



Г. С. Прожико

**КОНЦЕПЦИЯ
РЕАЛЬНОСТИ
В ЭКРАННОМ
ДОКУМЕНТЕ**

ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
КИНЕМАТОГРАФИИ им. С.А. ГЕРАСИМОВА

Г.С. ПРОЖИКО

**Концепция реальности в экранном
документе**

Москва 2004

ББК 85.37 П-79

УДК 791.43.01

Рецензенты:

профессор, доктор искусствоведения М.Е. Зак,
профессор, доктор искусствоведения В.А. Утилов

П-79 Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. - 454 с.

Исследование посвящено эволюции концепции реальности в отечественной кинодокументалистике. В нем рассматриваются проблемы документального экрана в органичном взаимодействии трех составляющих: реальность, автор и зритель.

Книга адресована специалистам в области эстетики кино, современной визуальной культуры, студентам кино- и телевузов, а также широкому кругу читателей, интересующихся вопросами современного искусства.

ISBN 5-87149-093-X

© Всероссийский государственный
институт кинематографии им. С.А.
Герасимова, 2004

Оглавление

Введение

Глава 1.

Экранная информация и мы: постановка проблемы

«Визуальное мышление»: психология восприятия экрана.....	11
Виртуальная реальность: три лица экрана	21
«Смотреть новости», или Школа мировидения	29
Факт как момент истории	43

Глава 2.

Диалог и монолог- принципы отражения действительности на документальном экране

Феноменология общего плана: хронотоп дореволюционной хроники.....	58
Экранный документ в концепции новой жизни	92
Документальный фильм: эстетическая модель реальности	116

Глава 3.

Новый аудиовизуальный имидж документального экрана

Мифотворчество хроники: тридцатые	152
Облик и образ великого противостояния.....	194
Идеальная схема экранной картины мира и рождение телереальности.....	233

Глава 4.

Художественный образ документальной действительности

Концептуальный экранный образ мира - шестидесятые.....	252
Диалектика проблемности и образности в экранном документе.....	322

Глава 5.

Экранный документ в контексте полиэкранной среды

Экран перестройки: действенность публицистики.....	347
Виртуальная реальность и микрокосмос души человека	384
Вместо заключения.....	414
Библиография	441

История истерична, она конституируется при условии, что на нее смотрят - а чтобы на нее посмотреть, надо быть из нее исключенным.

Ролан Барт¹

ВВЕДЕНИЕ

Современная цивилизация сформирована научно-техническим прогрессом - «строителем» XX века. Поэтому столь разнообразны эпитеты, которыми награждают публицисты уже прошедшее столетие: век науки, век химии, физики, биологии, космоса, ядерный век и т.д. Но в условиях начала нового века из всех этих определений на первый план выдвигается восприятие прошедшего столетия как периода активного формирования новых отношений человека и окружающей его действительности.

Пути познания реальности через свой собственный чувственный и рациональный опыт, а затем через вербальный и письменный диалог к - «революции печатного станка», создали традиционные формы и каналы информации. На рубеже XX века появились сразу два новых коммуникативных канала: кинематограф и радио. Есть своя «игра» случая в том, что опыты Попова по передаче звука на расстояние состоялись в год первого киносеанса. Пройдет еще не один десяток лет, прежде чем радио и кинематограф окажутся в ряду предшественников новых средств массовой информации: телевидения и компьютерной связи.

Появление в XX веке различных каналов информации - постоянных «посредников» между человеком и окружающей действительностью создает новые константы восприятия мира и его осознания. Не случайно в современное пространство теоретических размышлений и анализа входят такие ранее аксиоматичные понятия как «образ мира», «действительность», «реальность». Философы обращают внимание на то обстоятельство, что разные эпохи предполагали разные модели «образа мира»,

¹ Барт Р. Camera lucida. М.: Ad marginum, 1997. С. 98.

связанные не столько с уровнем научного знания о вселенной, сколько с внутренней установкой человека, его принципами восприятия реальности. Несмотря на наше уважение к античной истории и искусству, мы вряд ли можем адекватно судить о МЕРЕ правдивости отражения образа античного мира в произведениях авторов того времени. Впрочем, как утверждают сегодня некоторые философы: «Следовало бы раз и навсегда усвоить себе, что древние греки, римляне, филистимляне и т. д. вообще никакой «действительности» не знали, действительность доминирует именно в нашем «образе мира»².

Понятие «образ мира», столь важное для нашего размышления, равно как возможные синонимы: «реальность», «действительность», их производные эпитеты «реальный», «действительный» и, конечно, понятие «реализм» как символ адекватного постижения и отображения в произведении искусства модели окружающей среды, возникают не так давно, в середине XIX века. С этих пор именно «близость реальности», «отображение действительности» становятся критериями в оценке художественного аналога образа мира. В смысловой сути этих понятий содержится указание на «действенную», то есть активную, динамическую картину мира, а также на ее адекватность, то есть «реальность», по отношению к чувственному опыту человека. Прежнее существование слова «реальный» в категории свойства, прилагательного, но не самостоятельного понятия («все, что нас окружает»), сохраняется и в современной лексике. Однако понятие «действительность», утвердившееся как очевидная истина в период, именуемый «новой историей», оказывается для человека последующего века все еще безусловным. Это значит, что его мышление находится в системе мировидения, определенной суммой представлений об «образе мира» в XIX веке. Может быть, поэтому категории реализма как основные критерии художественного постижения реальности остаются столь значимы для всего XX века.

Допустим с известной долей осторожности мысль, что размышления о специфике нашего мировосприятия, которое мы

² Макушинский А. Современный «образ мира»: действительность // Вопросы философии, 2002, № 6. С. 121.

соотносим с указанным периодом стабильного «образа мира», ориентированного на «действительность», обретают особую остроту, ибо знаменуют предчувствие *изменения модели мира*, деформированной новой ступенью развития человечества и техногенными трансформациями отношения человека с реальностью.

XX век породил новую ситуацию в традиционном контакте человека и реальности путем создания каналов СМИ, основанных, прежде всего, на перенесении на экран аналоговой модели реального облика действительности. Начиная от братьев Люмьер, экран, в первую очередь, стремился воссоздать узнаваемый мир действительности. Категории «правды», «достоверности» являлись главными положениями в теоретическом осмыслении и критериях реальной практики всех экранных форм освоения мира. Но не случайно именно сейчас философы пришли к выводу о диалектическом противоречии в самом понятии «действительность»: «Мы сталкиваемся здесь с...*основным противоречием*...: действительность, с одной стороны, включающая в себя «все», «совокупность всего», с другой - заключает в себе противоположность чему-то (например, действительное как противоположность «всего лишь» мыслимому или «только» возможному...»³. Добавим, что для нас более важно то обстоятельство, что категории «мыслимое», «возможное» относятся к внутреннему миру человека, и тем самым диалектика понятия «действительность» как бы соединяет эти две стороны мира человеческого бытия: внешний и внутренний.

Экранная культура, вначале осознаваемая только как кинокультура и лишь в конце XX века как цепочка экранных «воплощений» в теле-, видео-, компьютерном экране, связала человечество в целостное информационное пространство, создала универсальный язык не только хроникального сообщения, но и художественного осмысления мира. Но, самое главное,> она преобразила понимание и чувство мира современными людьми. «Посредничество» экрана, которое становится обязательным обстоятельством миропостижения современным человеком,

³ Макушинский А. Современный «образ мира»: действительность// Вопросы философии, 2002, № 6. С. 122.

сформировало, а в некоторых случаях - деформировало, устойчивые механизмы восприятия самой реальности. Таким образом, прошедший век может быть рассмотрен как время разрушения традиционного «образа мира», созданного в XIX веке, и формирование иного принципа мировидения. В основе этого нового метода «формулирования мира» лежит процесс «виртуализации» образов реальности в сознании человека, разрушения привычной оппозиции «реальность - человек» путем вторжения третьей составляющей.

Термин «виртуальная реальность» связывается сегодня, прежде всего, с практикой и теоретическим осмыслением телевидения и компьютерного экрана. Нам представляется важным утвердить органичную преемственность *всех форм экранной культуры*, начиная с кинематографа. Именно кино выступило терпеливым учителем, воспитывавшим у человечества навыки чтения экранного языка и формы интеграции экранного сообщения в свой рациональный и чувственный опыт миропознания.

Эволюция «образа реальности» в экранном документе имеет уже свою историю, которая определяется как «История экранной документалистики» и содержит подробный анализ последовательных шагов документалистов мира в освоении системы экранного отображения действительности в форме хроникального сообщения или художественной авторской рефлексии. Судьба экранной документалистики является также составной частью истории кинематографа, телевидения и вновь народившихся каналов информационных контактов человечества. Но именно история кинодокументалистики дает *наглядную картину* эволюции экранного образа мира в сознании людей определенной эпохи и исторического движения общества.

Документалистика всегда была активно интегрирована не только в пространство художественного отражения реальности, но и в контекст социально-политических обстоятельств исторического развития общества. Ее использование в идеологических столкновениях и манипулятивных акциях, адресованных массовому сознанию, освоенное в практике кино, неизмеримо возросло в конце века с появлением более эффективных инструментов

идеологического воздействия на современного человека - разных каналов СМИ. Все это привлекало внимание специалистов - киноведов и историков - для сопряжения реальных фактов жизни страны и общества с их экранными аналогами в кинохронике и документальном кино⁴. Диалектика образной структуры документалистики позволяет ей находить адекватный язык для запечатления хроникальной летописи исторического времени и одновременно для создания художественного образного повествования о сущностных процессах бытия человечества. Поэтому кажется возможным рассматривать опыт экранного документа не только как явление идеологического пространства социальных отношений людей, но и как территорию искусства кино. В последнюю треть века сложился новый контекст функционирования кинематографической формы документалистики, тесно творчески и производственно связанный с каналами СМИ и телевидением в первую очередь.

Опыт отечественной кинодокументалистики активно исследован историками и теоретиками кино. Ее история была составной частью больших трудов: «Очерки истории кино СССР» в 3 томах, «История советского кино» в 4 томах. Проблемам специфики отражения действительности в документальных кинопроизведениях были посвящены работы С. Дробашенко, Л. Рошаля, Ю. Мартыненко, В. Листова, Г. Долматовской, Л. Джу-лай, Л. Мальковой, Н. Абрамова, Г. Прожико. Значительное место в исследованиях занимают труды режиссеров-документалистов Д. Вертова, Э. Шуб, В. Ерофеева, М. Кауфмана, Р. Кармена, А.Пелешяна⁵. Имеется также обширная мемуарная библиотека операторов и режиссеров кинохроники.

В указанных трудах ключевой проблемой является вопрос отношения автора и действительности, творческие принципы и приемы запечатления и трактовки жизненных процессов. Была основательно проработана проблематика достоверного отобра-

⁴ См., к примеру: Джулай Л. Документальный иллюзион. М.: Материк, 2001.

⁵ См. список литературы.

жения факта в экранном документе, как с точки зрения меры адекватности экранного образа облику жизненных реалий, так и с позиций постижения внутреннего смыслового значения запечатленного. Много внимания уделялось также особенностям творческого процесса в работе кинодокументалистов, специфике мышления, элементам творческих фиксации реальности. Наиболее активно исследовалась идея «киноправды» как вектора объективного отражения исторической динамики времени.

Второй особенностью теоретического освоения кинодокументалистики стало изучение вопроса творческой свободы автора применительно к документально запечатленному материалу. Дискуссионная острота в понимании позиции автора в экранном документе стала особенно ощутимой с появлением иных каналов документального отражения жизни. Мера вторжения в жизненный поток снимающей камеры и границы интерпретации явлений действительности в процессе организации материала в экранное произведение - основные направления размышлений, как документалистов-практиков, так и теоретиков и историков.

В предлагаемом исследовании мы не ставим своей задачей восстановить всю историческую картину развития нашего документального кино на протяжении его более чем вековой судьбы. В фокусе нашего внимания - *эволюция образа реальности на экране*. Хотелось бы сосредоточиться именно на *динамической картине экранной модели мира*, в осуществлении которой всегда принимают участие не только сами кинематографисты, но и зрители.

Зрительское восприятие не пассивно, но активно избирательно. Поэтому столь пластичны и исторически конкретны понятия «достоверности» и «правды». Поэтому нынешние зрители не могут понять лояльность людей к хроникальному образу своего времени, объясняя ее или давлением власти, или несовершенством самосознания предшествующих поколений. Именно типология экранных элементов реальности, моделирующих на экране систему ожиданий и внутренних представ-

лений широкого круга зрителей, дает нам отчетливое представление об исторически конкретных, а не умозрительных понятиях: «правда», «достоверность». Экранная модель реальности в каждый временной период - произведение динамики самого жизненного потока, способа видения и понимания его человеком с камерой и - неперенное условие - психологической, идеологической установки зрителя.

