаж города, застроенного коробками небоскрёбов. Нет в них никакого величия. Вертикали стеклянных параллелепипедов отображают только скудость воображения их создателей. Острые нижние ракурсы при съёмке домов в узких ущельях улиц раскрывают холодную безжизненность среды обитания людей, чья ничтожность обозначена в масштабе нависающих стен домов. Дальнейшее приближение к этому каменному миру снимает возникающее чувство значительности всех этих сооружений, ибо перед нами – полуразрушенные дома с выбитыми стёклами, горами мусора на тротуарах. Правда, иногда в окнах пустующих домов мелькают лица нашедших там приют людей, что заняты повседневными делами: едой, немудрёным бытом. Человеческие фигуры мелькают и среди гор мусора на улице, многие не просто прохожие, это их среда существования, в том числе детей. При всей очевидной отталкивающей нищете бытие обитателей трущоб придаёт этой убогой среде некоторую смягчающую человечность. Но и сюда проникает железная поступь цивилизации: взрывы уничтожают трущобы. Один за другим беззвучно складываются и оседают кучей мусора дома, следом взрываются мосты, краны... Несущиеся в облаках пыли осколки медленно снижаются на землю. Отвернувшись вверх, на облака, камера вновь опускает свой взор на землю, и перед ней предстаёт промышленный пейзаж, превращающийся в гигантскую свалку осколков и отбросов.

Как завершение темы борьбы человека и монстра цивилизации на экране возникает гигантский небоскрёб, чья стеклянная стена, отражающая облака, самодовольно устремлена вверх. Он вырос на том месте, где люди пытались приспособиться к каменной цивилизации. Небоскрёб «несётся» сквозь облака, напоминая романтическую грёзу Д. Вертова, превращавшего церковь в клуб и также отправлявшего его в стремительное движение вперёд, сквозь облака. Но вряд ли советский режиссёр предвидел, что открытый им приём будет использован в конце века для обозначения чуждого им, молодым энтузиастам начала новой промышленной эры, пессимистического образа грядущего коллапса земной цивилизации. Череда чёрных силуэтов лишённых жизни зданий обозначает расчищенное от людей пространство для урбанистической цивилизации. Так заканчивается первая половина фильма.

Предъявленная на экране история поглощения машинным миром первозданной природы, подчинения её причудливой непредсказуемости форм и колорита унылой геометрии и безжизненности современных пирамид городских джунглей кажется самодостаточной. Правда,

в повествовании отсутствуют движущие силы, они, как созидательные, так и разрушительные, носят абстрактный вселенский характер. Реальность остранена способом экранного предъявления до практически знакового космогонического обозначения. Режиссёр не стремится к выяснению истинных виновников происходящего. Он констатирует случившееся как внешний свидетель. Эта точка зрения – пришельца извне – позволяет увидеть как неповторимую красоту естественного мира, так и великую трагедию его исчезновения, без суеты взаимных претензий и обвинений. Эстетический масштаб картин действительности видоизменяет реальное видение как в случае деформирующего зеркала, акцентирующего или красоту, или убогость отражаемого образа.

При всей конфликтности представленных в первой половине фильма тем, всё же истинный конфликт автор видит в ином. Именно об этом рассказывает вторая часть картины. Она начинается с бешеной суеты человеческой толпы на улице города, снятой сверху. И хотя далее точка съёмки смещается и ракурсы включают уровень человеческого зрения, а суета скоростной съёмки сменяется плавностью рапидного движения, суть восприятия этого зрелища как пестрой и бессмысленной МАССЫ остаётся. В фильм входит тема человека.

Она осознаётся автором как бы на двух уровнях. Первый – муравьиное шевеление, калейдоскоп незапоминающихся фигур и лиц, несущиеся людские потоки, подгоняемые ритмом музыки и скоростью съёмки. Второй – статичные портреты, казалось, случайных прохожих. Но важно, что портреты эти возникают на фоне неутраченного светового движения, приобретающего облик невнятной бесфокусности. Эта атмосфера соединяет вычлененные портреты с безликой массой, на немыслимой скорости «втекающей и вытекающей» в двери и на лестницы эскалаторов. Здесь мы, наконец, получаем привычную степень сближения снимающей камеры и объекта. Более того, в ряде случаев (пилот самолёта, девушки из казино) люди откровенно смотрят в камеру, устанавливая уровень контакта, превращающий автора из стороннего созерцателя дел на земле в конкретную личность, с которой общаются его персонажи.

Мы вступаем в мир, такой, каким его создал человек. Вначале он представлен пестрым калейдоскопом цвета, сквозь него с трудом прочитывается реальность: ночной город, причудливый рисунок освещённых окон гигантских зданий. Статика плана останавливает стремительность потока зрительных образов и замыкает цепочку монтажных ассоциаций. Акцент авторской речи сосредоточивает наше внимание на зрелищности рукотворной реальности и... одновременно – чуждости её органичной пластике живой природы. И, в конце концов, зрелище приобретает сугубо абстрактный характер, где практически не читается смысл запечатлённого. Этот образ цветового калейдоскопа выплёскивается в следующие, уже динамические кадры светящихся потоков дорожных огней. Они сливаются в причудливые линии, творящие новую реальность и в ней лишь слегка прощупывается сопряжение с действительным миром. Контрапунктическим цветовым акцентом вдвигаются в кадр чёрные молчаливые здания, и гигантским шаром с «цейтраферной» быстротой перемещается по чёрному небу луна, своим масштабом устрояя зрителя.

Тревожность усиливается музыкальным вступлением хора с его грозным предзнаменованием: «Койянискаци». И хотя утро приходит на землю в следующих кадрах, но оно не приносит успокоения. «Скорость» жизни на экране ещё более усиливается, хотя ночной «морок» уступает место вполне узнаваемым картинам бесконечно стремящегося куда-то человеческого и автомобильного потока.

Суета уличного движения в переполненных улицах и зданиях акцентирована изменённой скоростью несущихся машин и людских потоков. Подстегиваемых всё убыстряющимся ритмом музыкальной темы, что в каждом возврате задаёт иное, более стремительное ускорение звучания и, соответственно, движения на экране. К двум тематическим «потокам» – машин и людей – присоединяются иные «знаки» нескончаемого самодостаточного движения: мелькающая неоновая реклама, эскалаторные лестницы, вещи на транспортёрах у касс магазинов

– джинсы, телевизоры, сосиски и т. д. и как конечный вывод – конвейер. В калейдоскопическую пестроту вторгаются кадры бесконечных игровых автоматов и тупые лица сосредоточенных на них людей, кегельбаны и залы кинотеатров с жующей попкорн публикой. Человеческая «капля» растворена в непрерывном человеческом потоке, который «выплёвывают» с усердием эскалаторы магазина и метро.

Символом соединения мира вещей и человеческой массы становится конвейер. Его неутомимый механический ритм фокусирует внимание зрителей, прежде всего, на объекте сборки, потому муравьиная суeta рабочих не воспринимается сознательно, оставляя ощущение сопутствующей конвейерной ленте бесфокусной массы. Авторская метафора прозревается в то мгновение, когда вслед за деловитой конвейерной обстоятельностью «сочинения» бутерброда показан с той же степенью ускорения процесс поглощения в кафе этих стандартных бутербродов. Люди уравниваются с автоматом производства еды с той лишь разницей, что они эту еду поглощают.

Образ конвейерного неотвратимого движения, когда на смену механическим движениям рабочих появляются абсолютно обезличенные жесты роботов, собирающих нечто невнятно «железное», вырастает в пластический образ некоего молоха, символа технической цивилизации. Монтажное перечисление картин «сочинения» в быстром конвейерном ритме железного мира, куда включены и механизмы, и люди, превращённые в киборгов, и мелькающие деньги, завершается новым ритмическим рывком, когда экран утрачивает внятность и на смену ей приходит условное мелькание бесфокусных фрагментов странного мира, созданного человеком. Бешеный ритм движения выплёскивается в вечерний город, принимающий в себя потоки людей, перенося их на эскалаторах, заталкивая в узкие проходы дверей, сменяя затем суетой автомобилей. Но в этой мельтешне лишённого цели движения вдруг возникают вполне узнаваемые детали: руки на поручне эскалатора, у турникета, лицо ребёнка. Механический ритм всеобщего бессмысленного движения раскалывается этими деталями, останавливая внимание зрителя, выбивая из навязанного темпа. Кажется, автор готов найти для зрителя эмоциональные точки опоры в безумии конвейерного ритма современной жизни. Но...

Зрителя накрывает новая «волна» агрессивного потока образов механического мира, утратившего индивидуальность бытия, позволившего подаренную ему свободу существования разъярить на стандартные одномерные фазы движения. Вновь на экране ускоренный темп преобразует обыденность: идут люди по улице дёрганой механической походкой, срываются и замирают потоки автомобилей на магистралях, пульсирует световая реклама, конвейер штампует вещи и еду, громады небоскрёбов перекрывают вечернее небо и люди суеются в «каньонах» улиц среди непрерывного ряда сверкающих магазинных витрин. Фокусом этого нового зрелищного «вала» становится дёргающаяся в безумном ритме мать с ребёнком на руках, которая, как заведённая, рвёт рычаг игрового автомата. Кульминационную точку ставит стремительный монтажный «нарез» условных знаков виртуального телевизионного мира: реклама, новости, кривляющиеся персонажи, перемежаемые кадрами взрывов, подстёгивающие уже почти нечитаемый экранный калейдоскоп.

Именно здесь, в высшей точке эмоционального напряжения зрителя, меняется вектор остранения обыденного ритма жизни – появляются кадры отдельных фигур людей, среди всеобщей суеты плывущие в рапидной пластике. И хотя прежнее течение фильма ещё прорывается ночными проездами автомобильных потоков, сливающихся в абстрактные цветные струящиеся линии, кутерьмой света и цвета причудливых танцев в условном мире дискотеки, телевизионными взрывами, именно вкрапления кадров плавного неторопливого рапидного шествия простых уличных незнакомцев – мужчин и женщин – создают у зрителя ожидание освобождения от уже с трудом переносимого ритмического напряжения предшествующей части ленты.

И тишина наступает. Верхний общий план города превращает геометрию его улиц в подобие микросхем, используемых затем как достаточно прямолинейная метафора на экране, заво-

раживая теперь уже не ритмом, а зрелищностью остановленного калейдоскопа, мистической магией неузнаваемого. Пестрота цвета микросхем сменяется кадрами верхнего ракурса ночной световой схемы города. В звуке вновь раздаётся тема апокалипсиса, и медленная панорама по стеклянным стенам небоскрёбов открывает, как гаснут огни в окнах и темнота окутывает громады домов.

Новая страница фильма предлагает иной ракурс видения мира, только что получившего достаточно жёсткий приговор. Здесь зрительское внимание обращено не на человеческую толпу, а на отдельные «капли» потока. Мир не человечества, но ЧЕЛОВЕКА открывается в неторопливом вглядывании в конкретные лица безымянных прохожих, молодых и старых, женщин и мужчин. Эти малые «миры», выхваченные из толпы телеоптикой, смотрят как бы прямо на зрителя, являя ему неповторимость своего лица, улыбки, скорбной гримасы. Они живут в пространстве остановленного кадром мгновения своей жизни, не прерывая участия в бесконечном потоке уличной толпы. Но именно эти кадры разрушают монолитность образа безликого человеческого конвейера, вскрывая непростую диалектику «ЧЕЛОВЕЧЕСТВО – ЧЕЛОВЕК». Автор не позволяет зрителю погрузиться в привычные ритмы жизни, вычлняя мгновения конкретных людей, он выводит их из автоматизма восприятия, растягивая или статикой, или рапидом. Зритель обретает возможность увидеть знакомые детали человеческого бытия: неловкость движения стариков, улыбку успешной женщины, сосредоточенность раздумий мужчины, любопытство людей в окне дома... Тему продолжают небольшие жанровые сценки: забота об упавшем на улице бомже, пожарный среди дыма и грязи пожара, нищий с протянутой рукой, покупка мороженого... Символичным становится образ протянутой с носилок за помощь руки, которую утешает добрым прикосновением другая человеческая рука. Камера перестает просто наблюдать, люди вопросительно и требовательно смотрят в камеру. Эпизод заканчивается странным кадром, где в одном пространстве присутствуют и реальные персонажи, оказавшиеся в момент съёмки в зале, и... полупрозрачные фигуры других людей, когда-то побывавших здесь. Человек, даже покинувший пространство, оставляет свой мистический след.

Так оканчивается авторское «рассуждение», остаётся только предостережение. Таковым становится последний эпизод картины, составленный практически из одного момента – взлёта космической ракеты и её взрыва с немислимо длинным падением осколков. Патетика предсказания поддержана мощным музыкальным акцентом и завершающим возвратом к наскальным рисункам. Окончательную ясность в авторское послание вносят вербальные переводы термина «койянискаци»: 1. сумасшедшая жизнь, 2. жизнь в суматохе, 3. жизнь вне баланса, 4. разваливающаяся жизнь, 5. состояние перехода в другую форму бытия. И, наконец, строки из древних предсказаний индейского племени хопи, чей смысл однозначно намекает на скорый апокалипсис грешной Земли.

