

Г.С. Прожико

ЭКРАН МИРОВОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ



ОЧЕРКИ СТАНОВЛЕНИЯ ЯЗЫКА
ЗАРУБЕЖНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

МОСКВА ВГИК 2011

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

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33584681

Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино) / Прожико Г.С.: ВГИК; Москва;

2011

ISBN 978-5-87149-126-3

Аннотация

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.

Содержание

От автора	6
Глава 1	9
1.1. Хроникальное освоение мира	9
1.2. Родоначальники: Роберт Флаэрти	22
1.3. Документальный метод съёмки в «Авангарде»	30
1.4. Родоначальники: Йорис Ивенс (начало)	39
1.5. Немецкий экспериментальный фильм	43
Глава 2	49
2.1. Школа «английского документального кино»	50
Конец ознакомительного фрагмента.	63

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 «дерево» 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 упрёки: «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 доку-

ментальный 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

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

сложен и мало поддержан и властью, и коммерцией. «Пробивание русла 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 зрителям идеям экранной документалистики всех времён и стран, посвящается эта книга.

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 заработать, 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 об-

ратить 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 filmy.

Усилиями первых, как их тогда именовали «бродячих» операторов, начала создаваться целостная визуальная карти-

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

на 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.

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 ма-

териал 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. Полом 60-летнего юбилея царствования королевы Виктории в 1897 году. Торжественный кортеж на улицах Лондона был пред-

ставлен 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 хроникеров 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 удавалось до войны (имеется в виду Первая мировая война – Г. П.) выпускать 25–30 ко-

пий, 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

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

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.

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

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

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 солдатом», 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 иллю-

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

зии 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 интересной 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 просветитель-

⁶ Там же. С. 359.

ской 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 англий-

ских 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. Прележав на морозе почти девять месяцев и выдержав

путешествие через тропики, плёнка была благополучно доставлена в Англию 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 Се-

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.

вера» Роберта Флаэрти.

1.2. Родоначальники: Роберт Флаэрти

История негрового 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 негрового 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

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.

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 на-

ших. 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 детишек, пронизывают большую часть фильма. Однако финальный эпизод снежной бури, засыпающей собак, становится тревожной кульминацией всего повествования, определяя отнюдь не прекраснодушный взгляд автора на судьбу своего героя, как впрочем, и на взаимоотношения человека и природы в целом.

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

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

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

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

¹² Там же.

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

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 пластичное 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 широ-

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

¹⁵ Там же.

кую 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 преображении видимого мира в процессе запечатления на киноплёнку. В 1918 году в одной из статей, написанной им для журнала «Джеографикал 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 самоё 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, ста-

да 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,

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

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.

Стоит выделить в практике французского «Авангарда» линию фильмов, где документальный метод съёмки превращается из приёма, «острающего» 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 выра-

щиванию и сбору цветов и растоптанные праздной карнавальской 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, остранивающим экранное действие: дама, с «помощью» многочисленных наплывов меняющая туалеты, не изменяя элегантно́й 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 все-

го лишь данью авангардисткому 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 старьёвщиков 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 Эльдорадо» (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 Пенле-

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

ве 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 Маррея, основа-

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

теля 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 зрителя 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).

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 подчеркнутыми 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 барабанищих 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 ви-

дения 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, 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

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

²¹ Там же.

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.

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 создаёт «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. Рутмана в эти годы. После фильма «Белый стадион» (1926), режиссёр создаёт фильм «Берлин – симфония большого города» (1927), точно воплотивший превращения художествен-

ной 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. Рутмана 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 вещности», 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 техногенном 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 аб-

страктных 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 выходу 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 по-

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

²³ Там же. С. 192.

вседневных 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.

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 по-

ниманию 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 невымыслимы 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

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

«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, 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 уси-

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

лия, 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», «Авиаторы»), 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 компромисс-

ной 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, увлекая 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 дей-

ствиях 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 изощённому 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 сце-

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

²⁷ Там же.

ны 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 неторопли-

вая 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.

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 зрителей 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 Руттмана, 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 железнодорожника-

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

ми 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 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 почтovieков, 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 объ-

яснения 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, разъясняя свои жесты, каким образом нужно укладывать и крепить мешок, молодой уточняет детали, а зритель в черед 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. Черед 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 прикрепленным рюкзаком, и громкий лязг подтверждает завершение сцены: одни мешки сброшены, другие появились в тамбуре вагона.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.