Нельзя не согласиться с Роланом Бартом, который, адресуясь к историкам литературы, писал: «Давайте рассмотрим произведение как документ, как один из следов некоей деятельности, и сосредоточимся сейчас только на коллективном аспекте этой деятельности, короче говоря, задумаемся о том, как могла бы выглядеть не история литературы, а история литературной функции»⁶. Мы также предполагаем выбрать этот ракурс «кинематографической функции», что позволит обнаружить модель конкретного временного пласта не в *особенностях облика* запечатленной картины реальности, но в специфике примененных *способов* фиксации, выражающих внутренние установки самих документалистов и их зрителей. Время остается на экране не только снятыми событиями, но и способом их видения, понимания хроникерами-современниками. Через чувственную кинематографическую модель, где важны внешне незаметные предпочтения в выборе крупностей, ракурсов, методов обрисовки человека в контексте среды, принципов организации внут-рикадрового и межкадрового повествования, жанровой структуры и т. д., приобщаются к переживанию времени и последующие поколения зрителей.

Подобный подход позволит показать не столько формулу взаимодействия художника и власти или меру добросовестного труда экранного летописного повествования, сколько разные модели видения мира, свойственные людям, жившим в тот или иной исторический период, со всеми их иллюзиями, идеологическими фантомами и заблуждениями. Нам важно понять, как люди *чувствовали свое время*. А экранный документ сохраняет ауру чувственного понимания действительности. Мы не будем

⁶ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс-Ун и верс-Рей, 1994. С. 212.

оценивать творчество документалистов и хроникеров с точки зрения «высшего» критерия истинности или выразительности, но постараемся *понять*, почему возникали разные методы съемки, почему рождались те или иные экранные модели реальности.

Так как главным предметом нашего исследования становится *восприятие реальности* и способы ее запечатления человеком с камерой, а также *восприятие экрана* зрителем, потребуются некоторые «выходы» из традиционного киноведческого пространства аргументов. Нам важно увидеть законы восприятия - как реальности, так и экранного зрелища - с точки зрения психологов, социологов и философов, поскольку понятия «достоверности», «правды», столь популярные в рассуждениях документалистов, во многом являются производной особенностей человеческого восприятия. Формирование же конкретного экранного «образа мира» тесно связано с особенностями социально-политического контекста развития общества, активно влияющего на устойчивые параметры массового самосознания.

Менее всего мы хотим ограничиваться сугубо теоретической концепцией. Вот почему многие страницы истории экранной документалистики будут представлены основательно и подробно, а нюансы и особенности проявления общих эстетических закономерностей на каждом этапе развития кинодокументалистики создадут не прямолинейный, но стереоскопический образ творческого поиска документалистов.

Глава 1.

ЭКРАННАЯ ИНФОРМАЦИЯ И МЫ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

«Визуальное мышление»: психология восприятия экрана

Вся система художественного освоения реальности человечеством представляла собой историю взаимодействия - отталкивания различных видов искусств в целях не столько умозрительной «специфики», сколько во имя осознания и расширения своих собственных средств выразительности, преодоления табуированных границ возможного именно для этого вида искусства. Не случайно, практически все эстетические исследования от Аристотеля до Дидро посвящены были проблемам *разделения* искусства на роды и виды. Но поиски отличий неизбежно приводили к длительному перечню сходных черт и приемов освоения реальности данным видом искусства со всеми иными и лишь в финале - подробное исследование отличительных качеств, которые и приводили определяемый вид искусства к наделению определенным местом на Олимпе и музой с собственным именем.

Появление и распространение в XX веке новых видов искусства, основанных на развитии техники и новых технологий отображения реальности, создал некий «переполох на Олимпе», что породило импульс к пересмотру своих границ старыми видами искусства и энергичные поиски собственной «самости» вновь народившихся претендентов на свое место на Олимпе. Аналитические работы, посвященные теории кино при всей их новаторской сущности, основаны на тщательном сличении возможностей нового вида искусства - киноискусства - с традиционными системами выразительности старых искусств⁷. И хотя львиную долю рассуждений занимает название элементов, сближающих кино с литературой, театром, музыкой и т. д., ос-

⁷ Балаш Б. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968; Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: ИЛ, 1960; Лингрен Э. Искусство кино. М: Издательство иностранной литературы, 1956; Монтегю А. Мир фильма. М.: Искусство, 1969; Мартен М. Язык фильма. М: Искусство, 1959;

новой пафос любого исследования заключен, как правило, в не слишком обширном перечне отличительных черт и возможностей нового вида искусства.

Другой важной для нашего рассуждения особенностью теоретической мысли, посвященной поискам специфики кино, является ее внеисторический взгляд на эстетическую модель киноотражения реальности. В то время как именно XX век наглядно демонстрирует нам динамическую картину эволюции этой эстетической модели в процессе развития технических возможностей, расширения пространств эстетического освоения действительности и, что практически никогда не принимается во внимание, зрительских способностей воспринимать экранное послание.

Существенно, что при рассмотрении вопросов восприятия человеком реальности сквозь призму современных СМИ большинство ученых манипулирует преимущественно документально запечатленной действительностью, а не ее художественно-игровым «моделированием». И в процессе воспитания экраном способности зрителя считать картину мира и его сущностное значение главным «инструментом» становится не столько «игровая» линия творческой практики современных искусств, а то направление, которое зрителем воспринимается как «отражение» действительности, как информация о реально происходящей жизненной «драматургии», в сочинении которой, как ему кажется, не принимает участия никакая авторская воля. Именно эта «великая иллюзия» лежит в основе той легкости, с которой происходит «мутация» сознания современного обывателя, его превращение в объект манипуляций различными современными технологиями. Устойчивость этой иллюзии, ее историческая динамика и формирование механизмов ее осуществления на разных этапах развития нашего

Гинзбург С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974; *Ждан В.* Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982; *Добин Е.* Поэтика киноискусства. М.: Искусство, 1961; *Зайцева Л.* Выразительные средства кино. М.: Знание, 1971; *Мачерет А.* О поэтике киноискусства. М.: Искусство, 1979 и другие.

общества (это не значит, что в мире существуют иные тенденции,

отечественный материал выбран как наиболее близкий и понятный читателю) - вот интересующие нас проблемы в исследовании, которое мы называем «Концепция реальности в экранном документе»⁸.

Именно XX век с его развитием новых каналов массовой коммуникации, которые являются основой и новых видов художественного освоения действительности, проделал громадную работу по преобразению самого способа мирозидения обыкновенным человеком, живущим в рамках современной цивилизации. К сожалению, очевидность этой «мутации» была осознана отнюдь не эстетиками и теоретиками экранных видов искусств, а ... психологами. Причем, автономные исследования социальных психологов и специалистов, интересующихся природой восприятия, привели к выводам, описывающим один процесс, но с различных позиций. В результате мы имеем, с одной стороны, обширный список литературы, посвященной манипулятивной роли средств массовых коммуникаций, преобразующих психологию обывателя, делающих его «зависимым», почти в медицинском значении этого понятия, от постоянных контактов с виртуальной реальностью, с другой - специисследования психологов, описывающих физиологические механизмы, выработанные в новом контексте расчленения реальности на «действительную» и виртуальную, что получило определение как «визуальное мышление», т. е. формирование новой модели мировосприятия.

К рассмотрению понятия «визуальное мышление» мы еще вернемся. Здесь же представим сложившееся к концу «экранного века» представление психологов о механизмах взаимодействия зрителя и экрана.

Что определяет характер восприятия человеком документального отражения реальности на экране? Впрочем, существу-

⁸ Термин «экранный документ» именно в широком эстетическом смысле ввел киновед С. В. Дробашенко в своем исследовании сущностных параметров этого явления. См. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986

ет мнение⁹, что есть общие особенности прочтения иллюзорной картинке на полотне или стекле экрана вне зависимости от видовой характеристики предлагаемого зрелища: документального или игрового. Особенности эти определяются как общими психологическими парадоксами восприятия экранной иллюзии зрелища, так и субъективным опытом зрителя. Опыт этот слагается в свою очередь как из опыта многих поколений, зрительской культуры экранного текста, так и личных навыков общения с экраном. Современный зритель, в отличие от самого рафинированного эстета начала века, обладает более обширным опытом понимания визуальных знаков, запечатленных на плоскости экрана, ему вполне понятна логика монтажных сопряжений разнохарактерных моментов экранного действия и перемещений персонажей. Впрочем, современные психологи уверены в органичности экранного зрелища для самой природы человеческого зрения. К примеру: «В реальной жизни сетчаточное изображение редко бывает неподвижным. Следовательно, кинокартина - наиболее общий тип изображений, а живопись и фотография - его разновидности... Кинематографисты гораздо ближе к жизни, чем художники»¹⁰.

При эволюции навыков чтения экранного текста сохраняется устойчивое различие между восприятием игрового и документального экрана. И хотя лучшим аргументом в пользу увиденного зрелища в устах непросвещенного зрителя является оценка «как в жизни», а наиболее пренебрежительным откликом - «как в кино», психология восприятия этих двух направлений в экранном искусстве все же отличается.

Начнем с исходной установки. Чтобы увидеть зрелище, нужно захотеть. Значит, момент активной воли, желания и связанная с этим система ожиданий, наличие моделей будущего зрелища - очевидны. Именно активная позиция в восприятии ки-

⁹ Смирнов С. Психология восприятия образа: проблема активности

психического воздействия. М.: Изд. МГУ, 1985.

¹⁰ Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. М.: Прогресс, 1988. С. 411. См. также: Рок И. Введение в зрительное восприятие. М., 1980.

нопроизведения делает процесс весьма схожим с путями формирования у человека образа реальности в целом. В связи с этим остановимся на сложившейся в современной психологии теории познавательного процесса и формирования образа мира.

Психологи обращают внимание на очевидные парадоксы этого процесса. Например, на то, что они именуют «предметностью». Когда очевидно, что все процессы, принимающие участие в создании образа, располагаются в пространстве... нашего тела, а результат их труда - психический образ - «прописан» во внешнем мире, «...воспринимать дом, - говорил фон Вейц-зекер, - это значит видеть не образ, который попал в глаз, а, напротив, узнать объект, в который можно войти». Это свойство восприятия ученые именуют предметностью или объективированностью¹¹.

Другой особенной чертой психического отражения специалисты называют «неразорванность» нашего образа реальности во времени и пространстве, несмотря на неполноту и фрагментарность сенсорных данных. Нам только кажется, что мы одновременно четко воспринимаем значительную часть зрительного пространства, хотя на самом деле изображение высокой четкости может быть обеспечено в каждый момент лишь на участке пространства, соответствующего центральному полю зрения. Все остальное восполняется нашим восприятием и воображением так, что мы вполне можем увидеть даже то, чего на самом деле нет. В связи с этим кажутся не совсем точными привычные представления о том, что образ мира складывается у человека из отдельных ощущений, как мозаичная картина из малых каменных осколков. Отношения между новыми впечатлениями и уже готовой моделью реальности носят более сложный диалектический характер. Автор самого термина «образ мира» в психологическом смысле - А. Леонтьев - использует «понятие о так называемом пятом измерении, в котором объективная реальность открывается человеку, понимая под этим некое смысловое поле или систему значений». Тем самым, «восприятие субъектом некоторого предмета не ограничивается вос-

¹¹ Цит. по: Смирнов С. Психология восприятия образа: проблема активности психического воздействия. С. 3.

приятием его в пространстве и во времени, но происходит также и в его значении»¹².

Кстати, высшую ступень чувственных образов занимают образы-представления, возникающие в отсутствие объекта в поле восприятия. Ученые обратили внимание и на нашу способность, представляя какого-либо человека или картинку жизненного пространства, представлять их не целиком, но как череду характерных фрагментов, деталей, как бы замещающих образ в целом. П. Блонский называет это свойство образа-представления «синекдохичностью».

Среди проблем психологии восприятия действительности человеком нас особенно волнует проблема отношений между образом как формой чувственного представления о картине мира и понятием как сознательным знанием о сущности этого мира. Ведь именно диалектика чувственного и рационального составляют сущность восприятия документального экранного зрелища. Ученые отмечают, что сложность вопроса заключается в том, что чувственный образ и понятие - части неразрывного психологического процесса общения человека с миром и находятся они в определенных отношениях и зависимостях. Поэтому разделять их не представляется возможным. Такими парадоксами наполнена вся теория формирования образа реальности в психологии человека. И далеко не на все поставленные конкретикой наблюдений вопросы теории смогли убедительно ответить. В нашу задачу не входит реферирование всех аспектов исследования этой проблемы. Хотелось лишь обратить внимание на удивительную тождественность множества обсуждаемых психологами проблем и парадоксов с принципами киноязыка и систематикой экранной речи. В особой степени это касается чтения документального экрана, активно сопрягающего элементы образного и понятийного способа воздействия на зрителей. Но к этим ассоциациям мы еще вернемся. А пока продолжим изложение психологических проблем возникновения образа у человека, как их понимают ученые-психологи.

¹³ Баксанский О., Кучер Е. Современный когнитивный подход к категории «образ мира»// Вопросы философии, 2002, № 8. С. 54.