Кинематографическая форма, предъявленная автором в этой картине, многими критиками и просто зрителями признавалась как новаторская. В таком утверждении есть и правда, и заблуждение. Экранный документ с момента осознания своего художественного потенциала, стремясь к многообразию авторского освоения материала реальности, включал и экстремальные формы поэтического преобразования картины жизни, возводя экранный текст в категории метафорического звучания. Наиболее известные примеры – Д. Вертов, В. Руттман, А. Пелешьян и их последователи. Суть этого направления – в стремлении выйти за традиционное хроникальное восприятие экранного документа, превратить его в метафорический знак, создать целеустремлённый авторский монолог, манипулируя этими экранными знаками-иероглифами. На этом пути от режиссёров требовалось последовательное выведение из автоматизма восприятия экранного материала через сумму острающих приёмов запечатления. Здесь и экспрессия ракурса, парадоксальность композиций, выбор крупностей, изменение скорости съёмки,

светотональные и колористические акценты. И, конечно, аттракционный, как правило, монтажный контекст, ещё более усиливающий автономность каждого экранного символа-знака.

Все эти особенности мы находим и в творческой палитре Г. Реджио, усиленные современными достижениями кинотехники в области специальных и комбинированных съёмок, в дальнейшем, и мультимедийными технологиями. Поэтому картины Реджио воспринимаются легко, ибо органично вписываются в контекст документальной поэтической традиции, базирываясь на уже освоенных прошлыми мастерами принципах манипуляции пространством документального кадра и свободой монтажного его применения.

И всё же, оглядываясь на годы появления Реджио в киносообществе, очевидно, что преимущественной моделью экранного документа в то время являлась экранная публицистика, близкая журналистике. И именно потому явление первой ленты Реджио произвело столь шокирующее впечатление, она, несомненно, выламывалась из основной массы тогдашних произведений кинодокументалистики, стала ярким примером «воспоминания о прошлом».

Грандиозный успех ленты «Койянискаци» сделал производство следующего фильма легко доступным. Однако, как признавался сам режиссёр, потребовалось ещё четыре года, чтобы появилась картина «Повакаци» (1988), хотя её замысел уже был продуман в процессе работы над первой лентой. Почти половину времени заняли совершенствования кинотехники во имя получения нового острающего эффекта движения на экране. Сами же съёмки заняли всего четыре месяца, так как уже заранее было понятно, какой материал необходим автору.

Философский пафос второй картины Реджио лежит в том же русле, что и основная идея «Койянискаци» – противостояние губительной унификации, которую несут цивилизационные завоевания, своей техногенной «поступью» попирающие простоту гармоничного сосуществования человека и природы.

Здесь, в отличие от первой ленты, где природа явлена только пейзажной своей ипостасью, автор включает в пространство органического существования не только естественный мир, но и человека. Но это – уходящий образ «натурального человека», простым трудом обеспечивающего своё существование.

В этом смысле показателен первый эпизод ленты, своего рода эпитафия к последующему повествованию. Под настойчивый подстёгивающий музыкальный ритм как бы из небытия возникают фигуры, несущие на головах огромные мешки с породой. Они покрыты серой грязью, стекающей по их одежде и лицам. Их непрерывное и трудное усилие по продвижению к вершине склона остраниено рапидным замедлением и потому выглядит особенно тяжёлым. Мы не видим ни начала, ни конца этого пути, остановленные лица серьёзны и печальны: жизненный путь нелёгок, а порой, невыносимо тяжёл. Среди монотонно мелькающих мешков вдруг возникает другой груз – товарищи несут вверх человека, не выдержавшего тягот труда. Но это неостановимое движение, подхлестываемое свистками и барабанным ритмом, хотя временами и замедляется под грузом усталости, но всё же выводит людей вверх, к рубежу вершины, где можно сбросить свою невыносимую ношу. Неожиданно в монотонность монтажного образа, который может быть определён как пластическое воплощение заповеди: «в поте лица будешь зарабатывать хлеб своей», врывается клочкотание вулканического огня и клиповый нарез облика механической цивилизации – краткий намёк на главную тему: механизмы – урбанистические «наросты» на теле земли. Пока это только мелькнувший морок среди патетической картины неумолимого трудового усилия людей, которые, подгоняемые музыкальным ритмом, продолжают свое восхождение вверх по склону неведомой горы. Лишь затем идут вступительные титры.

Зритель попадает в пространство естественных отношений между человеком и природным миром. Такие островки натуральных форм добычи пропитания сохранились ещё в некоторых уголках стран «третьего мира», поэтому на экране преобладают африканские и азиатские лица и пейзажи. Камера, наблюдая за простыми трудовыми процессами, обращает внимание

зрителя на необычайную грацию движений спорого труда. Она подчёркнута изменённой скоростью съёмки, акцентными укрупнениями плавного движения рук и ног крестьян, напоминающего танец. Порой на экране и в самом деле возникает танец, люди как бы продолжают знакомый хоровод неутомимого труда. Меняя масштаб наблюдения от острого верхнего ракурса до укрупнённой детали, камера открывает зрителю красоту божьего мира: ухоженная геометрия обработанных полей, сверкающее кружево морского прибоя, где скользят рыбацьи лодки, цветущие кусты и деревья, гармония рукотворных глинобитных построек, красота женских лиц, трогательность детских игр, танцевальная выразительность походки людей, несущих на головах корзины, и гигантский шар солнца, что согревает и даёт жизнь всему этому простому, но гармоничному мирозданию.

Фильм множит картины такого бытия, включает и традиционные омовения в водах Ганга, и медленно бредущий табун верблюдов в пустыне, и мальчика на ослике, и девочку на берегу моря, и пёструю рыночную толпу... От элементарных слагаемых человеческого существования картина движется в сферу духовности, наполняющей уже не плоть, но душу человека – в единой монтажной фразе соединены кадры людей, сосредоточенно общающихся с богом. Каждый со своим. Изображение принимает мистическую остранённость: реальность преобразена закатным пиршеством цвета или невнятность линий отражения на воде. Но всякий раз зритель, сквозь пелену преобразований съёмкой, узнавая, порой с трудом, реальный факт восхищается этим удивительным миром. Более половины фильма зритель проводит в почти медитативном созерцании красоты вселенной, где пейзаж и человек находятся в неразрывном единстве. И хотя большая часть бытия человека подчинена простому и утомительному труду, но образ его не приводит к отторжению, скорее, возникает гордость за трудолюбивое человечество.

Символом чуждого вторжения, как и в прошлой ленте Реджио, в фильме становится условный мир телеэкрана, вводимый знаковым обозначением телевышки и калейдоскопом выцветших, в сравнении с сочным цветом снятого материала, портретов стандартных телеперсонажей. Здесь и фрагменты информационной хроники, и гримасы ведущих, и традиционный набор знаков современности: военные и террористические взрывы, технические новшества, перестрелки, парады, спортивные страсти, мелькание кумиров, которые спустя совсем немного времени превращаются в забытые лица.

Теперь уличная толпа сопоставляется с техногенным пространством, поэтому человеческое лицо, выделенное в толпе, растворяется, исчезает в потоке, подчиняется механическому ритму урбанистического молоха. Ещё проглядывают сквозь унифицированную картину города малые мгновения индивидуального, человеческого: стрижка и бритьё прямо у обочины дороги, детские игры, попытки помыться в луже... Ещё пытается автор взглянуть в коллективный портрет множества рабочих лиц, обращённых к камере... Но поток машин подхватывает монтажный ритм и доводит до почти калейдоскопического мелькания. Камера кренился и реальность утрачивает устойчивость, опрокидывается, пока не переворачивается вовсе. Таков опрокинутый, сдвинутый мир, в котором должен жить теперь человек. Смог заволакивает это угнетающее зрелище.

Жизнь проступает сквозь клубы тумана, чтобы обнаружить совсем унылое пространство грандиозной свалки, где копаются люди и собаки. Прежний образ труда как формы бытия уступает место апокалипсическому мотиву разрушенной гармонии природы, превращённой в свалку. На короткий миг камера останавливается «передохнуть» в ночной пустоте кадра и заглядывает в маленькое кафе, кажущееся островком человечности, но уже в следующей сцене на зрителя обрушивается вал толпы, устремлённой в «никуда». Зоркий глаз аппарата видит смешные и выпуклые моменты: старушка с традиционной ношей на голове, сопровождаемая толпой девушек-спортсменок, маленькая фигурка девочки у неряшливо расписанной стены, пыливый взгляд в объектив будущего поколения... Диалектика современного города явлена

в острых монтажных столкновениях обезличенного движения то ли людей, то ли машин и остановленных мгновений отдельного человеческого состояния. Человек в толпе так же одинок, как и в пустыне, может быть, это – более острое чувство. И вновь погружаясь в зрелище непрерывного движения людских масс, в поездах, кораблях, на лестницах, зритель понимает, что внутри этого человеческого «вала» – множество отдельных одиночеств, горя, несчастья, надежды. В этом хаосе возникают уж вовсе фантастические видения, как, к примеру, движущийся самолёт среди городских улиц. Калейдоскоп города завершается метафорической картиной потока грязи, низвергающегося на землю на фоне городского пейзажа. Остранённая верхняя точка съёмки открывает унылую геометрию урбанистического пейзажа, где практически нет зелёного цвета – цвета жизни.

«Всплески» музыкального пафоса возвращают зрителя к главной теме фильма – созидательности простого труда. В безликой, многоглазой толпе вдруг, как некие острова иного, появляются странные, порой гротескные образы: люди тащат на своей спине немислимого размера телевизор, чудовищное количество кирпичей или огромную рыбину... Труд тяжёл, но только он позволяет людям существовать, и потому вновь и вновь экран заполняют руки с мотыгами и корзинами, а вслед – унылые уголки трущоб, потоки хмурых людских масс. Рассказ приобретает отрывистый калейдоскопичный характер быстрых монтажных перечислений реалий такой жизни. Здесь и грязь, и наушники плеера, деньги и древние тележки. Быстрые панорамы, с одной стороны, соединяют все эти знаки, но, с другой – как бы смывают наносную обыденность. Среди картинок противоречивой жизни мелькают крупные планы ребёнка и старика, мужчины и старушки, как бы олицетворяя понятие бренности бытия. В их глазах застыли суровость и немой вопрос, обращённый прямо в зрительный зал.

Монтажный динамический калейдоскоп преобразуется в картину дороги и бредущего по обочине подростка. Его фигуру заволакивают клубы пыли от проносащихся грузовиков. Кажется, он исчезает для нас навсегда, как и вся человеческая жизнь. «Цивилизация выжигает жизнь», – говорит экран, показывая огненные клубы пламени. И вот на повороте дороги только остов разрушенной машины, а мимо неё мелькают прозрачные, как духи, силуэты автомобилей. Условная, опустошённая механическая жизнь...

Но вновь неукротимая жизнь возвращается на экран: через звучащую молитву, через прямой взгляд человека в камеру, через размытые фигуры людей у «стены плача», через детские простодушные лица. Но это всё же не полнота жизни. Ибо человек одинок в толпе, как нищий инвалид, мимо которого снуют полупрозрачные фигуры людей, обитающие как бы в другом измерении. Изображение дробится, смещая картины реальности, бесплотная толпа опять устремляется к своей неведомой цели, она лишена внятности, деформирована наблюдающей камерой. Ощущение действительности оставляют лишь малые «острова» человеческих лиц, мелькающие в этом размытом, бесфокусном потоке. Действие преобразуется в ритуальные поединки, где вражда и танец, гримаса и сумасшедший взгляд обозначают некое подобие смысла бытия.

Но автор вновь отправляет зрителя на дорогу, где из облака зловонного дыма появляется фигура подростка. Его неторопливая походка не изменила своего ритма, он неуклонно движется вперед – такова наша жизнь. Также неуклонно среди машин на дороге несётся повозка с мальчиком, подгоняющим кнутом ослов, а рядом кренился почти безжизненная фигура взрослого. Вся надежда только на детей...

Повествование закольцовано метафорической условной сценой, аналогичной вводу эпизоду. Но, на сей раз, фигуры людей с грузом на спине, взбирающихся куда-то вверх, перекрыты двойной экспозицией водной поверхности. Море, неукротимая воля его волн, красота солнечных бликов, глубина тёмной бездны и завораживающая гладь поверхности – сквозной образ ленты, перекликающийся с картинами человеческого бытия, с открытыми лицами

людей, стариков и детей преимущественно. Жизнь неистребима и неизбежна, как приливы и отливы океанской волны...

По традиции автор в конце фильма разъясняет название произведения, предлагая несколько значений. Главное из них – «колдовство», «колдовство жизни». Но есть и некоторое, снижающее пафос названия, добавление: «сущность... которая потребляет жизненные силы других созданий для того, чтобы продлить свою собственную жизнь». И тогда смысл картины обретает диалектическую напряжённость, повод для тревожных размышлений. До следующей ленты трилогии пройдёт довольно много времени.

В последующие годы Г. Реджио пытается реализовать большой замысел, направленный на конкретные шаги по противостоянию той опасности цивилизационной агрессии, о которой он говорил в своих картинах. Вместе с известным итальянским фотографом Бонетти при финансовой поддержке фирмы «Беннетон» они пытаются, как уже было упомянуто, создать учебное заведение, в котором талантливые молодые люди, уже овладевшие профессией и обозначившие свои способности реальной экранной практикой, готовились бы как борцы с «технофашизмом» электронных средств массовой коммуникации. Очевидно утопический проект, тем не менее, некоторое время занимал умы и ожидания всех поклонников режиссёра. В эти годы были сняты два фильма. Один из них – «Свидетельство» (1995) – показывал маленьких детей, увлечённых просмотром телепрограммы. Их взгляд неподвижен, лицо постепенно превращается в туповатую маску. С почти плакатной внятностью автор доказывает «дебилизирующее» влияние телеэкрана.

Второй лентой стала картина «Анима мунди» (1992), сделанная по заказу всемирной экологической организации. Этот фильм включил в себя изображение почти семидесяти представителей животного мира, собранных в стремительный и пафосный портрет жизни на земле. Жизни, требующей защиты от самой большой опасности – человека. Позиция автора заявлена цитатой из «Тимея» Платона о том, что Земля есть живое существо, имеющее свою душу, – цитатой, повторенной на всех ведущих мировых языках.

Путь к новому произведению «Накойкаци», завершающему трилогию «каци», как неумолимо повторяют авторы, был невероятно продолжителен – целых одиннадцать лет. Лента появилась не только в новом XXI веке, но и на новом витке научно-технического прогресса, связанного с развитием мультимедийных технологий. Именно они были ещё четверть века назад для Реджио воплощением чуждой человеку власти виртуальной реальности, оскопляющей многообразное чудо жизни. Появление картины поразило поклонников режиссёра. В этой работе именно новые технологии стали инструментом воплощения автором его философских идей.

Создатели картины «Накойкаци» широко делились в своих интервью историей работы над произведением, прямо формулировали свой замысел. Для прежних лент этого не требовалось. Думаю, будет полезно познакомиться с этими высказываниями. «В картине «Накойкаци» технология – это не то, что мы используем, а уже то, чем мы живём, дышим, как воздухом, то, что изменяет нас без нашего ведома, – говорит Реджио, – но какой ценой мы заплатим за эту погоню за технологическим счастьем?»¹²⁰ По признанию автора, большое влияние на понимание современных проблем цивилизации на него оказали работы американского социолога И. Иллича и книга французского учёного Жака Эллюля «Технологическое общество», в которых выражается тревога за подчинённость человека созданным им технологиям.

Если в предыдущих работах Реджио стремился удивить зрителя красотой и оригинальностью человеческого мира, то в новом фильме его объектом становятся уже сложившиеся образы и знаки современной цивилизации. Чтобы открыть их истинную сущность, и автор, и его коллеги предприняли грандиозную работу по выведению из автоматизма восприятия зна-

¹²⁰ Пресс-материалы к выходу картины «Накойкаци» в российский прокат. С. 3.

комых образов современной цивилизации через различные приёмы их кинематографической, но более всего – мультимедийной деформации. В результате мы не находим в тексте картины практически ни одного кадра, не подвергнутого острашению. Через это острашение знакомых образов у зрителей должен был родиться новый взгляд на мир обитания.

Реджио никогда не создавал предварительного сценария: трудно вербализовать пластические и музыкальные образы, составляющие ткань произведения. На сей раз, по его признанию, он начал с написания самого необычного сценария, который выглядел как конспект образов, а не сюжет. Сценарий предполагал погружение в определённую тему каждого из трёх действий. Сам режиссёр описывает эти действия так:

«ДЕЙСТВИЕ № 1 / NUMERICA.COM: Человеческий язык и конкретные образы уступают место цифровому коду и виртуальной реальности, метафора поглощена метаморфозой: тело обезличивается, естественное меняется на сверхъестественное, множество на единичность.

ДЕЙСТВИЕ № 2 / ЦИРКУС МАКСИМУС: Соревнование, победа, рекорды, слава, честная игра и деньги становятся важнейшими жизненными ценностями. Жизнь становится игрой.

ДЕЙСТВИЕ № 3 / КОСМИЧЕСКИЙ ПОЛЕТ В XXI ВЕК: Электронный прогресс лучше всего может быть описан как «скорость выхода на орбиту», процесс, который затуманивает восприятие, выкачивает всякое привычное содержание, ломает оковы и строит мир, который наш язык не способен озвучить. Предельная скорость технологизации – это война, цивилизационное насилие.»¹²¹ Свои сценарные наметки Реджио именует «платформой для взлёта», предполагая творческое соучастие зрителя, домысливающего авторские намёки и творчески их развивающего.

Экранный текст картины «Накойкаци» трудно соотнести с привычным обликом документального фильма. В нём отсутствует узнаваемая зрителем адекватность, увязывающая собственный опыт и связанные с ним ожидания со зрелищем, возникающим на полотне экрана.

Весь фильм соткан из образов реальности, преображённой современными средствами мультимедийной трансформации запечатлённого изображения. Как признавался сам режиссёр, порой в создании того или иного изображения «принимало участие» до одиннадцати слоёв-слагаемых, из которых суммировалась экранная картинка-послание. В отличие от предыдущего опыта, когда активность пластической и монтажной выразительности была направлена на создание *динамичного* экранного текста, здесь авторы стремились к формированию цепочки насыщенных смыслом и значениями *самодостаточных кадров*, по которым зритель мог расшифровать основную идею фильма.

Смысловым и стилевым кодом становится первый кадр картины – репродукция старинной гравюры Вавилонской башни. Камера своим движением оживляет статику гравюры, разбивая на укрупнения и панорамы, плавно переходя на изображение руин величественных зданий с колоннами и высокими куполами, полуразрушенных, безлюдных, заматаемых сором. Но зоркий глаз сквозь пустоту разбитых стёкол декорации первого плана улавливает знакомый пейзаж современного далёкого города. Таким будет всё последующее общение зрителя с фильмом: сквозь условность авторских конструкций из элементов слабо узнаваемой реальности внутренним зрением можно постичь суть размышлений создателей фильма. По сути авторы попытались создать новый язык прямого общения со зрителем – давняя неосуществлённая мечта кинематографистов начала эры кино. Определяя смысл идеи «интеллектуального кино», Эйзенштейн мечтал прорваться сквозь единичность образа к широте и многозначности понятия. Для этого выстраивались монтажные опыты периода «Октября». Но очевидно, что

¹²¹ Пресс-материалы к выходу картины «Накойкаци» в российский прокат. С. 4.

прорыв был возможен лишь при ином уровне зрелищных технологий и... иной ступени зрительской кинокультуры.¹²²

Экспозиция завершается традиционным образом вечности: океанской волной и звездопадом в космической черноте неба. Из чёрнобелого графического хаоса условной земной коры прорывается цвет. Это – красный цвет названия фильма. Напоминанием о прежней стилистике Реджио становится музыкальный фрагмент хорального грозного напоминания «Накойкаци», отсылающий нас к аналогичным приёмам предыдущих лент. Но уже в следующих кадрах мы попадаем в мир условных символов, которыми автор стремится передать свои идеи: здесь и цифровой информационный бинарный код «01», и графические динамические знаки, и рассыпанные буквы разных языков... Экран становится голубым. Заметим, что теперь этот цвет редко ассоциируется с голубым небом, чаще с голубым экраном и другими символическими значениями. Теперь не природа творит колорит земли и жизни, но сознательный выбор компьютерного разума. Знаком его воли становится условный компьютерный макет земного шара, разлагаемый на математические символы. Следующая знаковая картинка – образ волнения океана с наложенной двойной экспозицией сеткой цифровых кодов.

Мелькнувший в предыдущей монтажной фразе кадр человеческой толпы, как нечто бесформенное и условное, задаёт определённое правило восприятия темы человека. Здесь нет индивидуальности, даже безымянной, как мы встречали в других лентах Реджио, потому что исчезает само ощущение человечности как оппозиции бездушности техногенной цивилизации. Перефразируя Ницше, можно сказать,

что в этом фильме «Человек, создание божье, умер». Осталась лишь бесформенная, а потому часто бесфокусная оболочка человеческой толпы, да узнаваемые портреты известных людей: ученых, политиков, артистов, явленных не в их индивидуальном облике и судьбе, но в экранном сочинённом имидже. И потому развёрнутой метафорой авторской концепции человека становятся сменяющие друг друга кадры марширующих солдат разных времён и народов, где объединены и советские, и фашистские символы, все они, в понимании автора, – чётко печатающая шаг военная машина. Кадры, преображённые изменением скорости съёмки, форматом экрана, превращаются затем в негативное изображение. Из-за этих трансформаций они затруднены для традиционного восприятия, для считывания конкретной информации. На первый план выходит только динамический образ и смысловой намёк, предполагающий у зрителя определённую информированность в визуальных знаках прошедшей эпохи.

Военная форма порой превращается в спортивную, но человек в ней также неузнаваем, он – часть целого организма – армии, команды, толпы. В череду агрессивных маршей вpletаются стреляющие пушки, летящие самолёты и... портреты учёных, начиная, естественно, с Эйнштейна, привычно «ответственного» за все проблемы XX века.

Перевернутые в негатив, солдаты на плацу превращаются в послушную машину, а голубой цвет экрана взрывается в цветной калейдоскоп, где проглядывающие волны океана перекрыты образами клавиатуры компьютера. Соляризация ещё более разрушает узнаваемость составляющих элементов кадра, и вот на экране только орнамент, по-видимому, сочинённый волей компьютера. Воронка извергает на экран поток символов и знаков, поглощающих остатки реальности. И здесь возникает образ туннеля в «никуда» – постоянного рефрена авторского визуального текста в фильме.

Строго следуя намеченным сюжетным линиям, фильм в следующем фрагменте обращается к человеку как объекту манипуляций современного научного прогресса. Зритель видит, как тело человеческое подвергается разъятию с помощью рентгена, томографа, постепенно

¹²² Здесь имеется в виду не столько эрудиция в области истории кино, сколько способность современного зрителя считывать с экрана множество значений и самостоятельно сопрягать их в смысловое целое. Мощными «учителями» этой способности стали современные формы экранной цивилизации: телевизионный, видео и компьютерный экран, а также все технологические новшества, к примеру, экран мобильного телефона.

утрачивая самостоятельность бытия, распадаясь на условные графики и схемы. Даже красота пластики гимнастов, разложенная на фазы, утрачивает свою гармонию, обращаясь в диаграмму. И вот уже эти схемы и графики покрывают изображения спортсменов, как бы заменяя зрелище гармонии движения на схему его осуществления. И лишь отдельные мгновения в рапидном замедлении прерывают неукротимость потока условных образов, соединяющих реальность и схему: крупные планы, выражающие невыносимость физического усилия.

Вечный вопрос: «Что есть человек?» предьявлен в рентгеновском портрете, в негативном изменении крупного плана. В медленном повороте мы видим женское лицо и мелькание-обозначение разных чувств: смех, внимание, любовь, оскал ненависти... Как-то со стороны всплывает вопрошающее лицо, приближается, но движение обрывается. Камера резко взмывает вверх и наблюдает ровные линии посадок. Лишь спустя мгновение становится понятно, что и это – негатив, то есть жизнь, вывернутая наизнанку. Столь же остранённо, иначе представлены традиционные для Реджио образы городских джунглей, артерии дорог с несущимися цветовыми линиями транспорта, водопады плотин, неутомимость нефтяных «качалок», клубы дыма из заводских труб. И весь монтажный калейдоскоп превращается в лавину компьютерных знаков и схем, устремляясь в... неведомую воронку.

Эпизод, посвящённый фальшивым ценностям современного общества, начинается условным кадром струящегося дыма как знака эфемерности. Ранее в фильмах Реджио не было столь прямолинейных метафор, как дым, всепоглощающая воронка и тому подобное. Очевидно, что в стремлении обратиться к зрителю напрямую он вынужден спрямлять свою речь, уходить от многогранности образных построений к линейности прямого высказывания. Последовательная расшифровка авторской мысли должна проходить мгновенно, а потому считываемый образ должен сразу же у зрителя вербализироваться, превращаться в понятие.

Традиционные ценности нынешнего общества представлены эмблемами национальных и классовых амбиций: флагами, ликами политических деятелей, часть из которых уже превратилась в знаки купюр, ажиотаж на бирже, азарт в казино и... монеты, текущие рекой. Калейдоскоп лиц не задерживает ни одного персонажа, завершая своё движение кадром боксёра, получившего нокаут.

По знаменитой фестивальной дорожке дефилируют как узнаваемые лица, к примеру, М. Монро, Э. Джон, так и их анимационные аналоги, поведением не отличающиеся от кумиров. В стремительном монтажном потоке собраны все объекты страстей толпы: кумиры, автогонки, лошадиные бега, Белый Дом и статуя Свободы, освещённая пёстрыми огнями фейерверков. Наложённый на все кадры знак доллара недвусмысленно выражает авторское понимание истинной цены всех подобных актов человеческого ажиотажа. Его позиция представлена серьёзным лицом младенца, взирающего на мешанину эмоций, завершающим знаком которой становятся искажённые страстью лица болельщиков. Эпизод заканчивается всё той же воронкой, куда автор отправляет современную суету. Теперь это кольца дыма, подчёркивающие бессмысленность гонки, образ нынешней жизни на Земле.