Дадим определение достаточно расплывчатому понятию «образ мира». Ему есть аналоги: модель универсума, картина мира, когнитивная карта. Существенным является утверждение, что «главный вклад в процесс построения образа предмета или ситуации вносят не отдельные чувственные впечатления, а образ мира в целом. Иначе говоря, не образ мира выступает в качестве той промежуточной переменной, которая обрабатывает, модифицирует и превращает в чувственный образ сенсорные полуфабрикаты, появляющиеся на свет в результате воздействия стимуляции на органы чувств, а, напротив, сенсорные полуфабрикаты уточняют, подтверждают и перестраивают исходный образ мира»¹³.

Важное наблюдение - отдельный образ, а тем более чувственное впечатление, сами по себе не способны ориентировать ни одного сколько-нибудь законченного движения или действия. Ориентирует не образ, а модифицированная этим образом картина мира. Причем, в первую очередь происходит процесс актуализации той или иной части уже имеющегося образа мира, и лишь затем наступает вторая фаза - уточнение, исправление или даже радикальная перестройка этой модели реальности.

Но ведь из окружающего мира к человеку направлено бесчисленное количество раздражителей, провоцирующих впечатления, способные изменить его ощущение мира. Для того чтобы они вступили «в действие», необходимо еще одно условие, сопряженное уже с психикой самого человека. Это условие или, как его называют ученые, «фермент» определяет процедуру выбора внешних раздражителей или, по нашему определению, впечатлений.

Что же провоцирует выбор? Тот постоянно меняющийся, но осознаваемый как целостный, образ реальности, который живет в человеке и провоцирует на непрерывное уточнение и расширение знания о себе. Процесс этот не просто запускается в ответ на внешние раздражители, но существует постоянно, кроме потери сознания и сна.

«Воспринимаемый мир есть фор-

¹³ Баксанский О., Кучер Е. Современный когнитивный подход к категории «образ мира»// Вопросы философии, 2002, № 8. С. 142-143.

ма существования схемы мира в той или иной модальности»¹⁴. Эта мысль психолога В.Лекторского о гипотетичности, условности нашей картины действительности важна еще и наличием фактора субъективной зрительской установки при отборе впечатлений и стремления зрителя непрерывно иметь целостный образ мира, что делает эту картину всего лишь *гипотезой* реальности. Заметим, кстати, что если в качестве главной составляющей познавательного образа выступает познавательная гипотеза, формируемая на основе широкого контекста образа мира в целом, то из этого следует, что сама эта гипотеза на уровне чувственного познания должна формулироваться на языке чувственных впечатлений.

Законы эмоциональной жизни обладают определенной самостоятельностью, поэтому их влияние на познавательные процессы может выступать в качестве внешнего фактора, который, однако, не только способен приводить к игнорированию некоторой информации, ошибкам и иллюзиям, но прежде всего определяет эффективность функционирования познания, богатство и тонкость получаемой информации¹⁵.

Фактор собственной установки, мы назвали бы это «верностью своей модели мира», сильно окрашенный эмоциональностью, определяет качество и готовность к новым впечатлениям зрителя. Влияет он и на степень рационального осознания новых впечатлений и постижения сущности происходящего во «внешнем» мире. Психологи отмечают, что «принципиально важно, что эмоциональная составляющая выступает активным компонентом познавательного процесса на любом уровне. Эмоции повышают чувствительность к специфическим, связанным с ними раздражителям и оказывают прямое влияние на результат мыслительного процесса, так что человек скорее нарушит законы логического вывода, нежели придет к заключению, противоречащему его общим оценкам и предпочтениям»¹⁶.

¹⁴ Лекторский В. Субъект, объект, познание. М., 1980. С. 143.

¹⁵ См ст. Мясищева В. Н. Сознание как единство отражения действительности и отношения к ней человека в кн.: Проблемы сознания. М., 1966. С. 126-132.

¹⁶ Смирнов С. Психология образа: проблема активности психического отражения. М.: Изд. МГУ, 1985. С. 163.

Следует добавить и еще одну характеристику - прогностический характер образа мира, его направленность на отражение не того, что есть, а того, что будет в ближайшем или более отдаленном будущем. Фактически мы живем не в том мире, каким он является каждую данную долю секунды, а в том мире, каким он будет через некоторый промежуток времени. Эта дистанция между реальным и ожидаемым окружающим миром делает нас, людей, творцами своей действительности. Именно на этой дистанции и основано качественная особенность реакции на документальный экран, который выступает как реальная сила воздействия на формирование субъективной, но безусловной для зрителя, картины реальности.

Вернемся к наблюдениям за эволюционными процессами восприятия действительности, связанными с новыми - экранными - формами познания жизни, которые подарил XX век.

Основоположником теории «визуального мышления» является Р. Арнхейм, ученый, исследовавший психологические механизмы формирования образов мира в сознании человека, углубленно занимавшийся теорией экранных искусств, в особенности кинематографа. В его фундаментальном исследовании «Искусство и визуальное восприятие»¹⁷ системно проанализированы процессы отображения в сознании человека картины мира.

Одна из важнейших идей Арнхейма, столь значимая в контексте нашего исследования, - представление об активном, творческом характере визуального восприятия, которое понимается Арнхеймом не как пассивный, созерцательный акт, а скорее творческий процесс созидания визуальных моделей, включающий в себя активное изучение объекта, его визуальную оценку, отбор существенных черт, сопоставление их с информацией и образами, живущими в памяти человека, и, наконец, их организацию в целостный визуальный образ.

Этот активный и творческий характер визуального восприятия позволяет сопоставлять его с процессом познания. Если интеллектуальное знание имеет дело с логическими категория-

¹⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.

ми, то художественное восприятие, не будучи интеллектуальным

процессом, тем не менее, опирается на определенные структурные принципы, которые Арнхейм называет «визуальными понятиями». Он приходит к идее «визуального мышления». В одном из его исследований читаем: «Главным инструментом взаимоотношений познающего разума и мира является сенсорное восприятие, и, прежде всего - визуальное. Восприятие - это не простая механическая запись стимулов, поступающих из физического мира к рецепторам органов человека или животного, а в высшей степени активное и творческое запечатление структурных образований»¹⁸.

Особое значение имеет новый взгляд на природу интуиции в процессе восприятия реальности. Р. Арнхейм указывает: «По традиции считалось, что знание приобретается в процессе взаимодействия двух психических механизмов: сбора первичной, непосредственно воспринимаемой органами чувств информации, которая, поступив далее в кору головного мозга, обрабатывается в центральных отделах коры. В такой ситуации на долю восприятия отводится лишь весьма скромная и неблагодарная предварительная работа, результаты которой предназначаются для использования другими, более важными отделами коры, выполняющими более сложные операции». И далее ученый делает стратегически важный для нас вывод: «Мышление не обладает той монополией, которую ему приписывали, ...восприятие и мышление не могут функционировать обособленно друг от друга. ...все процессы, присущие мышлению, предполагают чувственную основу»¹⁹.

Размышления о способах интеллектуального постижения смысла сообщения и эмоционального переживания наблюдаемой картины данного на экране события, мысли о диалектическом соотношении рации и эмоций в самой психологической картине человеческого видения мира представляются знаменательными и весьма существенными для наших размышлений о природе восприятия экранного документа.

¹⁸ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.:

Прометей, 1994. С. 8.

¹⁹ Там же. С. 23.

«В основе механизма действия интуиции лежит способность воспринимать и принимать общую структуру конфигурации, тогда как интеллект направлен на выяснение особенностей отдельных элементов, явлений или событий в каждом отдельном контексте и на их определение «как таковых». Интуиция и интеллект действуют не порознь, а почти всегда корпоративно»²⁰.

Психологи-теоретики, как видим, настойчиво доказывают диалектическое единство эмоционального и рационального аппарата в освоении реальности, правда, предлагая различную иерархию в значимости чувственного и понятийного постижения жизненной картины.

Сходных позиций придерживаются и ведущие эстетики кино. В частности, Л. Козлов пишет: «На деле же конкретность эстетической структуры художественного произведения как целого строится и воспринимается не только на основе дискретности предшествовавшего ей наличия слагающих ее функциональных элементов, но, обязательно, на более глубокой основе первичной, основополагающей синкретности чувственного отражения мира, сохраняющей свой обязательный характер, свою актуальную необходимость именно и в особенности для художественного творчества, для полноценного эстетического восприятия»²¹.

Теперь рассмотрим современную модель так называемого «экранного человека», то есть воспитанного вековой «школой экранной информации».

Виртуальная реальность: три лица экрана

В 1985 году итальянский маэстро киноэкрана Федерико Феллини создал в фильме «Джинжер и Фред» фантазмагорическую метафору современного телевидения. При всех комических преувеличениях нелепостей производственного процесса создания современных телешоу с участием реальных людей в ней точно показано, как происходит превращение человекес-

²⁰ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994. С. 41.

²¹ Козлов Л. Проблема понимания экранного языка в сб.: Что такое язык кино? М.: Искусство, 1989. С. 59-60.

кой индивидуальности в феномен массового зрелища. В момент появления картины ее сюжет и безумный калейдоскоп ситуаций, составляющих «варево» телезрелища, казались гиперболизированными метафорами. Однако наша, современная телепрограмма, очень напоминает ту, что была сочинена хозяевами выдуманной телестудии Феллини, прилежно имитирующими ее абсурдистский принцип воссоздания истинной реальности сквозь призму галереи монструозных преувеличений.

Современная цивилизация, наградив человека всеми благами комфортного бытия (от самолетов до джакузи), постепенно отнимает у него способность к самостоятельному постижению мира через свой чувственный деятельный опыт. Вместо этого житель современного мира жесткими энергетическими полями средств массовой коммуникации (СМК) связан с чужим, а порой и чуждым, концептом реальности. Но в ощущениях обывателя его пребывание в «тисках» СМК не носит внешне тягостный характер. Его зависимость скорее добровольно-принудительная и сродни наркотической зависимости от алкоголя или табака. (М. Твен: «Нет ничего проще, как бросить курить. Я сам бросал тысячу раз»). Главной мотивацией такого состояния является желание получить некую сумму информации, замещающую реальный жизненный опыт.

Постепенно потребление информации приобретает самодостаточный характер, и первоначальный побудительный мотив отмирает. Возникает то явление, которое именуют «познавательным автоматизмом»²². Условиями создания этого качества восприятия являются наличие постоянно действующего *инфополя* или *инфосреды*, а также специфика мутационных процессов в сознании человека в условиях постоянно действующих и умножающихся источников «энергетического излучения», то есть источников СМИ. Понятие ИНФОСРЕДА введено в книге В. Березина «Теория массовой коммуникации» в анализе взглядов философа М. Мамардашвили. Информация, полученная через каналы СМК с использованием новейших систем кодирования и транс-

²² «Успех в накоплении информационного суррогата часто обусловлен достаточной развитостью познавательного автоматизма». (Чалидзе В. Иерархический человек. М.: Терра, 1991. С. 53.)

ляции, становятся «культурой только тогда, когда они освоены человеком, когда в них есть человеческая мера или, вернее, размерность человечески возможного»²³. По концепции М. Мамардашвили человеческая мера определяется взаимодействием («со-общением») индивидуальных культурных опытов с набором поясняющих понятий, которые не содержатся в генокоде каждого человека. Подобным образом формулируется представление об объективно существующей истине, помогающее человеку ориентироваться в реальности. В этом случае СМК «и шире - коммуникативные системы на базе современных технических средств - являются лишь инструментарием, «органами» для проникновения в объективную реальность, «орудиями» для соединения единичных опытов и осязаемого определения человеческого феномена в космосе»²⁴.

Идеальные представления о предназначении тех или иных достижений современной цивилизации, к сожалению, довольно часто вступают в конфликтное противостояние с реальной практикой. Так случилось и с развитием средств массовой информации.

Явление телевидения, вначале воспринятое как всего лишь транспортирующее (трансляционное) средство, быстро обрело современное значение основного канала информации. Помимо существенного влияния на характер и формы современной бытовой цивилизации телевидение сформировало уже несколько так называемых «телевизионных поколений», то есть генерацию людей, обладающую определенным мировидением и навыками потребления визуальной информации.

Телевизионная коммуникация в наши дни считается одной из основных форм познания реальности. Но значение телевидения для самосознания индивида превосходит предыдущий тезис. Стремительная мутация «сюжета» отношений реальности и человека под влиянием посредника - стеклянного телеэкрана - привела к серьезной абберрации восприятия не только экранной информации, но и самой жизни простым зрителем.

²³ Цит. по: Березин В. Теория массовой коммуникации. Тексты вводных лекций. М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 1997. С. 68.

²⁴ Там же.