Другой объект гордости современных людей – научно-технический прогресс – представлен кадрами космической станции, снятой как храм неведомой религии, безлюдный, но живой, чётко вершащий свой механический ритуал. Поток узнаваемых персонажей, от Гитлера до Мадонны, от Фиделя Кастро до Бен Ладена, вводит нас в мир виртуальной жизни, рассылаемой космическим телеспутником, заставляя людей волноваться и страдать. Незаметно хроникальные портреты превращаются в кадры восковых лиц, где рядом оказываются и Лютер Кинг, и принцесса Диана, и папа Пий XIII. Загромождавая кадр, превращая его в полиэкранный, эти телеперсонажи сливаются в целое месиво привычного телезрелища. Сюда же автор добавляет и кадры жизни разных зверей, ставшие неотъемлемой частью ежедневного телерациона современного человека. Правда, в повествовании Реджио и этот мир оказывается перевёрнутым в

негативное изображение, а изображения лесов расплываются, теряют узнаваемость, разрушаются с помощью соларизации.

Третье действие фильма автор назвал «Космический полёт в XXI век», посвятив его безумной гонке, как символу современного ритма жизни. Убийственность этой погони за скоростью заявляют уже первые кадры – полёт пули прямо в зрителя. Его сопровождают уже привычные потоки знаков и символов, суть которых недвусмысленно воплощает «гриб» атомного взрыва. Важность прямого авторского обращения подчеркнута виолончельной мелодией и вокализмом.

Невыносимость жизненного ритма явлена изображением искажённого лица пилота, выдерживающего огромные перегрузки. Именно после взлёта, оттуда, из-за облаков видит зритель традиционное для современника воплощение скорости – автомобиль – в калейдоскопичном мелькании света фар, которые сливаются в несущиеся по автострадам потоки огня. Человеческое лицо, превращённое перегрузкой и оптическими манипуляциями в неузнаваемую маску, становится условным образом разрушенного погоней за скоростью человечества. А в дальнейшем место крупных планов людей занимают рекламные персонажи и манекены, причём, сохраняющие адекватность телеизображения. Бешеный монтажный калейдоскоп кадров автомобильного движения, катастроф, рекламных лиц-символов перерастает в поток логотипов известных марок автомобилей.

Вступает тема унификации человечества. Значки-указатели компьютерной реальности заполняют экран. Детские лица в двойной экспозиции становятся образами будущих киборгов, неразрывных с компьютерной властью в той же мере, как и с другими властными силами, манипулирующими людьми. В единой монтажной фразе на зрителя обрушиваются знаки различных религий, серп и молот, вывеска Макдональдса, превращаясь в бессмысленную абстракцию компьютерной графики и затем в круговорот цифр, штрихкодов.

Эту вакханалию трансформации человечества в компьютерную матрицу создатели монтируют с кадрами испытаний ядерного взрыва, покрывая огненным пламенем изображения техногенной цивилизации: нефтяные резервуары, технические сооружения, крылатые ракеты и т. д. Как результат безумия техногенной гонки, подхлестнутые новым изображением вылетающей из дула ружья пули, на зрителя обрушиваются картины катастроф: поваленные деревья, разрушенные мосты и сооружения, искореженные трубы, обгоревшие манекены в испытаниях атомного взрыва. Бешеный ритм мелькающих изображений останавливает кадр огненного шара, в котором прозревается будущее Земли.

Экранная воронка поглощает как реальные картины взрывов и искажённые яростью лица людей в уличных стычках, так и телевизионный облик нашего бытия в калейдоскопе хроникальной и сериальной агрессивности людей. Изображение искажается, расплывается в компьютерном морфинге, превращаясь в страдающее лицо, а затем уходит в затемнение. Как напоминание об утраченном, проходят лица людей разных рас и возрастов, исчезая в светлой пустоте.

Фильм заканчивается футурологичным эпизодом, напомнившим «Космическую одиссею» Кубрика, где человек осваивает бездну Вселенной и новую среду обитания в невесомости. Люди свободно парят в космосе на фоне далёкой, почти условной Земли. Но вновь возникают кадры всепоглощающей воронки. Что остаётся человеку? Чёрная бездна звезд.

Как всегда, фильм завершается вербальной расшифровкой названия фильма. Авторы предлагают следующие значения «Накойкаци»: 1. Жизнь, проведённая в истреблении себе подобных. 2. Война как образ жизни. 3. Цивилизованное насилие (современная интерпретация)».

Третья часть трилогии Г. Реджио оставляет мало надежды. Этот мир уже утратил свою главную основу – природу, подаренную человечеству, но практически уничтоженную им. Жизнь превратилась в систему знаков, подчинённую искусственному разуму с его воплощённым в фильме компьютерным языком. Режиссёр в своём интервью говорит, что смысл

фильма родился из общения с молодым поколением, из желания говорить с ним на понятном для новых людей языке. В этом языке исчезают чувственные картины реальности, они заменены сознательным её искажением, апеллирующим к напряжённой интерпретаторской расшифровке создаваемых образов-знаков, а порой в повествование вторгается прямой текст, реализованный символикой компьютерного экрана.

Очевидно, что здесь мы встречаемся с эволюцией традиционной кинематографической формы экранной речи. Но несомненно, что при обогащении системы выразительных средств трансформирующими привычные образы реальности приёмами сохраняется потребность автора воздействовать на зрителя именно монтажно-пластической динамической картиной, передающей его мысли и чувства. Усложнённость экранного текста требует от зрителя способности быстро считывать с мелькающего экрана смыслы и соединять их с логикой авторского послания. Мы уже говорили выше, что современные информационные технологии при всём их многообразии остаются, в первую очередь, экранными, сохраняя традицию отображения реальности как в картинах самой действительности (фотографическая линия), так и в монтажно-знаковом послании (линия message). Последний фильм Г. Реджио символизирует сознательное стремление приблизиться именно ко второй формуле существования экранного текста. Сотрудник группы Реджио Джо Бери, занимавшийся спецэффектами, так определил суть ленты: «Я думаю, что как кинематографический опыт «Накойкаци» уникален в том смысле, что требует от зрителя скорее большей эмоциональности, чем зрительного восприятия. Он заставляет зрителя активно участвовать. Вас не просто ведут в определённом направлении – это кино оставляет вас на развилке дорог».¹²³

¹²³ Пресс-материалы к выходу картины «Накойкаци» в российский прокат. С. 7.

Заключение

Сегодняшняя панорама экранной документалистики мира, какой она предстаёт на многочисленных фестивалях, составлена из широкого спектра стилевых направлений, вбирающего как опыт публицистического репортажного исследования реальности, так и метафорического авторского постижения мира. Именно свобода выбора современными документалистами системы выразительных средств, порождающая многообразие экранных форм, заставляет иных критиков и историков делить весь разнообразный поток документальных фильмов на отдельные «резервации» и определять их существование в рамках своих табуированных границ. На пресс-конференциях при обсуждении программ фильмов всё ещё вспыхивают споры о правомерности применения тех или иных приёмов, звучат реплики: «Это – не документальное кино, потому что...» и далее выдвигаются упреки автору за желание выйти из стандартного узнаваемого облика документального произведения.

Всё наше путешествие по основным этапам развития языка экранного документа отмечено постоянным «нарушением» канонизированной модели, и упреком критики в несоблюдении законов вида кино. Но, как мы видели, начиная с первого десятилетия существования кинематографа, документалистика не стремилась к унификации формы – представляя зрителю сюжеты, снятые хроникально, путём наблюдения за фактами, а порой реконструируя реальность. Разное время требовало разных форм взаимодействия действительности и автора в экранном документе. Но со второй половины XX века устойчивой формой становится не столько принцип подсматривания за жизненным потоком, сколько активное взаимодействие с ним и, в первую очередь, документальным героем, что несомненно кардинально изменило как облик документалистики, так и способ её восприятия зрителем.

Современный зритель живёт в мире, где разнообразие экранных отражений делает его жизнь ориентированной на публичное бытие. Это обстоятельство меняет его самосознание, форму поведения и общения с людьми. Естественно, меняется и его общение с камерой. Во многом современный герой не объект авторского наблюдения и оценки, но полноценный соавтор создателя в поиске важных проблем бытия человека и отношения с действительностью и другими людьми.

Если определять вектор нынешнего движения экранной документалистики, то его можно было бы назвать авторским, но понимая под этим определением не только своеволие авторской манипуляции материалом во имя оригинальной кинематографической формы, но и усиление дискурсивного акцента в публицистических и традиционно очерковых формах экранного документа. Авторским, точнее соавторским, становится и поведение героя во время съёмок, его партнёрство с режиссёром не только в диалоге, но и в способе существования перед киноаппаратом.

Этому способствует и постоянный телевизионный контекст с его ведущей ролью журналистской интерпретаторской оценки любой, даже малой информации. Не случайно, традиционные хроникальные репортажи «переселяются» на телеэкран, создавая устойчивые рубрики «Большой репортаж», «Специальный репортаж». Суть этих жанров заключается не только в донесении до зрителя волнующего зрелища далёкого события, но и в создании через переживание свидетеля-журналиста определённой эмоциональной «капсулы», в которую помещается зритель и формируется его понимание увиденного.

Симбиоз традиционного кинорепортажа и телевизионного расследования, уже знакомый нам по опыту социального фильма, популярного в США, Канаде и Англии начиная с 70-х годов, прочно занимает один из лидирующих векторов развития экранного документа, востребованного, прежде всего, телеэкраном. Почти половина фестивальных программ международных смотров отдана именно такой форме документалистики.

Здесь возможен как прямой репортаж о происходящем событии, как, к примеру, в фильме «Человек большой реки» (2008) режиссёра Д. Марингуина (Англия, США) о рекордном заплыве по Амазонке пожилого словенского пловца, так и виртуозное восстановление через документальные рассказы и реконструкции фантастического танца мастера-циркача на проволоке, натянутой на высоте 400 метров между ещё живыми башнями-близнецами, в картине «Человек на проволоке» (2008) режиссёра Д. Марша (Англия, США). Среди лент данной стилистики можно упомянуть фильмы, восстанавливающие важные события недавнего прошлого, когда участники событий ещё живы и могут привнести в расследование важную эмоциональную краску, удостоверяющую истину. Таковы, к примеру, недавние картины «Загнать молитвой чёрта в ад» (2008), реж. Д. Ретикер (США), «Жёсткие тётки» (2008), реж. К. Лонджинотто (Англия), «Забвение» (2008), реж. Х. Ханигманн (Нидерланды), «Операция «Возвращение» (2007), реж. Р. Робинс (США), «Стандартная процедура» (2007), реж. Э. Моррис (США), «После катастрофы» (2007), реж. Г. Арихон (Франция), «Кошмар Дарвина» (2005), реж. Ю. Сопер (Бельгия,

Франция). Здесь авторская концепция случившегося формирует облик прошедших событий через смысл высказываний очевидцев, но, в большей степени, через стилистику реконструируемых эпизодов.

В этом ряду выделяются ленты, где автор всё же стремится следовать за реальными событиями, сохраняя интригу свободного жизненного потока. К примеру, в картине «Пицца в Освенциме» (2008) реж. М. Циммерман (Израиль), главный герой, бывший узник концлагеря, везёт свою семью в Освенцим. Казалось, что основой сюжета станет рассказ о Холокосте, но репортажная энергетика влечёт героев и зрителей не только по полузабытым адресам прошлой жизни героя, но и в непростую проблематику отношений поколений, показывающую роль истории в самосознании современных людей в неожиданном ракурсе. Из внешне простого репортажного фильма вырастает мировоззренческая дискуссия, актуальная для всех поколений, живущих сегодня.

Любопытна эволюция исторического документального фильма, который долгое время оставался или инструментом исследования реальных исторических событий, где главное – историческая точность использованного архивного материала, а также наличие авторской концепции случившегося, или представлял зрелищное напоминание курьёзов прошлого через хроникальный калейдоскоп. Сегодня хроника привлекается для обозначения облика прошлого, но львиная доля информации переложена на свидетельские рассказы очевидцев. Поэтому столь интересен опыт голландского режиссёра В. Монникендама, в ленте «Мать Дао, черепаха» (1993) создавшего из архивной хроники жизни голландской колонии в Индонезии в первой трети XX века метафорическую картину диалектики «бремени белого человека», вины и трагедии колониализма. Именно эмоциональная составляющая хроникального кадра, а не столько его информационная ёмкость, сложила художественную ткань произведения голландского режиссёра. Но одновременно открылся неисчерпаемый художественный, а не только информационный потенциал архивного киноматериала.

Сохраняют своё место в современной кинодокументалистике и режиссёры, следующие, в известной степени, путём Г. Якопетти, стремящиеся собрать из многообразия примеров, географических, в первую очередь, подтверждение авторской публицистической гипотезы. Таковы, например, ленты «Смерть рабочего» (2005) австрийского документалиста М. Главоггера, а также «Четыре стихии» (2006), реж. Й. Риккелс (Нидерланды).