Телеэкран создает как бы новую реальность, во многом противоположную унылой повседневности, в которой пребывает человек. Он помогает ощущать себя жителем или посетителем различных уголков земного шара, предоставляет свободу выбора зрелища и информации, дает человеку иллюзию впечатлений и переживаний, которых ему недостает в его настоящей жизни, снимает комплекс одиночества, создает ощущение включенности в мир культурной и политической жизни страны и мира в целом. Но одновременно телевидение подвергает мутации сознание человека. Оно серьезно вредит ему, превращая в бессмысленного потребителя всяческой информации, плохо соотнесенной с его собственным опытом. Так возникает иллюзия знаний. Окружающий мир для нынешнего человека - это, с одной стороны, действительность, а с другой - иллюзия действительности. Любая встреча с реальным миром становится чуждой для человеческой психики, и телевизионный мир грез в этом случае выступает в качестве своеобразного защитного укрытия. Вспомним эпизод из ленты «Джинжер и Фред», где представлена несчастная женщина на грани нервного срыва, потому что провела две недели без телевизора.

Данный уровень цивилизации можно описывать с публицистическим пафосом осуждения или в моделях фантастической антиутопии, как это делал Р. Бредбери в романе «451 по Фаренгейту», но это - реальность, данность нынешнего этапа развития мира. В то же время, описывая пристрастие современного обывателя к «сидению у телеэкрана», мы обязаны определять возраст зрителя. Ибо у нового поколения уже иной «экран привязанности» - компьютерный. На рубеже тысячелетия, в конце 1999 года, число пользователей Интернета в США составляло 100 миллионов, а спустя всего два года — 150 миллионов. К этому же времени половина англичан общалась друг с другом и осуществляла основные социальные действия с помощью компьютера. Мировое сообщество все решительнее напоминает модель «информационного общества», в недалеком прошлом существовавшего лишь в теоретических разработках

Д. Белла, З.Бжезинского, Э. Тоффлера и М. Маклюэна. Становление Интернета как общественного и политического института предполагает распространение новых форм контактов, когда обычные отношения между людьми преобразуются в связи между образами. Специфика форм общения посредством компьютерной связи, имеющая иную меру свободы в конструировании экранного послания, выдвигает другую модель поведения человека у экрана. Медиативная по сути форма восприятия зрителем кино-, телеэкранного послания заменяется активной интеграцией воли зрителя в саму структуру послания. На смену вещанию приходит коммуникация. В информационном пространстве такая волонтаристская коммуникация убивает понятие «факта» как данности, структурированной самой реальностью. Вместо этого событие подается пользователю как столкновение пропагандистских концепций.

Двадцать лет тому назад в ленте режиссера-философа Г. Реджио «Койянискаци» образом ржавчины, разъедающей гармонию Божественного создания - Природы и Человека как ее части, являлась техногенная гонка конвейеров, суеты человеческих муравейников - мегаполисов и, конечно, водопада телевизионных сообщений. На тот момент именно электронные средства массовой информации виделись режиссеру орудиями, по его словам, «технофашизма». В своей новой картине «Накойкаци» (2003) режиссер создает уже иные образы апокалипсического крушения нашей цивилизации. Основным материалом его экранной проповеди становится реальность, преобразенная мультимедийными компьютерными технологиями, не оставляющими ни одной узнаваемой детали подлинной действительности. Это - условная, постоянно меняющая структуру и визуальные очертания виртуальная реальность, которая, на взгляд режиссера, заполняет сознание современного человека и заменяет истинную жизнь. В своей глубокой философской работе исследователь теории телевидения В. Михалкович приводит слова М. Маклюэна: «... в эпоху информации средой становится сама информация.» - И добавляет: «Иначе говоря, телезритель, снова и снова воспринимая

поток сообщений, настолько сживается с ним в результате длительного постоянного «массирования»²⁵, что мир информации становится более близким и знакомым, нежели непосредственное бытовое окружение»²⁶.

Несколько простодушный взгляд «пророка» мультимедийной эры Маклюэна на информационную среду обитания современного человека середины XX века сменяется все более опасливыми прогнозами философов позднего времени. К примеру, Ж. Бодрийяр указывает: «Человеческое, слишком человеческое и функциональное, слишком функциональное действуют в тесном сообщничестве: когда мир людей оказывается проникнут технической целесообразностью, то при этом и сама техника обязательно оказывается проникнута целесообразностью человеческой - на благо или во зло»²⁷.

Исследователи все чаще выделяют отдельной проблемой - социальной и психологической - не просто компьютерный экран, но именно *Интернет* как инструмент формирования видения реальности, и как среду длительного обитания людей. В какой-то степени Интернет стремится заместить все насущные потребности человека в общении, познании, развлечении. Причем, наблюдатели указывают на качественно новую ступень диалога с экраном, которую предоставляет «сеть», а именно - импровизационность и активность в формировании самой связи человека и компьютера. «Интернет еще и потому с такой легкостью вторгся в ритуалы человеческого общения, познания и игры, что с ним вернулась утерянная было «живая» стихия никем не «составленной», т. е. не отредактированной спонтанной речи»²⁸.

Действительно, современные книги по психологии Интернета указывают, что ныне «сеть» предоставляет человеку множество «сред» самореализации. Здесь и общедоступная библио-

²⁵ Здесь использована игра слов, предпринятая самим Маклюэном, когда в своем известном определении «средство есть послание» (message) он, заменяя одну букву в слове (massage), изменял смысл высказывания - «средство есть массаж» мозгов зрителей.

²⁶ Михалкович В. О сущности телевидения. М.: ИПКТВ, 1997. С.4.

²⁷ Бодрийяр Ж. Система вещей. М.: Рудомино, 1995.

²⁸ Войскунский А. Метаморфозы Интернета// Вопросы философии, 2001, №11. С. 3-8.

тека для пополнения знаний, электронная почта для неторопливого общения, электронные доски объявлений, многочисленные рассылки информации для асинхронных дискуссий, столь любимые подростками синхронные «чаты» для свободного и одновременно скрытного общения с любым числом собеседников вне зависимости от расстояния и границ, более усложненные программы с возможностью групповых ролевых игр, проекция «Я» в анимированный мир - «метамир» - с произвольной драматургией своего поведения, наконец, интерактивное видеоизображение с передачей голосового сообщения. Наш перечень, несомненно, скоро устареет, так как новые возможности Интернет-сети стремительно умножаются. И скоро герой фильма «Матрица» перестанет восприниматься зрителями как фантастический, перейдет в разряд «реалистического» персонажа.

Упомянутый фильм «Накойкаци» воспроизводит фантазмагорию реального жизненного пространства, стремительно превращающегося в «киберпространство», где отмирает чувственное ощущение мира, а человеческое самосознание все активнее воспринимает жизнь в схематизированной модели текстового обозначения. «Киберпространство как виртуальная реальность социально, поскольку заполнено людьми, - точнее проекциями людей: порожденными ими текстами, изображениями»²⁹.

Показательно, что в размышлениях современных эстетиков часто возникает вопрос об «экологии виртуальной реальности»³⁰. Автор посвященного данной проблеме исследования, А. Орлов, указывает на особенности эволюции контакта с виртуальной реальностью: «Книгу можно дочитать до конца. Киносеанс рано или поздно оканчивается. Телеканал мог быть уже круглосуточным. Для прохождения некоторых компьютерных игр нужно несколько дней. В интерактивной компьютерной игре скоро можно будет жить «вечно» - насколько хватит физических сил (ситуация игрового фильма «Виртуальное соблазнение», где герой вновь обретает в виртуальной реальности свою умершую

²⁹ Войскунский А. Метаморфозы Интернета // Вопросы философии 2001 №11. С. 3-8.

³⁰ Орлов А. М. Экология виртуальной реальности. М.: изд. ж. Техника кино и телевидения, 1997.

возлюбленную и не желает больше иметь дело с жизненной реальностью, предпочитая умирать в виртуальном шлеме и перчатках от физического истощения, оставаясь при этом вместе с любимой)»³¹.

Проблема экологии человеческого сознания в контексте «соблазнов» вседозволенности Интернета требует особого изучения, что не входит в круг рассматриваемых нами проблем. В большей степени нас интересует уверенность исследователей нового канала человеческих контактов в *качественно* новой форме этих контактов. Речь идет о преодолении пассивной роли зрителя, которая свойственна всем предшествовавшим экранным формам: от кино - до телепросмотра.

Многие философы и психологи утверждают, что телевидение вслед за кино подвергает мутации сознание человека и серьезно вредит ему, превращая его, по словам Э. Фромма, в «вечного сосунка с открытым ртом, вбирающим в себя без усилий и без внутренней активности» информацию. Как в гипнотическом сне, зритель усваивает образцы и мерил поведения, плохо соотносённые с его собственным опытом. Так возникает иллюзия знаний. К вопросам этой мутации мы вернемся позже. Сейчас же приведем высказывание У. Эко, который заметил, что «наши общества в скором времени расщепятся (или уже расщепились) на два класса: те, кто смотрит только телевидение, то есть получает готовые образы и готовые суждения о мире, без права критического отбора получаемой информации - и те, кто смотрит на экран компьютера, кто способен отбирать и обрабатывать информацию»³².

Сейчас трудно судить, во что выльется новая свобода формирования образа мира посредством его схематичного знакового аналога в интернетовской сети. Но пока компьютерный экран - последнее звено в развитии *экранной* культуры. Он мог возникнуть лишь на почве, подготовленной научно-техническим прогрессом в деле развития коммуникативных технологий. Однако, для свободного общения с компьютерным словарем зна-

³¹ Орлов А.М. Экология виртуальной реальности. М.: изд. ж. Техника кино и телевидения, 1997. С. 32.

³² Новое литературное обозрение. 1998, №32. С. 5-14.

ков и иероглифических обозначений человеческое сознание должно было пройти школу экранного мировидения, которую цивилизация XX века предоставила ему в виде кинематографа и телевидения.

«СМОТРЕТЬ НОВОСТИ», или ШКОЛА МИРОВИДЕНИЯ

В дотелевизионную эру все неигровое кино имело сленговое определение «хроника» или более локальное - «журнал». При входе в кинотеатр билетерша утешала опаздывающих на сеанс: «Не торопитесь, там еще идет журнал». Хотя в программе мог быть не только сакраментальный журнал «Новости дня», но и легендарная «Катюша» или поэтический этюд А. Пелешяна. Подобное зрительско-обывательское восприятие позволяет высказать несколько соображений. Прежде всего, приоритетное положение хроники в сознании массового зрителя при экранном воспроизведении адекватности жизни. Хроникальный образ реальности, представленный еще люмьеровским поездом, сформулировал первоначальную, а для большой зрительской массы и единственную, ценность адекватного кинозапечатления действительности. Это достоинство было определено как «достоверность» и надолго стало ключевым понятием в эстетических суждениях по поводу неигровых форм кино. О содержательном смысле этого термина мы поговорим ниже. Сейчас лишь отметим, что приоритетность этого достоинства хроникального кадра породила наивный теоретический тезис о родовом, от природы данном качестве экранного документа.

Однако «достоверность» есть не априорное порождение документального метода съемки, но категория программно достигаемая. И суть всей системы профессионального мастерства хроникера связана с реализацией этого качества хроникального кадра. Стоит отметить и другую, менее обсуждаемую сторону этой «родовой» черты хроникального изображения. Речь идет о динамике зрительских установок при восприятии экранного отражения реальности. Зритель 20-х, 30-х, 60-х, 90-х

годов оценивает меру достоверности хроникального кадра в *по-разному*.

И здесь мы остановимся на практически не обсуждаемой в кинотеории проблеме *эволюции восприятия экранной информации зрителем*. В имеющихся исследованиях процесс восприятия экранного документа рассматривается как некое статичное, вневременное явление. Предполагается, что психологическая установка зрителя при просмотре хроникального кадра не коррелируется с параметрами исторического момента. Признается, что временные знаки присутствуют в авторском концептуальном взгляде на факты жизни и находят свое выражение в жанровом решении документального фильма, а в кинохронике - преимущественно - в дикторском тексте.

Действительно, идеологические концепции, да и художественные в чуть меньшей степени, - подвержены коррозии Времени. Казалось, только материал не подвергается подобной деформации. Вспомним красивую формулировку В. Шкловского: «Старая хроника, как хорошее вино - чем старше, тем ценнее». При всей очевидной справедливости этого тезиса, он обладает, как всякий афоризм, линейной ограниченностью. Надо заметить, что *старую* хронику будут смотреть *новыми* глазами. В отличие от вина, чей букет определен и связан с его названием, хроникальный кадр в новом историческом контексте как бы пробуждается новыми смыслами и достоинствами. Ибо каждое время имеет свою ценностную систему, и категория «достоверности» также входит в эту систему. Эволюция же чаще связана с закономерными сменами поколений, развитием научно-технического прогресса, явлением новых форм, развивающих первоначальный канал информации. Так случилось с явлением телеинформации, затем - видео, а ныне - нарождающимся гомункулусом «компьютерной» реальности.

Но бывают исторические и социальные катаклизмы, которые ломают ценностные системы в рамках одного поколения. Так случилось после Второй мировой войны, когда разгром фашизма привел к качественному сдвигу восприятия реалий и пер-

сонажей поверженного режима в сознании одного поколения. Об этом справедливо писал критик Б. Медведев в книге «Свидетель обвинения»³³. На эффекте этого «остранения» социально-политическим катаклизмом построено, в частности, новое прочтение старой хроники в картине М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Здесь важно отметить не только контекст авторского «прочтения» кадров жизни Третьего рейха и его лидеров, когда ирония комментария повергает поведение прежних вождей в сюжет фарсового действия. Эффект резонансного сопереживания для зрителя оказался возможным лишь при условии психологической готовности видеть в прежних грозных лидерах комических персонажей. Подобное «снижение» - это не только творческое открытие М. Ромма, но и новая ценностная ориентация зрителей, переживших великое противостояние, «сломавших хребет фашистскому зверю» и готовых теперь к иро- ническому восприятию персонажей, прежде вызывавших только ненависть и страх.

Примерно аналогичные чувства испытывали наши люди, особенно в первые перестроечные годы, при виде прежних лидеров страны и ритуалов жизни: парадов, демонстраций, энтузиазма, которые некогда были предметом гордости и патриотизма. Резкая смена социально-политического строя привела к качественному сдвигу ценностных позиций при восприятии хроникальных кадров прошлого.

Хочу оговориться, что и в доперестроечные времена строи комбайнов на полях, кочующие из журнала в журнал, вызывали отнюдь не прилив энтузиазма, но иронию и раздражение. Но чувства эти адресовались профессиональной бедности взгляда кинохроникеров на явления социальной жизни, и в значительно меньшей степени к самим комбайнам, то есть к жизненному факту.

Таким образом, «достоверность» как категория, формирующая механизм контакта зрителя с хроникальным кадром, уже при первом рассмотрении оказывается явлением неустойчивым, тесно сопряженным с историческим контекстом восприятия

³³ Медведев Б. Свидетель обвинения. М.: Искусство, 1971.

материала зрителем, с подвижностью ценностных установок в разные периоды социально-политической динамики исторического процесса.

Однако зыбкость ощущения зрителем достоверности хроникального изображения связана не только с ломкой или сменой ценностных установок в результате движения истории, смены поколений и т. д. С восприятием зрителя происходят более сложные и менее очевидные, на первый взгляд, процессы. Они связаны, говоря высокопарным языком, с развитием человеческой цивилизации в XX веке.

Среди определений этого века (атомный, космический и т. д.) наиболее необходимые нам в рассуждениях - «век науки» и «век СМИ». Очевидно, что в XX веке наука и НТП преобразили цивилизацию. Наука интегрировалась в социум массами ученых, которые не только делали открытия и меняли облик реальности, но и моделировали иную форму мировидения. Научное мышление, которое всегда сопрягалось с логической культурой, выдвинуло аналитический принцип как способ миропознания далеко за рамки лабораторий и научных дискуссий. Обывательское сознание, испытывая давление логики, оказалось очарованным всесилием научного инструмента познания жизни. Вспомним романтическую страницу увлечения магией научного поиска, воплощенную в «9 днях одного года» М. Ромма. Кстати, именно на 50-60-е приходится пик увлечения научно - популярными журналами, фильмами. Людей привлекала потребность узнавать все новые сведения об устройстве мира в его микро- и макрокосмосе, борьбе научных концепций и победе истины: читая разнообразные статьи по химии, физике, астрономии, люди не стремились менять свои профессии, это была реализация *чистой* потребности «знать».

Именно лишенный прагматичной проекции в личную судьбу, *познавательный инстинкт* (назовем его так), или желание нового знания, делает важным не столько результат, сколько сам *процесс* рассуждения, методологию перехода от одного вывода к другому, то есть механизм анализа. Сознание обывателя на-

сыщается элементами аналитического мышления, происходит сдвиг в сторону рационализации, логизации мировосприятия. Очевидно, что в результате хроникальный кадр, увиденный человеком 20-х или 60-х годов будет прочитан с разными смысловыми акцентами и в силу исторического контекста, и в результате различной познавательной установки.

Еще более ощутимые изменения в мировосприятии человека диктуют активно развивающиеся во второй половине XX века СМИ. Родившиеся как каналы информации - радио, кино, телевидение - они демонстрируют важную общность в характере предлагаемого сообщения, в сравнении, например, с печатью, где дается итоговое определение случившегося. Так, получив газетную информацию, человек оказывается как бы перед «фактом в себе», отделенным временной дистанцией от момента принятия сообщения. «Факт в себе» печатной информации осознается читателем в прошедшем времени, как замкнутый кусок минувшего. Его переживание - это переживание результата.

Иной механизм восприятия радио-, кино-, телесообщения. Информация о случившемся приходит к потребителю в форме репортажа, как бы «впуская» его в то мгновение времени, о котором идет речь, и позволяя вместе это мгновение прожить. Позиция свидетеля, перед которым факт развернут в динамике своей драматургии, в нюансах человеческих чувствований, во множественности зрительных и звучащих деталей, пробуждает в человеке не только рациональное восприятие информации, но рождает *эмоциональное* отношение к факту. Диалектика рации и эмоций при восприятии кино-, теле-, радиорепортажа делает данные каналы более емкими, действенными. Одновременно именно репортажная суть новых СМИ позволяет говорить о качественном сдвиге в критериях информации, выдвигении на первый план вместо традиционного для журналистики списка ЧТО? ГДЕ? КОГДА? невероятно важного, а иногда и самодостаточного КАК? Что усиливает в формах информации эстетический момент, выразительность подачи сообщения.

К сожалению, современная практика телеинформации, в первую очередь столь часто подвергаемая обвинениям в малой убедительности, не видит, что среди истинных причин снижения ее качества, помимо снижения журналистской добросовестности и профессиональной честности по отношению к факту, есть еще и редко понимаемая проблема органичности восприятия зрителями экранной речи сообщения, которая так часто подменяется вербальной формой текста. К проблемам языковой природы телеинформации мы еще вернемся. Здесь же отметим, что при формировании зрительской установки при восприятии экранного сообщения как бы конфликтуют две тенденции: интуитивная потребность, диктуемая бессознательными ожиданиями органичного ЭКРАНУ визуального текста, и навязанного практикой современного телевидения привычного словесного журналистского сообщения. Отсутствие гармонии этих двух посылов и создает чувство неудовлетворенности, подкрепленное в еще большей степени недоверием к содержательной стороне телеинформации.

В нашем поиске факторов, определяющих характер взаимодействия зрителя и экранного сообщения именно сегодня, стоит остановиться и на «образовательной» роли самих экранных форм контакта человека и реальности.

Историки любят описывать первые реакции зрителей на люмьеровский поезд: волнения и испуг, ужас перед надвигающимся паровозом, паническое бегство из кинотеатра. Спустя годы, в 60-е, документалисты Кубы сняли ленту «В первый раз», где мы воочию, уже не в пересказе, увидели людей, впервые оказавшихся перед киноэкраном, остроту их реакций, простодушные эмоционального поведения. Но мы наблюдали эти кадры со снисходительной улыбкой посвященных, уже понимающих «правила игры» с плоскостью киноэкрана и тем текстом, что проецируется на нем. Очевидно, что и простодушные зрители, герои кубинской ленты, в результате «кинопросвещения» очень скоро скорректируют эмоциональные реакции на экранную жизнь, научатся складывать кадры в текст, спокойно чи-

тать крупный план (зрители первых сеансов требовали: «Механик, где ноги?») и более уверенно извлекать смысл экранного текста не изнутри каждого кадра, а в междукладровых сочетаниях этих смыслов. Короче, если спустя время кинематографисты Кубы повторили бы съемку сеанса в той же деревне, люди показали бы нам привычные, предсказуемые реакции на экранное сообщение. Они прошли бы уже «определенный курс обучения азбуке кино». Почему же мы в анализе зрительской установки при восприятии экранной информации опускаем из виду этот непрерывный процесс обучения зрителя, который он начинает с младых ногтей у экрана телевизора?

В процессе этого перманентного «курса обучения», которому подвергается уже не одно поколение людей, возникает не просто определенная зрительская экранная культура. Она продлевается в реальную житейскую практику, меняя способ миро-видения человека нашего века. Особенно стремительно стало меняться зрительное видение и монтажно-ритмическое ощущение современного человека с явлением телевидения, которое оказалось усердным домашним учителем, формирующим не только ценностные жизненные ориентиры, идеологию и вкусы, но и способ «смотрения» мира, в котором живет современный человек. Стремительность вторжения телеокна в жизнь, в цивилизацию XX века позволяет наглядно наблюдать как непохожи зрительские установки людей разных поколений, сосуществующих в одном временном пространстве, но обладающих различными моделями мира, сформированными в «до» и «пост» телевизионную эру. Сидящие у одного телевизора дедушка и внучек прочитывают на экране не одно и то же содержание в силу своей зрительной культуры, воспитанной в одном случае киноэкраном, в другом -телеэкраном.

Мировидение дедушки складывалось в пору молодого зрелища кино, которое дополняло его жизненный опыт и сформировало сознание. Настоящая жизнь погружает человека в калейдоскоп впечатлений, который вместе с тем сохраняет чувство целостности мира, его реальные масштабы и протяженности,

соотношения фрагмента наблюдения и целой картины. Такова привычная для человека среда обитания, способ ее видения и восприятия. Явление кино, даже в пору его лидирующей широкой популярности, всегда было частью, дополняющей, расширяющей знание о мире, суждение о котором, повторюсь, складывается в результате собственного жизненного опыта.

Телевидение, родившись как скромный транслятор кино, театра, других зрелищных форм, включило в список этих впечатлений и ... самое реальность. Добывание собственного жизненного опыта для последних поколений все более дополняется, а иногда и подменяется, образами действительности, доставляемыми на дом по телеканалам. Пока этот процесс осознается на уровне идеологических баталий и апокалиптических пророчеств некоторых философов и деятелей культуры. На интуитивном уровне проблема «телезависимости» проявляется в бешеной борьбе за власть над телевидением. В революционных программах «переворотов» прежний «захват почты, телеграфа» уже предваряется идеей физического (а чаще - финансового) «захвата» телевидения. Сложный вопрос социально-политической роли телевидения в жизни современного человека и общества в целом требует отдельного рассмотрения. Нас же будет интересовать лишь аспект этой проблемы, который стоит назвать скорее «психологическим», связанным с эволюцией психологической установки обыденного сознания при формировании жизненного опыта.

Несколько раз мне приходилось проводить один миниэкс-перимент в студенческих группах. Студентам предлагалось лукаво-простодушное предположение: «В вашем городе проходит значительное спортивное событие. Каким образом, каким путем вы можете получить информацию?» В ответ поступали скорые ответы:

- Прочсть в газете...
- Посмотреть прямую трансляцию...
- Послушать радиорепортаж...
- Посмотреть сводку новостей, где все события дня спрессованы в аналитическом обзоре...

- Посмотреть спортивный киножурнал - спецвыпуск об этом событии.

Вспоминают киноверсии Олимпиад, типа «О спорт, ты мир!» режиссера Ю. Озерова, где применена вся мощь кинозрелища - стереофония, широкий формат, другие эффектные выразительные средства кино. И, как правило, только в конце кого-либо осеняет: «Сходить на стадион». Если бы в аудитории сидели дедушки нынешних студентов, уверена, это предложение возникло бы значительно раньше. Закономерность «иерархии» способов получения информации у современной молодежи - ни что иное, как отражение новых путей моделирования мира на данном этапе развития СМИ. Мы постепенно втягиваемся в мир, давно описанный фантастом Р. Бредбери в романе «451 по Фаренгейту» и казавшийся тогда чрезмерно нереальным. Уже сегодня термин «телезависимость» все чаще входит в лексикон не только медиков-психиатров, но и исследователей психологии массы и путей манипулирования оной. В романе Бредбери герои, как тогда казалось, далекого будущего подменяют свою реальную жизнь и формирование личного опыта контактом с иллюзорным стерильно предсказуемым телевизионным слепком действительности, заполняющим экранные стены дома. Реальные общения между людьми замещены игрой-диалогом с телеперсонажами. Чуть больше фантазии и... экранные львы могут пожрать реальных детей. Правда, это уже из другого рассказа Бредбери, но из того же мира.

Почти все пророчества Бредбери сбылись: телеэкраны увеличились, размножились, сфокусировали на себя и дизайн среды обитания современного обывателя, и программу бытия Э этой среде, все более соотносимой с расписанием телепередач. Постепенно стирается и грань между личными впечатлениями и телевизионными.