Конечно, человек занимает в современной документалистике базовое место. Только роль его, как сказано выше, изменилась. Очень часто автор не просто повествует о его жизни, но они вместе излагают проблемы. Возникает новая технология работы с «документальным человеком». Её истоки – ещё в опыте «синема-верите», когда «жизнь перед камерой» превратилась в «жизнь вместе с камерой», когда на место часто тайного наблюдения пришло аналитиче-

ское исследование проблем вместе с героем. Таким образом, сам способ авторского общения с героем определяет драматургию экранного рассказа. Довольно традиционный сюжет – следование за героиней – выбрали создатели ленты «Патти Смит. Мечта жизни» (2007), реж. С. Себринг (США). Здесь, в рассказе о знаменитой певице, привыкшей к публичному бытию, такой ход был вполне уместен. Иным путём шла чешская документалистка Г. Тржештикова в своих многолетних наблюдениях за героями фильмов «Марцела» и «Рене». Длительное (многолетнее!) общение привело к особенной драматургии отношений с режиссёром, настолько близких, что герой последней ленты Рене предпочитал писать письма из тюрьмы именно режиссёру, а не родственникам. Здесь автор вовлечён не только в процесс наблюдения за человеком, но просто в его жизнь и своим участием изменяет её. Об этой ответственности человека с камерой перед героем говорит, в частности, молодой человек Рене, трагическая судьба которого разворачивается на экране фильма.

Казалось, менее радикальна и более тактична форма общения с героем, выбранная автором фильма «Монастырь» (2007), молодой датской документалисткой П. Р. Гронкьер. На протяжении всего фильма о странной истории старика-датчанина, подарившего свой замок женскому православному монастырю, мы не видим автора, но именно её закадровые реплики помогают главному герою свободно высказывать как бытовые замечания, так и свои суждения о мире, земном и вечном.

Удивительно, но и вполне традиционные формы кинопортретов документальных героев, построенных на интервью и исповедальных монологах, востребованы по сей день. Может быть, это объясняется неповторимостью каждого человеческого откровения, представленного даже в простой форме «говорящей головы». Таковы внешне незамысловатые по форме картины «Адвокат террора» (2007), реж. Б. Шрёдер (Франция), «После музыки» (2007), реж. И. Хейзман (Германия), «Тайсон» (2008) реж. Д. Тобак (США), построенные на монологах известного адвоката, бывшего дирижёра и легендарного боксёра. Конечно, определяющим моментом успеха становится масштаб личности героя.

Наконец, сохраняет своё место в панораме стилей современной документалистики зрелищная интерпретация нашего мира. Вслед за Г. Реджио ведущий оператор его первых лент Р. Фрике снимает картины «Хронос» и «Барака» (1993), воссоздавая узнаваемую метафорику Г. Реджио. Но, в отличие от него, Фрике, особенно в картине «Барака», стремится воздействовать на зрителя не монтажно-ритмической властью, подкреплённой музыкой Ф. Гласса, – преобладающей формой общения зрителя с экраном в этой ленте становится медитативное созерцание выразительной картины мира через длительность контакта. Столь же сосредоточен на зрелищном потенциале запечатлеваемого мира Г.-Кольбер в картине «Пепел и снег» (1998), где снятые известным художником-фотографом с изощрённым мастерством животные и люди воспринимаются частью целостной гармонии природы. Истинной пластической метафорой становится фильм «Великое молчание» (2006), реж. Ф. Грёнинг (Франция, Швейцария, Германия), в котором выразительно запечатлена неторопливая жизнь людей и природы удалённого от мирской суеты монастыря.

Как видим, даже при столь ограниченном срезе одного-двух лет мировая документалистика даёт нам картину творческих поисков, предлагающих зрителю как рациональное исследование проблем современной жизни людей, так и метафорическую саморефлексию поэтического чувствования художников экрана.

Прошедший век жизни и напряжённого творческого труда экранного документа сделал его самостоятельным и постоянно развивающимся видом художественного постижения мира. Новый век документалистика встречает новыми поисками и надеждами...

Фильмография

(представлены только картины, упомянутые в тексте книги)

- «Августовская рапсодия», 1940, Швеция, реж. А. Суксдорф.
«Авиамоторы», 1933, Англия, реж. А. Элтон.
«Адвокат террора», 2007, Франция, реж. Б. Шрёдер.
«Альбом газетных вырезок 1922 года», 1947, Англия, реж. П. Бейлис.
«Америка глазами француза», 1958, Франция, реж. Ф. Рейшенбах.
«Америка едва видна», 1970, США, реж. Э. де Антонио.
«Американская семья», 1973, США, реж. Г. Крейг.
«Американцы», 1942, США, реж. Г. Канин.
«Америка потерянная и найденная», 1980, США, реж. Т. Джонсон, Л. Берд.
«Английский морской флот», 1914, Англия, реж. С. Хепурт.
«Анима мунди», 1992, Италия-США, реж. Г. Реджио.
«Антония: портрет женщины», 1974, США, реж. Д. Голдмиллоу, Д. Коллинз.
«Антракт», 1924, Франция, реж. Р. Клер.
«Артур Оннегер», 1955, Франция, реж. Ж. Рукье.
«Атомное кафе», 1982, США, реж. Д. Лоудер, К. и П. Рафферти.
«Балет», 1995, США, реж. Ф. Уайзман.
«Барака», 1993, США, реж. Р. Фрике.
«Бедные умирают раньше», 1973, Италия, реж. Б. Бертолуччи.
«...без лжи?», 1973, США, реж. Митчелл Блок.
«Без солнца», 1982, Франция, реж. К. Маркер.
«Безумные двадцатые годы», 1959, Франция реж. А. Торрен, М. Александреско.
«Безумцы из Титиката», 1967, США, реж. Ф. Уайзман, Дж. Маршалл.
«Белая грива», 1959, Франция, реж. А. Ламорис.
«Белфаст, штат Мэн», 1999, США, реж. Ф. Уайзман.
«Белые тени южных морей», 1928, США, реж. Р. Флаэрти, У. Ван Дайк.
«Белый стадион», 1926, Германия, реж. В. Руттман.
«Берлин – симфония большого города», 1927, Германия, реж. В. Руттман.
«Битва за Колобжег», 1945, Польша, реж. Е. Боссак.
«Битва за музыку», 1941, Англия, реж. Д. Тейлор.
«Битва за Мидуэй», 1942, США, реж. Д. Форд.
«Битва за Сан-Пьетро», 1944, США, реж. Д. Хьюстон.
«Битва книг», 1941, Англия, реж. П. Рота.
«Битва на рельсах», 1945, Франция, реж. Р. Клеман.
«Благосостояние», 1975, США, реж. Ф. Уайзман.
«Близкий незнакомец», 1991, США, реж. А. Берлинер.
«Богатство нации», 1938, Англия, реж. Д. Александр.
«Болгария», 1946, Болгария-СССР, реж. Р. Кацжан.
«Больница», 1969, США, реж. Ф. Уайзман.
«Больница», 1977, Польша, реж. К. Кесьлевский.
«Большая ловля», 1954, Франция, реж. А. Фабиани.
«Большое путешествие», 1953, Швеция, реж. А. Суксдорф.
«Бондарь», 1943, Франция, реж. Ж. Рукье.
«Боринаж», 1932, Бельгия, реж. И. Ивенса, А. Сторк.
«Боулинг для Колумбины», 1999, США, реж. М. Мур.

- «Братья Складановские», 1995, Германия, *реж. В. Вендерс.*
«Бриджит Бардо в США», 1966, Франция, *реж. Ф. Рейшенбах.*
«Британская армия», 1915, Англия, *реж. С. Хепуорт.*
«Быстро, дешево, без контроля», 1997, США, *реж. Э. Моррис.*
«В год Свиньи», 1968, США, *реж. Э. де Антонио.*
«В городе Короле Прусском», 1982, США, *реж. Э. де Антонио.*
«В нашей стране начинают расцветать пули», 1973, Швеция, *реж. Л. Малмер.*
«В ожидании Фиделя», 1974, Канада, *реж. М. Руббо.*
«В отпуске», 1963, Чехословакия, *реж. В. Таборский.*
«В порту», 1963, Куба, *реж. А. Рольдан.*
«В сторону Лазурного берега», 1959, Франция, *реж. А. Варда.*
«Вальпараисо», 1965, Чили, *реж. Й. Ивенс.*
«Ван Гог», 1955, Франция, *реж. А. Рене.*
«Варшава 56», 1957, Польша, *реж. Е. Боссак, Я. Бжозовский.*
«Вверх по течению», 1937, Англия, *реж. А. Элтон.*
«Великий Мельес», 1952, Франция, *реж. Ж. Франжю.*
«Великий экстаз резчика по дереву Штайнера», 1974, Германия, *реж. В. Херцог.*
«Великое молчание», 2006, Франция, Швейцария, Германия, *реж. Ф. Грёнинг.*
«Вернись, Африка», 1959, США, *реж. Л. Рогозин.*
«Вернон, Флорида», 1981, США, *реж. Э. Моррис.*
«Веселая П», 1955, Польша, *реж. В. Лесевич.*
«Ветер и река», 1949, Швеция, *реж. А. Суксдорф.*
«Взгляд на безумие», 1962, Франция, *реж. М. Рюполи.*
«Взлётная полоса», 1962, Франция, *реж. К. Маркер.*
«Виктор Гюго», 1951, Франция, *реж. Р. Леенхардт.*
«Вили Нельсон в студии «Театро», 1998, Германия, *реж. В. Вендерс.*
«Вильгельм Пик – жизнь нашего президента», 1951, ГДР, *реж. А. Торндайк.*
«Власть народа», 1946, *реж. И. Вайс.*
«Вместе», 1958, Англия, *реж. Л. Мазетти.*
«Внимание, хулиганы!», 1955, Польша, *реж. Е. Гофман, Э. Скуржевский.*
«Водоросли», 1948, Франция, *реж. Я. Беллон.*
«Возвращение корабля», 1959, Польша, *реж. М. Мангъжсинский.*
«Война в кружевах или Жак Калло, военный корреспондент», 1952, Франция, *реж. Ж. Гремийон.*
«Война дома», 1979, США, *реж. Г. Силвер, Б. Браун.*
«Война мумий», 1974, ГДР, *реж. Г. Шойман, В. Хайновский.*
«Волкано: Проникновение в жизнь и смерть Малколма Лоури», 1976, Канада, *реж. Д. Бриттен.*
«Вооружённый народ», 1961, Франция-Куба, *реж. Й. Ивенс.*
«8 минут в полночь», 1981, Канада, *реж. М. Бенжамен, С. Симеон, Б. Брайнт.*
«Воскресенье в Пекине», 1963, Франция, *реж. К. Маркер.*
«Восхождение на Монблан», 1911, Англия, *реж. Ч. Урбан.*
«Вотстекс», 1973, США, *реж. М. Стюарт.*
«Врата рая», 1978, США, *реж. Э. Моррис.*
«Временное», 1960, Болгария, *реж. Н. Ковачев.*
«Время оленя», 1943, Швеция, *реж. А. Суксдорф.*
«Время справедливости», 1995, *реж. Ч. Гугенхейм.*
«Встречи на краю света», 2008, Германия, *реж. Б. Херцог.*
«Встречи с Аполлинером», 1954, Франция, *реж. Ж. Пруто.*

- «Встречные доводы», 1969, Венгрия, *реж. П. Шиффер*.
«Вся память мира», 1948, Франция, *реж. А. Рене*.
«Вторники, четверги, субботы», 1964, Польша, *реж. К. Грычеловска*.
«Вудсток», 1970, США, *реж. М. Вудлей*.
«Генеральная ассамблея кубинского народа», 1960, Куба, *реж. Т. Г.Алеа*.
«Германия осенью», 1968, ФРГ, *реж. В. Фассбиндер*.
«Герника», 1949, Франция, *реж. А. Рене*.
«Гитлер? Такого не знаю», 1963, Франция, *реж. Б. Блие*.
«Гневное око», 1959, США, *реж. Д. Стпррик*.
«Говорит Индонезия», 1946, Австралия, *реж. Й. Ивенс*.
«Голос воды», 1966, Голландия, *реж. Б. Хаанстпра*.
«Город в грязи», 1963, Чехословакия, *реж. В. Таборский*.
«Город», 1939, США, *реж. Р. Стайнер, У. БанДайк*.
«Город», 1944, США, *реж. Д. Штернберг*.
«Городок», 1956, Польша, *реж. Е. Зярник*.
«Гризли-мен», 2006, Германия, *реж. В. Херцог*.
«Груз из Ямайки», 1936, Англия, *реж. Б. Райт*.
«Да будет свет», 1945, США, *реж. Д. Хьюстон*.
«Дамян», 1983, Болгария, *реж. Х. Ковачев*.
«Дафна», 1928, Франция, *реж. Ж. Пенлеве*.
«Два стола между нами», 1963, Чехословакия, *реж. В. Таборский*.
«Два человека и война», 2005, США, *реж. Р.Дрю*.
«Девушки-солдаты», 1980, США, *реж. Н. Брумфилд, Д. Черчил*.
«Девушки из Челси», 1958, США, *реж. Э. Уорхол*.
«Девятка из Литтл Рока», 1969, США, *реж. Ч. Гугенхейм*.
«Деловые пчёлы», 1911, Англия, *реж. Ч. Дункан*.
«День после Троицы», 1980, Канада, *реж. Д. Элз*.
«Деревня приходит в город», 1938, Англия, *реж. Б. Райт*.
«Дети обвиняют», 1956, Польша, *реж. Е. Гофман, Э. Скужевский*.
«Дети четверга», 1954, Англия, *реж. Л. Андерсон*.
«Джейн», 1962, США, *реж. Р. Ликок*.
«Джимми Шелтер», 1970, США, *реж. А. и Д. Майслс*.
«Дневник Анны Франк», 1964, ГДР, *реж. Й. Хельвиг*.
«Дневник для Тимоти», 1945, Англия, *реж. Х. Дженнингс*.
«Дневник Дэвида Холцмана», 1968, США, *реж. Д. МакБрайт*.
«Дневник крестьянина», 1952, Польша, *реж. А. Мунк*.
«Дни», 1956, Болгария, *реж. О. Кристанов*.
«Дождь», 1929, Голландия, *реж. Й. Ивенс*.
«Доки», 1937, Англия, *реж. П. Рота*.
«Доктор Смерть: Подъём и падение доктора Лектора», 1999, США, *реж. Э. Моррис*.
«Документы обвиняют», 1958–1961, ГДР, *реж. А. и А. Торндайк*.
«Долина бобров», 1950, США, *реж. Дж. Элгар*.
«Домашнее насилие – 1», 2001, США, *реж. Ф. Уайзман*.
«Домашнее насилие – 2», 2002, США, *реж. Ф. Уайзман*.
«Душа человека», 2003, Германия, *реж. В. Вендерс*.
«Ева А-5116», 1964, Венгрия, *реж. Л. Надоши*.
«Если я люблю эту планету», 1982, Канада, *реж. Б. Брайнт*.
«Жёлтый Цезарь», 1940, Англия, *реж. А. Кавальканти*.
«Женщина в мире», 1964, Италия, *реж. Г. Якопетти*.