Если человек говорит: «Я видел автокатастрофу», - то это вовсе не значит, что он был очевидцем происшествия, вполне возможно, его знание почерпнуто из теленовостей. Среди вся-

ких побудительных причин, приведших толпы зевак к Белому Дому в 1993 году во время его обстрела, было и ослабленное чувство самосохранения - результат привыкания к «нестрашному» стеклянному телеоблику смерти. Не случайно среди «зрителей» почти не было стариков. Их скорее можно было встретить в рядах участников событий. Люди, не способные осознать реальную опасность вооруженного конфликта и приведшие туда детей (!), - это продукт мутации сознания обывателя, плохо осознающего разницу между реальностью и ее экранным отражением. Симптом тревожный, свидетельствующий об очевидных процессах трансформации психологии современного человека и механизмов его мировосприятия, миропонимания. Тревожные предчувствия, порожденные наблюдениями за тенденцией развития общественных процессов в мире и ролью СМИ в определении векторов их движения, а также механизмов манипулирования индивидуальным и массовым сознанием, побудили некоторых философов и деятелей культуры выступить с предостережениями. В частности, уже упомянутый американский кинодокументалист Г. Реджио, объявивший телевидение «символом технократического фашизма нашей цивилизации», создает в Италии центр обучения наиболее талантливых молодых деятелей кино и телевидения для выработки новых творческих методик противостояния электронной манипуляции и оболванивания людей. Как он предполагает, истинная битва за сознание людей развернется уже в XXI веке.

Сосредоточимся в наших размышлениях на одной из сторон этого мутирующего сознания: на характере восприятия сообщения-послания из мира, которое потом будет осознано как информация. Вновь вернемся к диалогу-игре о способах получения информации. Перед студентами поставлен вопрос: «Представим, что вы пришли на стадион, сели в свой 60-й ряд и стали смотреть соревнования легкоатлетов. Чего вам не будет хватать?» Ответы не заставили себя ждать. Вот варианты:

- Крупных планов...
- Рапидных повторов..

- Дикторского комментария..
- Монтажных перебивок зрителей..

Очевидно, что смысл всех предложений-ответов связан с потребностью в эстетическом подходе... при реальном участии в событии. Аналогичный вопрос, заданный людям старшего поколения, дает совершенно иные ответы:

- Приятеля..
- Бинокля..

Это сравнение - свидетельство определенной «телешколы», которая формирует не только отношение к самому событию, то есть является инструментом идеологической манипуляции, но и создает новый информационный язык экранного сообщения. В этом языке ощутимо, как кажется, уже иное, не устоявшееся соотношение факта и его трактовки, которое было свойственно журналистике и, как предполагалось, было добросовестно воспринято кинохроникой. Однако, оглядываясь из сегодняшней ситуации на историю киноинформации, можно увидеть очевидную преемственность между способами функционирования хроники в предшествующей истории и механизмами воздействия телеинформации на зрителя.

В этой связи совершенно по-новому воспринимаются понятия, традиционные для теории хроники: проблема правды и мифотворчества, взаимодействие автора и факта, вопросы выразительности хроникального кадра и психологические аспекты его бытования в разных контекстах - как исторических, так и художественных.

Оставаясь пока в рамках рассуждений о мутации мировидения современного человека, следует отметить, что изменения коснулись не только зрительной культуры, в которой усиливается потребность эстетической организованности сообщения, но и ритмического характера нашего восприятия реальности и информации о ней. Не случайно, в апокалиптической по замыслу картине современной жизни в ленте Г. Реджио «КойянискаЦи» мир человеческой цивилизации обозначен резким сдвигом в темпоритмическом показе действительности. Суетливость и

суетность преобразенной научно-техническим прогрессом реальности переданы калейдоскопическими монтажными мельканиями, механически-однозначными движениями людей, измененными скоростью съемки. Да, трюизмом будет утверждение, что скорость современной жизни резко увеличилась. Ритмические подвижки сказались и в построениях телепередач, адресованных людям разных поколений. Вялая ритмика общественно-политического вещания адресована скорее пожилым людям с соответствующим внутренним восприятием. Когда передача предназначена для молодежи, ее авторы интуитивно «врубают» клиповую монтажную рваность, калейдоскопичность, цветовую агрессию и ритмически синкопированную речь. Действительно, каждое поколение имеет свою ритмическую модель реальности. Неспешное развитие действия в кинофильмах 30-х годов, которые рождают у сегодняшних зрителей раздражение или снисходительный вздох, порождено отнюдь не низкой ритмической культурой авторов, а временной дистанцией. Когда говорят, что А. Герман в фильме «Мой друг Иван Лапшин» воспроизвел стилистику 30-х годов, это глубокое заблуждение. Ибо именно ритм движения камеры и монтажного повествования в этой картине чужд ритмическому мироощущению 30-х годов и с очевидностью выдает мирочувствование человека последней (а не первой!) трети XX века.

Таким образом, механизмы формирования концепции реальности с помощью экранной информации у зрителя определяются, в первую очередь, характером его ожиданий. «Зритель» - это не статичное понятие, его содержание наполняется на разных этапах развития визуальных средств информации отличным смыслом. Мы стремились показать здесь пути «мутации» тех установок, которые сопрягаются с простодушной декларацией «смотрим новости». Именно динамический взгляд на аксиоматичную фигуру зрителя, понимание внутренней подвижности его желаний и способности осмыслить информационное сообщение позволит по-новому взглянуть на язык кино и телеинформации. Причем, важно разделить язык, деклариру-

ванный в теоретических постулатах и осуществляемый в реальной практике. Конфликтность этих отношений, порождавшая и провоцирующая по сей день упреки в адрес хроникеров в «неправде», в фальсификации и т. д., также заслуживает анализа, ибо иллюстрирует властность и одномерность теоретического моделирования, идущего от умозрительной схемы, а не от изучения реальной практики мотивировок и творческих поисков.

Заметим, кстати, что истинному пониманию сущностных особенностей экранной информации в кино и телевидении мешает привычное для кинокритики разделение изучения предмета, когда эстетические параметры анализируются отдельно, в контексте общих теоретических конструкций, а история развития хроники, ее взаимодействие с общественным сознанием, с кинокультурой в целом находится в поле зрения историографов. Вероятно, поэтому, практически нет исследований, ставивших перед собой целью анализ эстетической модели хроникального отражения реальности в эволюции в развитии зрительских установок как личных ожиданий, так и элементов сознательного идеологического программирования, в динамике системы творческих параметров профессионального труда хроникеров. Тогда откроется не статичная, но *динамичная* эстетическая модель хроникальной формы отражения реальности, диалектика содержания традиционных терминов, употребляемых в оценках и рассуждениях о хронике, трансформация их смыслов на разных исторических этапах.

Мы предлагаем рассматривать экранный документ каждого временного периода как своего рода *хронотоп*, рожденный совместно реальностью, усилиями людей с кинокамерой и зрителями. В системе законов, по которым натуральное пространство-время трансформируется в условную форму хроникального отражения образа мира, приоритетное место занимает категория *времени*. Автор понятия «хронотоп», М. Бахтин, подчеркивал: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется,

становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»³⁴. Время в экранной концепции реальности - категория созидательная, качественно преобразующая структуру самой концепции и ее отдельные параметры.

Подобный подход сделал бы очевидно некорректными суждения иных критиков о «правде - лжи», о «достоверном - фальшивом» в оценке деятельности кино и телехроникеров. Нам кажется справедливым заменить оценочный принцип аналитическим с тем, чтобы, не навешивая ярлыки, скрупулезно вглядываясь в прошлое, пытаться понять логику профессионального поведения кинематографистов. Можно с разной степенью сарказма осуждать хроникеров 30-х годов за отсутствие разностороннего показа советской действительности тех лет. Но почему сегодня наивный вопрос во время «деловых игр» с работниками телестудий, «что будет, если вы придете к руководителю программы с предложением цикла о счастливых людях?», неизбежно вызывает смех и сочувственное недоумение? «Каждое время имеет ту хронику, которую хочет иметь!» - сей лапидарно выраженный тезис содержит скрытую разрушительную энергию, взрывающую традиционное понимание хроники как носительницы сверхидеи истинности, что всегда позволяло с ее высот оценивать уровень правдивости и в связи с этим качества труда хроникеров. Конечно, было бы простодушно выдать всем хроникарам лицензию безгрешности: как везде в искусстве и журналистике результат определяется не только намерениями, но и мерой таланта, трудолюбия и человеческой этики. Так что и ложь, и фальсификация, и бесталанная работа присутствуют во все времена. Мы же смеем утверждать, что принятая в кинотеории система умозрительных критериев «правды», «точности» при анализе исторически конкретных моментов кинопроцесса вряд ли эффективны и правомерны.

³⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М-Л.: Худ. литература, 1975. С.235.

Факт как момент истории

На знаменах всех исследований о природе экранного документа кино и телевидения написано слово «достоверность». Однако, как справедливо замечают проницательные наблюдатели, истинной достоверности от экранного зрелища не ждут ни создатели, ни зрители. «В основе правдивости лежит не соотношение с реальностью, а соотношение с тем, что большинство людей считает реальностью, то есть с общественным мнением. Оно создает коварную иллюзию тождества, при которой возникает видимость легкого осуществления коммуникативного процесса. Достоверность - это маска, которая принимается по законам текста, и которую мы признаем за отношения с реальностью»³⁵, - пишет исследователь теории телевидения А. Высторобец.

Экранные искусства, а не только их документальные формы, по убеждению пристальных исследователей, балансируют на грани достоверности и интерпретации, воспроизведения и истолкования. Впрочем, как справедливо утверждает Ю. Лотман, «...в само понятие искусства входит проблема адекватности, сопоставления изображаемого и изображения, то, что в обычном словоупотреблении определяется как сходство - сходство человека и его портрета, события и его описания или изображения и т. д.»³⁶. И далее: «Следовательно, любое приближение искусства к жизни не снимает сознания их различия»³⁷.

Именно этот вопрос всегда был краеугольным в дискуссиях о путях развития экранного документа, вне зависимости от его «носителя»³⁸. Но и в материалах более ранних исторических исследований мы обнаруживаем, что вопрос соотношения реального исторического факта и его интерпретации занимал историков во все времена. Связано это с тем, что всякая новая

³⁵ Высторобец А. Документальное телевидение: структура телевизионного образа: Дис. канд. искусствоведения (ВГИК). М., 1975.

³⁶ Лотман Ю. Проблема сходства искусства и жизни в свете структурального подхода в сб.: Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 379.

³⁷ Там же. С. 380.

³⁸ «Носителем» в кино и телепрактике называют техническую основу запечатления: киноплёнка различных форматов, Магнитка, «цифра» и т. д.

власть пытается утвердить свое право с помощью исторических аналогий.

История всегда была объектом пристального внимания власти. В години резких перемен, будь это революции или реставрации, любая из противостоящих сторон доказывала справедливость своих действий аргументами, извлеченными из великого потока фактов прошлого. Факты эти складывались в различные комбинации и в руках умелых специалистов то грозили, то обещали, убедительно ссылаясь на историческую аналогию.

С появлением экранного документа исторический аргумент приобрел эмоциональную «увесистость» наглядной очевидности. Уже в самой терминологии присутствует некая отстраненность от субъективной трактовки. Судите сами: «экранный» в обыденном сознании отождествляется с идеей отражения, чаще зеркального, беспристрастного, но вместе с тем, и адекватного. Столь же этимологически однозначен и «документ» с его производными прилагательными: «документальный», безусловный, очевидный, подтверждающий, снимающий сомнения и т. д.

В контексте этих определений и устойчивых смыслов парадоксальным выглядит наше стремление выявить авторский потенциал этого самого «экранный документа», меру субъективной трансформации реальности, прежде всего, в процессе запечатления, а затем последующей монтажной и вербальной трактовки в структуре произведения. Но как справедливо утверждал французский философ М. Мерло-Понти: «Если рассматривать событие вблизи, в тот момент, когда оно переживается, кажется, что все происходит случайно, что все решилось благодаря каким-то амбициям, удачной встрече, благоприятному стечению обстоятельств. Но одна случайность уравнивается другой, и вот уже собирается множество фактов, вырисовывается определенный способ выбирать позицию в отношении человеческой ситуации, *событие*, контуры которого определились и о котором можно говорить. Следует ли понимать историю исходя из идеологии или же исходя из политики, религии, эко-

номики? Следует ли понимать доктрину через ее явное содержание или же через психологию ее автора и события его жизни? Следует понимать разом через все, все имеет смысл, за всеми отношениями мы находим одну и ту же структуру бытия»³⁹. И далее еще более определенно: «Поскольку мы в мире, поскольку мы *приговорены* к смыслу, что бы мы ни сделали, что бы ни сказали, все обретает имя в истории»⁴⁰.

Представление о «концепции реальности экранного документа» как бы распадается на два разнонаправленных хода размышлений: первый - о принципах отражения авторского видения реальности в процессе наблюдения и фиксации увиденной картины жизни, второй - о самосознании автора-документалиста, которое находит свое осуществление в жанровом, стилевом выборе при манипуляции отснятым материалом. Процессы эти не всегда различны и принадлежат разным личностям: нередко мы имеем дело с автором-оператором или творческим содружеством столь тесным, что члены съемочной группы как бы сливаются в органичное целое по имени «автор».

Все же попытаемся совместить эти различные ветви размышлений, ибо они производные одного «ствола» - человеческого сознания, в частности, творческого сознания документалиста. Однако самонадеянно считать даже самое глубокое и творчески изощренное мышление тем созидательным условием, с которого начинается экранный документ. Он все же начинается с реального жизненного факта, точнее с целого потока, водопада, лавины больших и маленьких, значительных и мелких фактов, которые и образуют конгломерат, именуемый действительностью. Поиском системы, сопрягающей это внешне хаотичное движение подобно магниту под стеклом с железными опилками, занимались историки, чьи многочисленные и многотомные труды наполняют библиотеки.¹ Однако после многих тысячелетий исторических трудов от папирусов Древнего Египта, от описаний античного Тацци-

³⁹ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента-Наука, 1999. С19.

⁴⁰ Там же.С.20.

та, от легендарного Пимена до корифеев исторической науки XIX века: Карамзина, Соловьева, Костомарова и многих, многих других, - мы по-прежнему читаем простодушно поставленный вопрос: «Что есть история?» И находим в объемистом фолианте, где главный пафос может быть определен как «разъяс-тие» прежде монолитного и всем ясного понятия «история» на множество отдельных самостоятельных островков, следующий ответ: «...по нашему мнению, в идеале история должна представлять собой систему, точнее, даже набор *систем* общественных наук, каждая из которых соответствовала бы определенному типу прошлых обществ. Кроме того, история должна заниматься и проблемой перехода от одного типа общества к другому, от одной равновесной системы к другой. Но человеческие ресурсы, участвующие в этом предприятии, весьма и весьма ограничены, и потому, как нам кажется, по современным меркам система *исторических* наук еще не вышла из «дотеорети-ческой» стадии, за которой должны следовать специализация и выделение функций сбора информации за рамки собственно науки. Достигнет ли когда-нибудь история соответствия нормативному «научному» идеалу, и нужно ли к этому стремиться?»⁴¹ И все же примем простодушное правило Святого Августина, адресованное понятию, близкому нашему предмету истории, - времени: «Что же такое время? Если никто меня об этом не спрашивает, я знаю, что такое время, если бы я захотел объяснить спрашивающему - нет, не знаю»⁴².

История, начав свое существование с передачи изустных мифов и Эдд, постепенно стала двигаться по двум векторам: первый - собирание фактов и описание их, и второй - поиск смыслов, сопрягающих их в закономерное движение, что именуют жизненным путем. В наше время этим двум направлениям дали определения: «историография» и «историология». Для обыденного сознания и то, и другое название условны, ибо оно знает только первое составляющее сложного слова - ИСТОРИЯ. Вместе с тем в обычной литературной практике, связанной

⁴¹ Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время: в поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 26.

⁴² Августин Блаженный Исповедь. М.: Ренессанс, 1991, 11, XIV, 17.

с исследованием не философского смысла истории, а перипетий развития человеческой жизни, или искусства, например, ученые свободно перемещаются из пространства прошлого, состоящего из череды фактов, нанизанных на временную ось, в пространство, где властвует не «умеренность и аккуратность» разложенных «по полочкам» фактов, а стихия сопряжений и аналогий, узнаваний в прошлом контуров будущего, где время не идет, а всегда возвращается, ибо постоянно соотносится с вечным Абсолютом. И потому столь свободны историки искусства, ибо определить в течении искусства какой-либо четкий линейный вектор или, как еще недавно декларировали, «прогресс», - дело сомнительное. Слишком очевидны несовершенства, скажем, современной архитектуры, расположенной на современном, последнем отрезке «оси прогресса», в сравнении с Парфеноном, стоящим в начале этого вектора. Самонадеянность науки XX века, определявшей себя как вершину и «последнее слово» прогресса, осмеяна Временем чередой техногенных катастроф, которые очень напоминают по своему размаху грозную поступь Апокалипсиса.

История кинематографа и экранной документалистики, в частности, укладывается в систему «маятниковых дуг», которые, сменяя, а точнее «отрицая» («Искусство никогда не проходит, оно всегда самоотрицается», - точное наблюдение В. Шкловского) нынешний облик и свод «законов» видения реальности художником, проходя весь альтернативный путь, всегда стремится вернуться пусть не к исходной позиции, но очень ее напоминающей.

Все эти наблюдения позволяют взглянуть на историю взаимоотношений автора и жизненного материала в экранной документалистике, хотя и соблюдая линейный временной вектор, но свободно выходя в ассоциативные сравнения, которые органично напрашиваются при охвате большого исторического пространства нашего отечественного кинематографа и телевидения, даже если объектом является только одна его ветвь - экранная документалистика.

Еще важной проблемой является сам объект нашего исследования. «Образ реальности» на хроникальном экране некоторое время осознавался в параметрах только событийного пространства. В фокусе внимания хроникера располагается, прежде всего, событие, точнее *изменение*, динамическая картина меняющейся реальности. Поэтому именно движение как перипетий «сюжета» жизни, так и физическое перемещение в кадре, заставляет оператора «вертеть ручку». Феликс Мезгиш, оператор, начинавший свой творческий путь под водительством изобретателей и пропагандистов кино братьев Люмьер, 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 ее проявлениях, это толпа и ее волнения. Все, в чем есть движение, относится к кино. Его объектив открыт на мир»⁴³. В пространственной динамике экранной реальности обретают смысловую и визуальную значимость все детали запечатлеваемой картины действительности: дома в развертке панорамного движения, проезды транспорта в торжественном кортеже или в танковом наступлении, ритмика и характер перемещения человеческих масс. Именно созданная жизнью мизансцена несет наибольшее смысловое послание зрителю.

Хроникальный взгляд на человека, как в начале века, так и многие десятилетия спустя, мало отличался в основном посыле - человек рассматривался как деталь целостной картины реальности. Способы создания этой картины были различны, но подход оставался един. К примеру: «Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни»⁴⁴. (А. Тарковский) Не случайно кинематографистам постоянно приходит желание скрупулезной тотальной съемки какого-то объекта, человека, прежде всего, чтобы выявить скрытую драматургию жизненного потока. «Идеальный случай работы над фильмом

⁴³ Цит. по: СадульЖ. Всеобщая история кино. Т. 1. М: Искусство, 1958. С. 198.

⁴⁴ Сб. Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Подкова Эксмо-Пресс, 2002. С. 164.

рисуетея мне следующим образом. Автор берет миллионы метров пленки, на которой последовательно, секунда за секундой, день за днем и год за годом прослежена и зафиксирована, например, жизнь человека от рождения до самой смерти, и из всего этого в результате монтажа получаешь две с половиной тысячи метров, то есть около полутора часов экранного времени. Дело заключается в том, чтобы отбирать и соединять куски последовательных фактов, точно зная, видя и слыша, что между ними находится, что за непрерывность их связывает. Это и есть кинематограф»⁴⁵.

Проблема вычленения человека из жизненного потока с целью углубленного проникновения в его внутренний мир на документальном экране приняла обозначенные параметры отнюдь не с рождением возможности запечатления реальности на экране. На протяжении довольно длительного периода истории документального кино образ реального человека воспринимался лишь как деталь целостной картины мира, но не как объект, представляющий самостоятельный интерес. Хроникальная модель действительности, сориентированная на точность отражения *картины* реальности, конечно, включала человеческую фигуру в пространство кадра и отраженной на экране жизни в целом. Но принципы этого отражения были долгое время незыблемы и ориентировались на неразрывную связь фигуры человека и среды его обитания и деятельности.

Не случайно преобладающим принципом интереса к изображению человека в хроникальном кадре на протяжении многих десятилетий являлась четко прочитываемая зрителем этнографическая или социальная определенность. Это мог быть представитель какой-либо национальности в видовых съемках или Даже государь император, который действует в хроникальном кадре строго по канону своего социального статуса. Своеобразие личностного проявления в поведении перед камерой того Или иного персонажа, неизбежные «вольности» самого документального запечатления, что привлекает наше внимание се-

⁴⁵ Сб. Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Подкова Эксмо-Пресс, 2002. С. 165.

годня - все это на первых порах в хронике не предусматривалось. Ну, и конечно, никакой установки на выявление в процессе съемки индивидуальных черт снимаемого персонажа в те годы не было.

Хроникальный ракурс видения реальности ориентировал снимающего и смотрящего, прежде всего, на перипетии фрагмента из жизни. Событийное - действенное - динамичное - вот синонимы понимания термина, пришедшего в те годы и надолго, по сей день, используемого в контексте «хроникальное».

В известной мере такой подход к трактовке взаимоотношений человека и общества характерен для обывательской и интеллектуальной общественной мысли XX века. Вся история этого периода наполнена попытками утвердить уникальность индивидуального сознания, его независимость от массового, обывательского и в то же время - грустными итогами разрушительных проявлений манипулируемого сознания толпы. Скрещение этих волевых энергетических потоков и составляет всю историю событий XX века. Индивид и масса, индивидуализм и коллективизм - оппозиции, определявшие эмоциональный климат всей цивилизации XX века.

В этом контексте вопросы запечатления личности в пространстве экранного документа неизбежно объединяются с социально-политическими характеристиками общества того или иного периода истории, более того, ими определяются. Не случайны и сложившиеся терминологические особенности в определении предмета анализа. Понятие «личность» как объект запечатления документальной камерой возникает лишь в 60-е годы; для описания предшествовавшего опыта чаще используется понятие «человек». Во многом это связано и с особенностями эволюции отношений человека и общества в целом в нашем государстве.

Вместе с тем, внимательное исследование принципов запечатления человека документальной камерой на протяжении десятилетий истории хроники, документального кино и телевидения открывает существование множества выразительных

нюансов профессиональных установок документалистов в работе с этим материалом. Речь идет о динамике творческой программы в изображении как самой толпы или «народной массы», так и человека как ее части или целостной модели.

Личность как цель творческого труда документалистов становится объектом в 60-е годы. Именно в это время разрабатываются многообразные приемы документального кинонаблюдения за человеком с целью выявить уникальные проявления его индивидуальности в обыденном поведении, в эмоциональном существовании на экране, в словесной рефлексии. Рождаются различные формы жанровых конструкций портретного отображения реального персонажа в рамках авторской концепции. Неизбежно меняется и сама концепция действительности, которая включает теперь не только объективированную *картину* жизни, но и изображение *внутреннего мира* человека. Новые задачи серьезно влияют на принципы творческого процесса, приемы съемки и подачи документального материала - меняется весь творческий инструментарий документалистов кино и телевидения.

Именно в эти годы бурно развивающаяся телевизионная визуальная культура и телевизионный экран как фактор бытовой цивилизации все более претендуют на углубленное исследование человеческой личности, предлагая свои методы и модели. Формируются сильные интеграционные творческие процессы в использовании технологий документального экрана как кино, так и телевидения, создающие целостное пространство художественных поисков и открытий.

Правда, тенденции имели не строго линейный вектор: от показа человека как части толпы к углубленному исследованию человеческой личности. Последняя треть века резко расширяет подходы к изображению человека на документальном экране, создавая как глубокие личностные портреты, так и мифологизированные модели, призванные навязать зрителю скорее концепцию, нежели истинный портрет человека. В наибольшей степени эта проблема характерна для современных телевизионных PR-технологий.

Необходимо сказать и о роли теории в судьбе кинохроники. Этот пример может послужить весьма назидательным уроком для последующей истории отношений критической мысли и реального творческого процесса.

Сложившаяся теория предполагает качественное отличие, как творческого процесса, так и механизма воздействия на зрителя хроникальной информации, полученной с кино- или телеэкрана. Думается, подобное противопоставление, хотя и указывая на справедливые черты отличия, не улавливает родовое сходство первоосновы кино и телеинформации, которая заключается в особенностях восприятия визуального сообщения и сопряженного с этим обстоятельством динамического развития визуального мышления на всем протяжении XX века.

Заметим, что в современной публицистической практике «отсчет» СМИ начинается с телевидения. Хотя очевидно, что форма визуализированной передачи информации о реальности впервые была осуществлена в конце 1895 года в первой программе киносеанса братьев Люмьер. Именно с этой даты мы должны начинать отсчет той «экранной школы мировидения», в которой усердно учится уже не одно поколение человечества. В перечне свойств телевидения как носителя массовой культуры академик В. В. Егоров выделяет качество, столь важное для наших размышлений: «эффект «априорной достоверности» - совершенно особенная черта телевидения, основанная на сложном психосоциальном слое причинно-следственных связей. Воспринимая по каналам СМИ информацию, не противоречащую его установкам, человек более склонен верить в ее достоверность, нежели опровергать»⁴⁶. Эффект этот - достояние длительного опыта восприятия информации человеком посредством экрана, вначале кинематографического, затем телевизионного. Мы надеемся, что целостный взгляд на особенности эволюции восприятия реальности в условиях меняющихся экранных форм позволит выявить существенные закономерности отражения действительности на кино - а затем на телеэкране.

⁴⁶ Егоров В. Большая культура и малый экран. М: ИПКТВ, 1998. С. 28.