- «Женщина на стройке», 1966, Болгария, реж. В. Цветкова.
«Жёсткие тётки», 2008, Великобритания, реж. К. Лонджинотто.
«Жестокость», 1984, Болгария, реж. Х. Ковачев.
«Живая пустыня», 1953, США, реж. Дж. Элгар.
«Жизнь Адольфа Гитлера», 1961, ФРГ, реж. П. Рота.
«Жизнь и времена Розы Риветер», 1980, США, реж. К. Филд.
«Жилищные проблемы», 1935, Англия, реж. Э. Энстей.
«Жилищный кризис», 1956, Франция, реж. Ж. Девеве.
«Забвение», 2008, Нидерланды, реж. Х. Ханигманн.
«Завтрашний мир», 1985, США, реж. Т. Джонсон, Л. Берд.
«Завтрашний день – нам», 1972, Япония, реж. Н. Акиеси.
«Завтрашний день Нангила», 1960, Мали-Франция, реж. Й. Ивенс.
«Загнать молитвой чёрта в ад», 2008, США, реж. Д. Ретикер.
«Заключённые без номера», 1973, Вьетнам, реж. Ксуан Пхуонг.
«Закон и порядок», 1969, США, реж. Ф. Уайзман.
«Заметки об одежде и городах», 1989, Германия, реж. В. Вендерс.
«Звёздный путь на небеса», 1998, США, реж. Э. Моррис.
«Звёзды должны гореть», 1954, Польша, реж. А. Мунк, В. Лесевич.
«Звено», 1958, Болгария, реж. Н. Тошева.
«Здравозахоронение», 2007, США, реж. М. Мур.
«Зелиг», 1983, США, реж. В. Ален.
«Земля – воздух», 1968, Франция-Вьетнам, реж. Й. Ивенс.
«Земля», 1940, США, реж. Р. Флаэрти.
«Земля без хлеба», 1933, Испания, реж. Л. Буньюэль.
«Зеркало Голландии», 1950, Голландия, реж. Б. Хаанстра.
«Зимняя пора», 1968, Болгария, реж. Н. Ковачев.
«Золото морей», 1929, Франция, реж. Ж. Эпштейн.
«Золя», 1954, Франция, реж. Ж. Видаль.
«Зона», 1928, Франция, реж. Ж. Лакомб.
«Зоо», 1961, Голландия, реж. Б. Хаанстра.
«И небо было взято штурмом», 1974, Куба, реж. С. Альварес.
«Из города Лодзи», 1955, Польша, реж. К. Кесьлевский.
«Индийская деревня», 1964, Швеция, реж. А. Суксдорф.
«Индустриальная Британия», 1931-32, Англия, реж. Р. Флаэрти, Д. Грирсон.
«Интервью с ветеранами Мэй Лай», 1970, США, реж. Д. Стрик.
«Испания!» 1973, Швеция, реж. П. и Ж. Нестлер, Т. Яларио.
«Испанская земля», 1937, США, реж. Й. Ивенс.
«Истинная слава», 1945, США – Англия, реж. К. Рид, Г. Канин.
«История войны», 1943, США, реж. Е. Ван Донген.
«Источник», 1963, Польша, реж. Т. Яворский.
«Италия – не бедная страна», 1960, Италия, реж. Й. Ивенс.
«К оружию, мы фашисты!», 1962, Италия, реж. Лино дель Фра, Ц. Мангини, Л. Миккиче.
«К Южному полюсу с капитаном Скоттом», 1913-15, Англия, реж. Г. Понтинг.
«Кавалькада половины столетия», 1951, Италия, реж. К. Инфашелли, Р. Морбелли, В. Маринуччи, Р. Мен.
«Каждый день, кроме Рождества», 1958, Англия, реж. Л. Андерсон.
«Как пахать», 1940, Англия, студия «Корона».
«Как становятся солдатом», 1914, Англия, реж. Р. У. Пол.
«Как, зачем и почему был убит генерал?», 1971, Куба, реж. С. Альварес.

- «Кения – страна белого призрака», 1961, США, реж. Р. Ликок.
«Китай», 1971, Италия, реж. М. Антониони.
«Китобой», 1958, Франция, реж. М. Рюсполи.
«Класс борьбы», 1968, Франция, реж. К. Маркер и рабочая киногруппа.
«Климат подполья», 1975, США, реж. Э. де Антонио.
«Клуб Буено Виста», 2000, Германия, реж. В. Вендерс.
«Клянёмся земле польской», 1943, Польша, реж. А. Форд и киногруппа «Чолувка».
«Койянискаци», 1983, США, реж. Г. Реджио.
«Коммандо 52», 1965, ГДР, реж. Г. Шойман, В. Хайновский.
«Комната 666», 1995, Германия, реж. В. Вендерс.
«Конкурс», 1963, Чехословакия, реж. М. Форман.
«Корбюзье, архитектор счастья», 1956, Франция, реж. Ж. Гремийон.
«Короткая автобиография», 1952, Болгария, реж. З. Драгнев.
«Короткая история времени», 1992, США, реж. Э. Моррис.
«Кошмар Дарвина», 2005, Франция, Австралия, Бельгия, реж. Ю. Сопер.
«Край земли», 1929, Франция, реж. Ж. Эпштейн.
«Красавец Париж», 1959, Франция, реж. С. Верни.
«Красный шар», 1961, Франция, реж. А. Ламорис.
«Кресло», 1962, США, реж. Р. Ликок.
«Крещены огнем», 1940, Германия, реж. Г. Бертрам.
«Кровь животных», 1959, Франция, реж. Ж. Франжю.
«Крокодил», 1970, Венгрия, реж. Ш. Салкаи.
«Куба – да! янки – нет!», 1961, США, реж. Р. Ликок.
«Курс молодого бойца», 1971, США, реж. Ф. Уайзман.
«Кусок нашей жизни», 1969, Венгрия, реж. И. Дъбердъ.
«Л. Б. Д», 1968, Куба, реж. С. Альварес.
«Ла Суфриер», 1977, Германия, реж. В. Херцог.
«Леди и джентльмены, Леонард Коэн!», 1966, Канада, реж. Д. Бриттен.
«Летающие врачи Восточной Африки», 1969, Германия, реж. В. Херцог.
«Летняя сказка», 1941, Швеция, реж. А. Суксдорф.
«Лицо угля», 1936, Англия, реж. Г. Уотт.
«Лицо Шотландии», 1938, Англия, реж. Б. Райт.
«Локомотив», 1955, Польша, реж. Урбанович.
«Лондон выдержит это», 1940, Англия, реж. Х. Дженнингс.
«Луизианская повесть», 1948, США, реж. Р. Флаэрти.
«Люди в воскресенье», 1929, Германия, реж. Р. Съодмак, Э.-Г. Ульмер, Б. Уайлдер.
«Люди с пустого пространства», 1957, Польша, реж. К. Карабаи, В. Шлесицкий.
«Люди реки По», 1945, Италия, реж. М. Антониони.
«Майданек», 1944, Польша, реж. А. Форд.
«Майн кампф (Кровавое время)», 1960, Швеция, реж. Э. Лейзер.
«Маленькая деревушка», 1944, Англия, реж. Х. Дженнингс.
«Маленькая зимняя музыка», 1963, Чехословакия, реж. М. Ружичка.
«Мамочка не позволяет», 1955, Англия, реж. К. Рейси, Т. Ричардсон.
«Марцела», 2007, Чехия, реж. Г. Тржешићикова.
«Марш на Польшу», 1940, Германия, реж. Ф. Хипплер.
«Марш Шермана: Медитация возможности романтической любви на Юге в эру противостояния атомному вооружению», 1986, США, реж. Р. МакЭлви.
«Мать Дао, черепаха», 1993, Голландия, реж. В. Монникендам.
«Мелодия мира», 1929, Германия, реж. В. Руттман.

- «Меморандум», 1966, США, реж. Д. Бриттен.
«Мемфис Белл», 1943, США, реж. У. Уайлер.
«Мертвые птицы», 1963, США, реж. Р. Гарднер.
«Механический балет», 1926, Франция, реж. Ф. Леже.
«Мешок блох», 1962, Чехословакия, реж. В. Хитилова.
«Милхауз: белая комедия», 1971, США, реж. Э. де Антонио.
«Мир победит во всём мире», 1953, реж. Й. Ивенс.
«Мир тишины», 1959, Франция, реж. Ж-И. Кусто.
«Мирные годы», 1948, Англия, реж. П. Бейлис.
«Мистраль», 1965, Франция, реж. Й. Ивенс.
«Моана южных морей», 1926, США, реж. Р. Флаэрти.
«Модель», 1981, США, реж. Ф. Уайзман.
«Моё дитя», 1955, Франция, реж. Й. Ивенс.
«Мой дом – Копакабана», 1965, Бразилия, реж. А. Суксдорф.
«Молчание», 1984, Болгария, реж. Х. Ковачев.
«Монастырь», 2007, Дания, реж. П. Гронкьер.
«Мор' Вран», 1929, Франция, реж. Ж. Эпитейн.
«Морские ежи», 1928, Франция, реж. Ж. Пенлеве.
«Мост», 1928, Голландия, реж. Й. Ивенс.
«Музыка стен: строительство Центра Гетти», 1997, США, реж. А. Майслс.
«Музыкальное приключение в Сибири», 2005, Франция, реж. Р. Ликок.
«Музыканты», 1960, Польша, реж. К. Карабаши.
«Мы – парни из Ламбетта», 1959, Англия, реж. К. Рейси.
«Мы живём в двух мирах», 1937, Англия, реж. А. Кавальканти.
«Мы за мир», 1953, ГДР-Франция, реж. Й. Ивенс.
«Мы едем в Германию», 1943, Германия, реж. К. Дальстрем.
«Мы строим Варшаву», 1945, Польша, реж. С. Урбанович.
«На Бауэри», 1956, США, реж. Л. Рогозин.
«На границе с животным миром», 1972, Голландия, реж. Б. Хаанстра.
«На десять минут старше: виолончель», 1995, Германия, Сост. В. Вендерс.
«На десять минут старше: труба», 1995, Германия, Сост. В. Вендерс.
«На еду хватит», 1938, Англия, реж. Э. Энстей.
«На Запад», 1945, Польша, реж. Е. Боссак.
«На нашей улице, тогда поутру», 1960, Чехословакия, реж. П. Хобл.
«На поле боя», 1914, Англия, реж. Р. У. Пол.
«На рейде», 1929, Франция, реж. А. Кавальканти.
«Накойкаци», 2002, США, реж. Г. Реджио.
«Нана, мама и я», 1974, США, реж. А. Ротшильд.
«Нанук с Севера», 1919-22, США, реж. Р. Флаэрти.
«Нападение на бронепоезд», 1914, Англия, реж. Р. У. Пол.
«Начало учебного года», 1955, Франция, реж. Ж. Розье.
«Нашествие иностранцев», 1915, Англия, реж. С. Хенцорт.
«Не знаю», 1972, Польша, реж. К. Кесьлевский.
«Не оглядывайся назад», 1967, США, реж. Д. Пеннибейкер.
«Невидимый мир», 1910, Англия, реж. Ч. Дункан.
«Незнакомцы земли», 1961, Франция, реж. М. Рюполи.
«Необычайные приключения Жюль Верна», 1952, Франция, реж. Ж. Орель.
«Неру», 1963, США, реж. Р. Ликок.
«Ничего не поделаешь», 1981, США, реж. М. Сайтрон.

- «Новая Албания», 1948, СССР-Албания, реж. *И. Копалин*.
«Новая Гвинея», 1952, США, реж. *Г. Бейтсон и М. Мид*.
«Новая земля», 1934, Голландия, реж. *И. Ивенс*.
«Ножан, воскресное Эльдorado», 1930, Франция, реж. *М. Карне*.
«Ночная почта», 1935, Англия, реж. *Б. Райт, Г. Уотт*.
«Ночь и туман», 1956, Франция, реж. *А. Рене*.
«О чём-то ином», 1963, Чехословакия, реж. *В. Хитилова*.
«О, волшебная страна!», 1956, Англия, реж. *Л. Андерсон*.
«О, лето, о замки!», 1959, Франция, реж. *А. Варда*.
«Обычный человек (12 миллионов)», 1964, Голландия, реж. *Б. Хаанстра*.
«Олимпия», 1936-38, Германия, реж. *Л. Рифениталь*.
«Операция «бетон», 1954, Франция, реж. *Ж.-Л. Годар*.
«Операция «Возвращение», 2007, США, реж. *Р. Робинс*.
«Операция «Тевтонский меч», 1955, ГДР, реж. *А. и А. Торндайк*.
«Оптимизма, 62», 1962, Венгрия, реж. *Я. Зомбойя, К. Кенъерош*.
«Освобождение Рима», 1944, США, реж. *Ф. Капра*.
«Останемся верными», 1945, Чехословакия, реж. *И. Вайс*.
«Осьминог», 1928, Франция, реж. *Ж. Пенлеве*.
«От мыса Доброй Надежды до Каира», 1912, Англия, реж. *Ч. Урбан*.
«Отдых на Зильте», 1957, ГДР, реж. *А. и А. Торндайк*.
«Охотники», 1958, США, реж. *Р. Гарднер, Дж. Маршалл*.
«Очистка», 1976, Болгария, реж. *А. Алтыпармаков*.
«Пансион», 1968, Болгария, реж. *Н. Тошева*.
«Параграф ноль», 1957, Польша, реж. *В. Боровик*.
«Париж, 1900», 1948, Франция, реж. *Н. Ведрес*.
«Парк наказаний», 1970, США, реж. *П. Уоткинс*.
«Патти Смит. Мечта жизни», 2007, США, реж. *С. Себринг*.
«Пепел и снег», 1998, США, реж. *Д. Кольбер*.
«Первичные выборы», 1959, США, реж. *Р. Ликок*.
«Первые годы», 1947, ГДР, реж. *Й. Ивенс*.
«Первые дни», 1939, Англия, реж. *Х. Дженнингс, Г. Уотт, П. Джексон*.
«Песнь о героях», 1932, СССР, реж. *Й. Ивенс*.
«Песнь о Цейлоне», 1934, Англия, реж. *Б. Райт*.
«Песня великих рек», 1954, ГДР, реж. *Й. Ивенс*.
«Песня о стироле», 1952, Франция, реж. *А. Рене*.
«Петт и Потт», 1935, Англия, реж. *А. Кавальканти*.
«Печальная песнь жёлтой кожи», 1970, Канада, реж. *М. Руббо*.
«Пилоты в пижамах», 1968, ГДР, реж. *Г. Шойман, В. Хайновский*.
«Письмо из Вьетнама», 1965, США, реж. *Р. Дрю*.
«Письмо из Германии», 1943, Германия, реж. *К. Дальстрем*.
«Пит и Джонни», 1963, США, реж. *Р. Ликок*.
«Пицца в Освенциме», 2008, Израиль, реж. *М. Циммерман*.
«Плуг, разрушивший землю», 1937, США, реж. *П. Лоренц*.
«Плывут плоты», 1962, Польша, реж. *В. Шлесицкий*.
«Пляж мускулов», 1958, США, реж. *Д. Стрик*.
«По поводу Ниццы», 1930, Франция, реж. *Ж. Виго*.
«По поручению фирмы», 1980, США, реж. *А. Франкович*.
«Победа благодаря авиационной мощи», 1943, США, реж. *У. Дисней*.
«Победа в Бирме», 1945, США, реж. *Р. Боултинг*.

- «Победа в пустыне», 1943, Англия, реж. Р. Боултинг.
«Победа в Тунисе», 1944, США, реж. Ф. Капра, Х. Стюарт, Дж. Хьюстон.
«Победа на Западе», 1941, Германия, реж. Ф. Бруни, В. Кортвич, С. Нолан, Э. Смит.
«Победа, одержанная воздушными силами», 1943, США, реж. У. Дисней.
«Повакаци», 1988, США, реж. Г. Реджио.
«Поднимайтесь, рабочие», 1972, Англия, реж. Р. Лэмч.
«Подсмотренные минуты», 1962, Венгрия, реж. И. Колонич.
«Поезд в пути», 1974, Франция, реж. К. Маркер.
«Пожары начались», 1943, Англия, реж. Х. Дженнингс.
«Полицейское ограждение», 1976, США, реж. С. и А. Реймонд.
«Поль Гоген», 1954, Франция, реж. А. Рене.
«Поль Сезанн», 1964, Франция, реж.,
«По протоколу», 1980, Венгрия, реж. Ж. П. Фехери.
«После катастрофы», 2007, Франция., реж. Г.Арихон.
«После музыки», 2007, Германия, реж. И. Хейзман.
«Последнее письмо», 2003, США, реж. Ф. Уайзман.
«Последний большевик», 1991, Франция, реж. К. Маркер.
«Последний вальс», 1979, США, реж. М. Скорсезе.
«Потолок», 1962, Чехословакия, реж. В. Хитилова.
«Поход на Олдермастон», 1959, Англия, реж. Л. Андерсон.
«Поцелуй», 1959, США, реж. Э. Уорхол.
«Почему?», 1964, Чехословакия, реж. Э. Шорм.
«Почему мы сражаемся?», 1942, США, реж. Ф. Капра.
«Праздник дочери», 1978, США, реж. М. Сайтрон.
«Прекрасный май», 1962, Франция, реж. К. Маркер.
«Прелести бытия», 1949, Франция, реж. П. Каст, Ж. Гремийон.
«Привет из Сибири», 1963, Франция, реж. К. Маркер.
«Привет Франции», 1944, США, реж. Ф. Капра.
«Привет, кубинцы!», 1962, Франция, реж. А. Варда.
«Призвание», 1977, Венгрия, реж. Ф. Коша.
«Прилив», 1935, Англия, реж. П. Рота.
«Приносите лом», 1942, Англия, реж. У. Дисней.
«Прогулка в открытом море», 1926, Франция, реж. Ж. Гремийон.
«Процедурный вопрос», 1963, США, реж. Э. де Антонио.
«Прощай, Африка!», 1965, Италия, реж. Г. Якопетти.
«Путевой дневник», 1961, Куба, реж. Й. Ивенс.
«Путь к баррикадам», 1946, Чехословакия, реж. О. Вавра.
«Пятый уровень», 1994, Франция, реж. К. Маркер.
«Работа как представление», 1971, Венгрия, реж. Д. Добраи.
«Рабочие и труд», 1935, Англия, реж. А. Элтон.
«Рабочий 71: ничего без нас», 1971, Польша, реж. К. Кесьлевский.
«Развод в Будапеште», 1964, Венгрия, реж. М. Семеш.
«Разгром Берлина», 1945, Польша, реж. Е. Боссак, В. Казьмерчак.
«Ранняя весна», 1949, Китай, реж. Й. Ивенс.
«Рапорт с Алеутских островов», 1943, США, реж. Д. Хьюстон.
«Рассвет», 1944, Швеция, реж. А. Суксдорф.
«Регата в Хенли», 1896, Англия, реж. Д. Уильмсон.
«Резня в Македонии», 1904, Франция, реж. Л. Нонге.

- «Река», 1938, США, реж. *П. Лоренц*.
«Реквием по 500 тысячам», 1963, Польша, реж. *Е. Боссак, В. Казьмерчак*.
«Рембрандт, мастер портрета», 1956, Голландия, реж. *Б. Хаанстра*.
«Рене», 2008, Чехия, реж. *Г. Тржешићикова*.
«Репортаж о ловле лосося в Канаде», 1908, Англия, реж. *Ч. Урбан*.
«Римская кампания», 1960, Франция, реж. *М. Рюсполи*.
«Роберт Кеннеди вспоминает», 1968, США, реж. *Ч. Гугенхейм*.
«Роджер и я», 1989, США, реж. *М. Мур*.
«Родина приветствует», 1945, Чехословакия, реж. *О. Вавра*.
«Родная земля», 1942, США, реж. *П. Стренд, Л. Гурвиц*.
«Рождение корабля», 1959, Польша, реж. *Я Ломницкий*.
«Роза ветров», 1956, ГДР, реж. *Й. Ивенс, А. Кавальканти*.
«Румыния», 1947, СССР-Румыния, реж. *В. Беляев*.
«Русское чудо», 1963, ГДР, реж. *А. и А. Торндайк*.
«Рыбачьи суда», 1929, Англия, реж. *Д. Гирсон*.
«Рынок на Виттенбергской площади», 1929, Германия, реж. *В. Бассе*.
«С детьми и плакатами», 1978, США, реж. *Л. Грей, Л. Голдфабр, Э. Болен*.
«С морской пехотой на острове Тарава», 1944, США, реж. *Л. Хэйфорд*.
«Сад», 2004, США, реж. *Ф. Уайзман*.
«Сальвадор: народ победит!», 1981, Сальвадор, реж. *Д. де ла Текс ера*.
«Самое большое желание», 1960, Чехословакия, реж. *Я. Шпата*.
«Сантьяго де Чили – изнасилованный город», 1973, Швеция, реж. *Я. Сандквист*.
«Сбор винограда», 1929, Франция, реж. *Ж. Рукье*.
«Свет и тени Рима», 1960, Франция, реж. *М. Рюсполи*.
«Свидетельство», 1995, США, реж. *Г. Реджио*.
«Связной», 1960, США, реж. *Ш. Кларк*.
«Священный колодец», 1961, Венгрия, реж. *Й. Киш*.
«Северное море», 1938, Англия, реж. *Г. Уотт*.
«Сейчас», 1965, Куба, реж. *С. Альварес*.
«79 вёсен», 1969, Куба, реж. *С. Альварес*.
«17-я параллель», 1968, Франция, реж. *Й. Ивенс*.
«Семья человека», 1963, Польша, реж. *Б. Шлесицкий*.
«Сена встречает Париж», 1955, Франция, реж. *Й. Ивенс*.
«Сентябрь, 1939 (Так было)», 1961, реж. *Е. Боссак, Б. Казьмерчак*.
«Сердца и умы», 1974, США, реж. *П. Дэвис*.
«Серро Пеладдио», 1966, Куба, реж. *С. Альварес*.
«Славное время», 1961, Англия, реж. *К. Горетта*.
«Слово железнодорожников», 1953, Польша, реж. *А. Мунк*.
«Слушайте Британию», 1942, Англия, реж. *Х. Дженнингс*.
«Смерть рабочего», 2005, Австрия, реж. *М. Главоггер*.
«Смеющийся человек», 1966, ГДР, реж. *Г. Шойман, В. Хайновский*.
«Снег», 1963, Англия, реж. *Д. Джонс*.
«Собачий мир», 1963, Италия, реж. *Г. Якопетти*.
«Солдат Андерсон», 1969, Франция, реж. *П. Шондорфер*.
«Солдат-негр», 1943, США, реж. *Ф. Капра*.
«Сон, 1958», США, реж. *Э. Уорхол*.
«Сражающаяся леди», 1944, США, реж. *Л. де Рошмон*.
«Средневековая голландская скульптура», 1951, Голландия, реж. *Б. Хаанстра*.
«Средняя школа», 1973, США, реж. *Ф. Уайзман*.

- «Сталь», 1933, Италия, *реж. В. Руттман*.
«Стандартная процедура», 2007, США, *реж. Э. Моррис*.
«Старый район», 1963, Куба, *реж. Г. Ландриан*.
«Статуи тоже умирают», 1948, Франция, *реж. А. Рене, К. Маркер*.
«Стекло», 1958, Голландия, *реж. Б. Хаанстра*.
«Страна молчания и тьмы», Германия, *реж. В. Херцог*.
«Строители», 1974, Болгария, *реж. Х. Ковачев*.
«Сутки за 30 минут», 1929, Франция, *реж. Ж. Лодс*.
«Счастливый день матери», 1961, США, *реж. Р. Ликок*.
«Съесть и быть съеденным», 1974, Голландия, *реж. Б. Хаанстра*.
«Сыновья и дочери», 1969, США, *реж. Д. Столл*.
«Табу», 1930, США, *реж. Р. Флаэрти, Ф. Мурнау*.
«Тайсон», 2008, США, *реж. Д. Тобак*.
«Так делают канцлеров», 1961, ГДР, *реж. Й. Хельвиг*.
«Такое большое сердце», 1962, Франция, *реж. Ф. Рейшенбах*.
«Танки», 1940, Германия, *реж. В. Руттман*.
«Тарис – король воды», 1929, Франция, *реж. Ж. Виго*.
«Тени на снегу», 1945, Швеция, *реж. А. Суксдорф*.
«Тени», 1959, США, *реж. Д. Кассавитис*.
«Терминус», 1964, Англия, *реж. Д. Шлезингер*.
«Тигр прыгнул и убил», 1973, Куба, *реж. С. Альварес*.
«Токио-Га», 1985, Германия, *реж. В. Вендерс*.
«Только время», 1926, Франция, *реж. А. Кавальканти*.
«Тонкая голубая линия», 1988, США, *реж. Э. Моррис*.
«Торжества в Дели», 1912, Англия, *реж. Ч. Урбан*.
«Трава», 1925, США, *реж. М. Купер и Э. Шедсак*.
«Транс и танцы Бали», 1952, США, *реж. Г. Бейтсон и М. Мид*.
«13 дней во Франции», 1967, Франция, *реж. Ф. Рейшенбах, К. Лелуш*.
«Три песни Сопротивления», 1943, Англия, *реж. А. Кавальканти*.
«Триумф воли», 1935, Германия, *реж. Л. Рифеншталь*.
«Тростинки», 1979, Канада, *реж. Б. Спинелло*.
«Туда-обратно», 1962, Венгрия, *реж. И. Гаал, Ш. Шара*.
«Туман войны: 11 уроков из жизни Макнамары», 2002, США, *реж. Э. Моррис*.
«Ты и твой товарищ», 1954, ГДР, *реж. А. и А. Торндайк*.
«Ты среди них?», 1954, Польша, *реж. Е. Гофман, Э. Скужеский*.
«Тюлений остров», 1948, США, *реж. Дж. Элгар*.
«Тяжёлые люди», 1964, Венгрия, *реж. А. Ковач*.
«Убивай или будешь убит», 1942, США, *реж. Д. Форд*.
«Угон скота в графстве Голвей», 1912, Англия, *реж. Р.У. Пол*.
«Ужасы войны», 1951, Франция, *реж. Ж. Гремийон*.
«Умереть в Мадриде», 1963, Франция, *реж. Ф. Россиф*.
«Универмаг», 1993, США, *реж. Ф. Уайзман*.
«Упадок Западной цивилизации», 1981, *реж. П. Сфирис*.
«Урожай года», 1941, Англия, *студия «Корона»*.
«Фантазия для левой руки и человеческой совести», 1962, Чехословакия, *реж. П. Хобл*.
«Фаренгейт 9/11», 2004, США, *реж. М. Мур*.
«Фарребик или четыре времени года», 1946, Франция, *реж. Ж. Рукье*.
«Фата Моргана», 1971, Германия, *реж. В. Херцог*.
«Хали-гали, рол-н-ролл», 1987, США, *реж. Т. Хэкфорд*.

- «Ханой, вторник, 13», 1967, Куба, *реж. С. Альварес*.
«Хиросима-Нагасаки, август 1945», 1970, США, *реж. Э. Барноу*.
«Холм Ленина», 1963, Куба, *реж. А. Рольдан*.
«Хорошие времена, прекрасные времена», 1968, США, *реж. Л. Рогозин*.
«Хроника одного лета», 1961, Франция, *реж. Ж. Руи, Э. Морен*.
«Хроникальное обозрение № 2», 1943, США, *реж. Е. Ван Донген*.
«Хронос», 1985, США, *реж. Р. Фрике*.
«Цвет воздуха – красный», 1974, Франция, *реж. К. Маркер*.
«Цель на сегодня», 1941, Англия, *реж. Г. Уотт*.
«Циклон Флора», 1964, Куба, *реж. С. Альварес*.
«Цыгане», 1961, Венгрия, *реж. И. Гаал, Ш. Шара*.
«Чайка!», 1944, Швеция, *реж. А. Суксдорф*.
«Чанг», 1928, США, *реж. М. Купер и Э. Шедсак*.
«Час прорицаний», 1967, ГДР, *реж. Г. Шойман, В. Хайновский*.
«Человек из Арана», 1932-34, Англия, *реж. Р. Флаэрти*.
«Человек на проволоке», 2008, Англия, США, *реж. Д. Марш*.
«Человек большой реки», 2008, Англия, США, *реж. Д. Марингуин*.
«Честь старушкам», 1972, Венгрия, *реж. З. Хусарик*.
«Четыре примера для агитации», 1974, ФРГ, *реж. Э. Едамус*.
«Четыре стихии», 2006, Нидерланды, *реж. И. Риккельс*.
«400 миллионов», 1938, США, *реж. Й. Ивенс*.
«Чешский художник», 1963, Чехословакия, *реж. В. Табрский*.
«Чилийский сентябрь», 1973, Франция, *реж. Б. Муэль, Т. Робийе, В. Майо*.
«Шахтёрский фильм», 1978, Англия, *реж. С. Формен*.
«Шестая грань Пентагона», 1968, Франция, *реж. Ф. Рейшенбах, К. Маркер*.
«Шестого июня на рассвете», 1945, Франция, *реж. Ж. Гремийон*.
«Штаб», 1993, США, *реж. Д. Пеннибейкер, К. Хегедус*.
«Эйхман и третий рейх», 1961, Швейцария, *реж. Э. Лейзер*.
«Элегия», 1971, Венгрия, *реж. З. Хусарик*.
«Эль Сальвадор: в тени одной революции», 1980, Швеция, *реж. П. Турбьёрнсон*.
«Эмпайер», 1964, США, *реж. Э. Уорхол*.
«Эта земля полна жизни», 1941, Швеция, *реж. А. Суксдорф*.
«Это – Лондон», 1936, Англия, *реж. М. Грирсон*.
«Это наша земля», 1959, Куба, *реж. Т. Г.Алеа*.
«Это случилось в нашем столетии», 1961, Чехословакия, *реж. В. Таборский*.
«Южный Вьетнам – к вопросу о пытках», 1973, Англия, *реж. М. Бэкхем*.
«Я – корзина для мусора», 1961, Англия, *реж. Д. Ричи*.
«Я смотрю на эту фотографию», 1968, Польша, *реж. Е. Зярник*.
«Я сын твой, Америка», 1979, Куба, *реж. С. Альварес*.

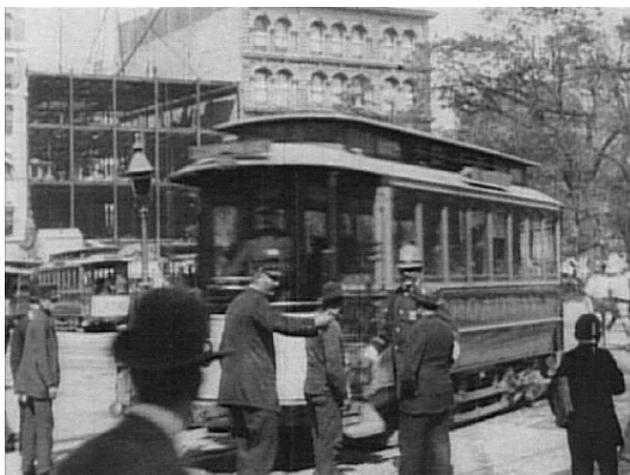
Иллюстрации (кадры из фильмов, упомянутых в тексте книги)



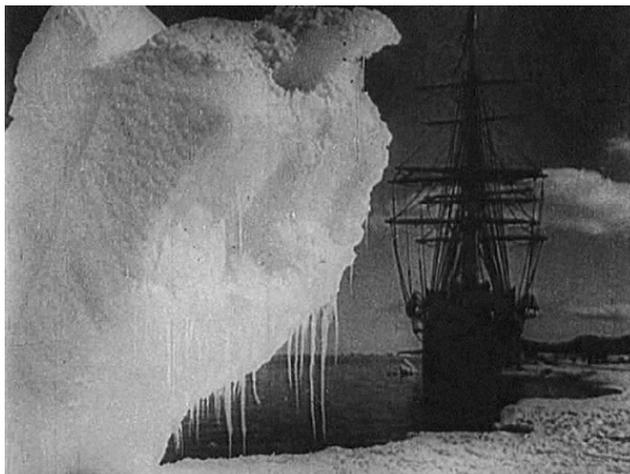
Кадр из первой программы бр. Люмьер



Кадр из первой программы бр. Люмьер



Кадр из американской хроники конца XIX века



Кадр из фильма «К южному полюсу с капитаном Скоттом»



Кадр из фильма «Нанук с Севера»



Кадр из фильма «Нанук с Севера»



Кадр из хроники экспедиции лейтенанта Шеклтона к Антарктиде



Кадр из фильма «Только время»



Кадр из фильма «Земля без хлеба»



Кадр из фильма «Берлин – симфония большого города»



Кадр из фильма «Мелодия мира»



Кадр из фильма «Рыбачьи суда»



Кадр из фильма «Песнь о Цейлоне»



Кадр из фильма «Ночная почта»



Кадр из фильма «Человек из Арана»



Кадр из фильма «Человек из Арана»



Кадр из фильма «Триумф воли»



Кадр из фильма «Олимпия»



Кадр из фильма «Плуг, разрушивший землю»



Кадр из фильма «Дождь»



Кадр из фильма «Испанская земля»



Кадр из фильма «Родная земля»



Кадр из фильма «Слушайте Британию»



Кадр из фильма «Прелюдия к войне» (из серии «Почему мы сражаемся?»)»



Кадр из фильма «Победа в пустыне»



Кадр из фильма «Герника»



Кадр из фильма «Ночь и туман»



Кадр из фильма «Мамочка не позволяет»



Кадр из фильма «О, волшебная страна!»



Кадр из фильма «Люди реки По»



Кадр из фильма «Хроника одного лета»



Кадр из фильма «Хроника одного лета»



Кадр из фильма «Прекрасный май»



Кадр из фильма «Гитлер? Такого не знаю»



Кадр из фильма «Умереть в Мадриде»



Кадр из фильма «Сена встречает Париж»



Кадр из фильма «Собачий мир»



Кадр из фильма «Собачий мир»



Кадр из фильма «Голос воды»



Кадр из фильма «Тени»



Кадр из фильма «На Бауэри»



Кадр из фильма «Гневное око»



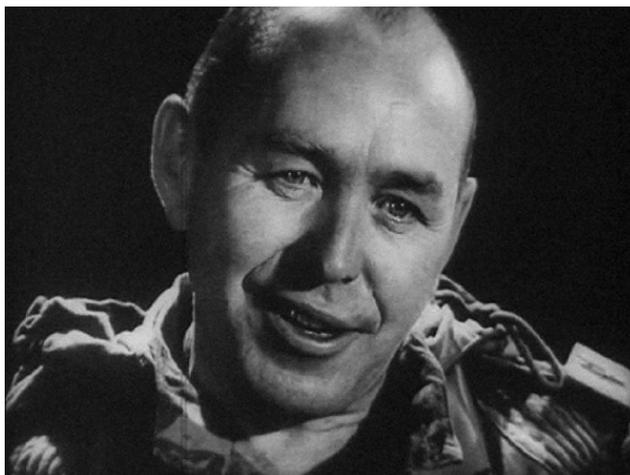
Кадр из фильма «Из города Лодзи»



Кадр из фильма «Слово железнодорожников»



Кадр из фильма «Конкурс»



Кадр из фильма «Смеющийся человек»



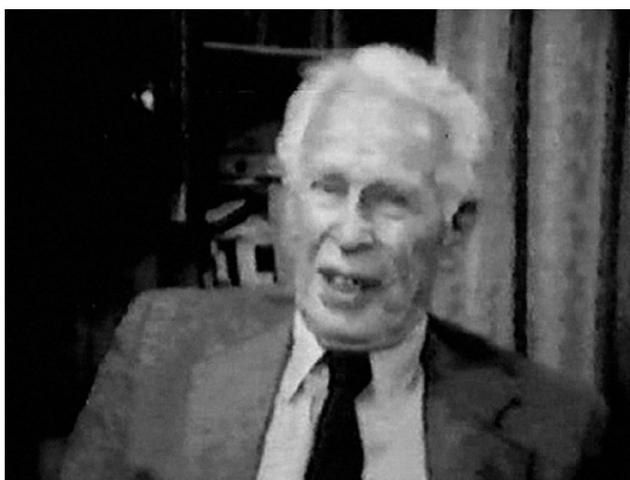
Кадр из фильма «Сыновья и дочери»



Кадр из фильма «Универмаг»



Кадр из фильма «Барака»



Кадр из фильма «Последний большевик»



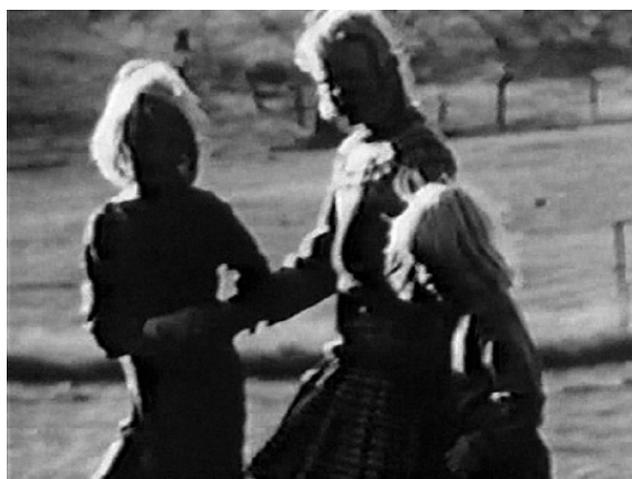
Кадр из фильма «О чём-то ином»



Кадр из фильма «Прощай, Африка!»



Кадр из фильма «Фаренгейт 9/11»



Кадр из фильма «Без солнца»



Кадр из фильма «Великий экстаз резчика по дереву Штайнера»



Кадр из фильма «Койянискаци»



Кадр из фильма «Накойкаци»



Кадр из фильма «Мать Дао, черепаха»



Кадр из фильма «Джимм и Шелтер»



Кадр из фильма «Токио-Га»



Кадр из фильма «Встречи на краю света»



Кадр из фильма «Пицца в Освенциме»



Кадр из фильма «Монастырь»



Кадр из фильма «Пепел и снег»