Процесс этот представляется весьма динамичным, тесно сопряженным с общественно-политическими перипетиями жизни нашего общества в XX веке. Хроникальная школа отображения жизненных процессов была одновременно и объектом доверительного внимания зрителей, и инструментом авторской интерпретации. И телеэкран принял эстафету у экрана кинематографического. Родовая связь экранных форм хроникального отражения действительности делает их историю целостной. Именно в период, который можно назвать *«дотелевизионной эрой»*, были заложены краеугольные принципы запечатления действительности документалистами, а также система зрительских установок при восприятии экранного сообщения.

Естественно, что первоосновой наших размышлений станет кинохроника. Попробуем взглянуть на нее беспристрастно, ибо наша история часто изобилует излишней субъективностью и поспешностью обобщений, что уже не раз приводило к невосполнимым последствиям. Кстати именно судьба кинохроники последнего десятилетия - печальная тому иллюстрация.

Понятие «хроники» постепенно исчезает из обихода современной жизни и даже самого кинематографа. Усилиями простодушных адептов телеинформации, малоосведомленных об истинных процессах перестройки кинохроники в 70-80-е годы, о ее поисках своей информационной ниши в складывающейся системе способов взаимодействия человека и реальности, понятие «кинохроника» было вначале скомпрометировано, а затем объявлено архаичным и низведено в категорию ушедшего исторического отрезка жизни человечества. К сожалению, энтузиазм «телепатриотов», который существовал только в критических потасовках и потому приносил эмоциональные конфликты ограниченному клану кинематографистов, причастных миру теории неигровых форм, в пору перестроечного разрушительного размаха выплеснулся в административно-экономическую сферу. Система производства кинохроники с множеством региональных студий и широкой структурой корреспондентских пунктов, охватывающих практически всю территорию Со-

юза, создавалась долгими десятилетиями, а потом, в период перестройки была разрушена с яростью новых Савонарол самими же кинематографистами. Среди мотивировок этого погрома (кстати, повлекшего в дальнейшем разрушение всего кинематографа) были как идеологические лозунги, так и простодушный эгоизм творческих работников, уверенных, что вместо пренебрежительно отвергаемой «заказной» хроники им будут предоставлены финансовые возможности для творческого самовыражения. Господдержка отрасли кино как части «художественной жизни общества» стала стремительно таять, и ныне мы стоим на пороге закрытия многих российских киностудий и свертывания кинопроизводства вообще.

Исследование бед, постигших современный кинематограф, пока не входит в наши намерения, отметим лишь, что в числе аргументов, направленных против кинохроники, широко тиражировались теоретические идеи некоторых критиков об «архаичности хроники и журналов, об их замене телеинформацией». Вспоминается дискуссия на кинофестивале «Россия» в Екатеринбурге, где тогдашний функционер Союза кинематографистов, никогда не работавший ни в хронике, ни в неигровом кино и не видевший, наверное, ни одного регионального киножурнала, публично потребовал со всей «необольшевицкой» прямотой от Госкино закрытия киножурналов. Подобный метод административного давления, реальные экономические трудности и, честно признаемся, недалёковидность, творческий эгоизм самих кинематографистов привели к кризису производства кинохроники в стране.

Первыми забили тревогу историки и архивисты. На встречах с кинематографистами они сообщили ошеломляющие факты: история последнего десятилетия страны, ознаменованная грандиозными социальными катаклизмами перестройки, в киноархиве практически не представлена. Потомки вряд ли смогут воочию увидеть события и облик страны, ее бытия в эти годы: в архивы перестали поступать киножурналы, которые были основным источником исторической информации. Недо-

умение прежних энтузиастов разгрома кинохроники, связанное с этим сообщением, и их настойчивая попытка возвеличить роль телевизионной информации разрешились следующим объяснением: телевидение в силу перестроечных передрыг, но более всего из-за ориентации на сиюминутность не озабочено сохранением своих материалов для будущего. В ряде случаев отснятые кассеты в целях экономии размагничиваются и пускаются в работу снова. Для ретроспективных фрагментов телекомпании прибегают... к киноархивам. Круг замкнулся.

Технические специалисты утверждают, что даже качественная магнитная пленка хранит изображение в течение 10 лет, далее оно разрушается. В то время как- и киноархивы это доказали - в условиях качественного содержания кинопленка может храниться практически вечно. Не случайно многие зарубежные агентства и архивы важные события, снятые лишь на видео, стремятся перевести для последующего хранения на кинопленку. Конечно, кинотелетехника не стоит на месте. Ныне уже разработан метод цифрового кодирования, что позволяет сохранять на должном уровне и видеоизображение. Однако пока стоимость этого производства не позволяет ему внедриться повсеместно. И думаю, что на памяти еще не одного поколения понятие «архивный материал» будет связан с ощущением в руках кинопленки.

Выступления архивистов побудили кинорботников и администраторов озаботиться судьбой кинолетописи. Была создана концепция кинолетописи, где проблемы историко-архивного использования кинохроники были рассмотрены как в технологическом, производственном, так и в эстетическом аспектах. В концепции разработаны меры по восстановлению утраченной структуры корреспондентских пунктов и региональных малых студий, системная программа съемки кинолетописи жизни страны.

Грустная история разгрома годами складывавшейся структуры создания кинолетописи страны и незавидная роль представителей кинотеории, давших теоретическое «благословение»

на эту разрушительную акцию, могут побудить к нравоучительным раздумьям о нравственности кинотеории и ее ответственности за хрупкое движение кинопроцесса в нашей стране. Вспоминается древний анекдот сталинских времен об «искусствооведах в штатском». К сожалению, режим поменялся, а этическая модель поведения людей - нет.

Не будем торопиться списывать кинохронику в «лавку древностей», а постараемся пристально взглянуть в эстетический аспект данной проблемы. Ведь административно разведенные в разные «лагеря» хроникальные формы кино и телесообщения обладают внутренними родовыми связями и онтологическими корнями. Поставленные в историческом развитии в линейную последовательность кино и телеинформация владеют общими творческими механизмами экранного отражения фактов реальности. И потому исследование опыта уже состоявшейся истории кинохроники, эволюции ее системы изобразительно-выразительных средств, динамики профессионального «словаря понятий и терминов», равно как и социокультурного контекста экранной информации на уровне государственного идеологического программирования и парадоксов индивидуального сознания, заслуживают сегодня как никогда пристального изучения и анализа.

* * *

Итак, сегодня в формировании картины мира принимают участие все формы экрана: кинематографический, телевизионный и компьютерный. На некоторые последствия подобной «экранной жизни» современного человека мы указывали выше. Но чтобы осознать пути формирования «виртуальной реальности», с неизбежностью тени сопровождающей современного человека, необходимо принять во внимание ВСЕ ступени эволюции образа реальности в экранном документе, включая и те, что формально к кинематографу не относятся: телевизионный, видео, компьютерный. Мы убеждены, что появление телевидения и его «последователей» не только умножило число каналов отражения реальности, но и качественно видоизменило пути

формирования образа действительности в восприятии людей. Мышление человека «телевизионной эры», а также его зрительная культура подверглись серьезной мутации и сформировали иной тип мировосприятия, нежели тот, что существовал в «ки-ноэру», а тем более в «доэкранный» время. В то же время большинство психологических механизмов и кодов, превращающих плоскостную тень на полотне или стеклянном оконце в чувственно осознаваемый облик жизни, которыми владеют уже не одно поколение телезрителей, оформились и были освоены на практике еще в «дотелевизионную эру». Именно этой странице строительства нового экранного языка познания реальности и посвящены первые части нашего исследования.

Глава 2.

ДИАЛОГ И МОНОЛОГ - ПРИНЦИПЫ ОТРАЖЕНИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ НА ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ЭКРАНЕ

Феноменология общего плана: хронотоп дореволюционной хроники

Снисходительное умиление, с которым мы рассматриваем сегодня, в начале нового века, кадры дореволюционной хроники с ее торопливыми ритмами измененной скорости движения (ведь чаще всего смотрим кадры, снятые на 16, в проекции - на 24 кадра в секунду) и статичной неповоротливой точкой съемки, почти не пробуждает желания говорить о проблемах вне тематики запечатленной жизни. Сама эта хроника воспринимается как данность со своим имиджем, очевидными на современный глаз несовершенствами отражения реальности, отстраненно равнодушной по отношению к зрителю. Однако более пристальное изучение сохранившихся кадров хроники и каталогов снятого, но возможно уже утраченного (как, например, каталог В. Вишневого «Документальные фильмы дореволюционной России»⁴⁷), позволяет сделать некоторые обобщения, которые открывают нам видение реальности таким, каким оно было у людей начала века, а не таким, как хотелось бы нам сегодняшним.

Статистика - дама лукавая, но оттолкнуться в наших размышлениях нам придется именно от цифр. В описаниях русской хроники этого периода первым тематическим пластом называется чаще всего «царская хроника». Возникает предположение, что именно эта тематическая страница преобладает и количественно. Вместе с тем, несложные подсчеты показывают, что по этому «разряду» список сюжетов занимает менее 10% (точнее около 8%) всех сюжетов, названных в каталоге. Но, видимо, смысловое давление этого раздела хроники столь велико, что и мы выделим его и рассмотрим некоторые положения бытования реальности на хроникальном экране именно на этом

⁴⁷ Вишневский В. Документальные фильмы дореволюционной России. М-Музей кино, 1996.

примере. Хотя будем вынуждены вернуться к этому материалу еще раз, в общем рассмотрении тематического пространства хроникальной России начала века.

Сюжетные модели «царской хроники» сосредоточены в ритуальных акциях придворной жизни: участие представителей семейства Государя императора в различных торжественных мероприятиях, сопровождаемых шествиями, парадами, манифестациями с большими массами людей. Внимание зрителя, а вместе с тем и пространство кадра, фокусируется вокруг фигуры императора или иного представителя царствующей семьи. Шеренги масс или передвигаются перед статичной фигурой царя, или, наоборот, пребывают в статике перед продвигающимся мимо центральным персонажем. Но именно разность динамических состояний подчеркивает дистанцию между массами и царствующей династией. Вместе с тем, есть некоторые особенности, «снижающие» патетику противостояния массы и богопомазанника. Речь идет о проникающих почти в каждый кадр официального действия элементах камерного звучания. Чаще всего это связано с наследником, постоянно мелькающим около Николая II, или других членов августейшего семейства, достаточно открыто выражающими неформальные отношения друг с другом. Этот тематический признак достаточно устойчив. Многочисленные игровые тесты с современными зрителями «царской хроники» в ответ на простой вопрос «каким выглядит царь в дореволюционной хронике?» неизменно выдают одинаковый ответ «отец семейства, царь-батюшка». Парадоксально, но современные простые зрители в своих формулировках, основанных не на знании истории, а на передаче своих зрительских впечатлений, употребляют столь привычную для дореволюционных времен простоватую и устойчивую формулу «Царь-батюшка». Нехитрый этот эксперимент открывает весьма важное положение, связанное с проблемой исторической истины или Киноправды.

Что же несет хроникальный кадр? Правду реальной мизансцены случившегося события? Но как много свидетельств со-

знательной или стихийной «организации внутрикадрового пространства», когда истинно случившееся и его облик трансформируется путем многочисленных инсценировок или хотя бы корректировок внутрикадрового реального действия. Не случайно уже в первые годы существования хроники мы находим упоминания о курьезных фактах, как, например, выход в прокат сюжета о коронации английского короля Эдуарда VII... за неделю до реального события. Правда, сюжет сопровождался удостоверением зрителей в точности запечатленного титром о консультации сотрудника двора его королевского величества. Уже здесь происходит тонкое отторжение реального сюжета жизни и его отображения на киноэкране, даже в хроникальной формуле.

Хроникальный общий план в прямом его кинематографическом смысле, столь популярный в эстетике дореволюционной хроники, оправдывался впоследствии в историографии непониманием операторами начала века монтажных основ киноречи или их неумением манипулировать всем спектром планов. На самом деле предпочтение общего плана иным крупностям отражало стремление хроникеров увидеть явление целостно, сохраняя впечатление от реальной мизансцены жизни, соотношения первого плана события со вторым и дальним планом и т. д. Последующая эволюция экранного языка, особенно в 20-е годы, с его стремлением к подробному «расчленению» пространства на фрагменты, «конструированию» монтажной модели реальности, определила стилистику первых хроникальных съемок как архаичную и низвела в категорию ученической, несовершенной. Но ведь не случайно вся история мирового искусства на определенных этапах развития обращается к опыту архаичного искусства, называя его примитивом, но ясно осознавая его великое преимущество перед всеми новациями последующих периодов - искренность и целостность чувствования мира, органичность воплощения видения мира.

Смотрение общего плана в хронике предполагает иную формулу активности зрителя, его способность и желание само-

стоятельно прочитывать историческую истину в реальной жизненной мизансцене, оценивать мимику персонажей, увязывать соотношение первого плана и фона, вычленять из пространства кадра колоритную деталь, чья выразительность определена его, зрительской, концепцией реальности, но не навязана авторской волей снимавшего и монтировавшего хроникера.

Конечно, хроникальный сюжет осмыслиется современниками только в его первоплановом событийном движении, многие детали и второстепенные действия не воспринимаются как информация. Однако разный контекст восприятия порождает разную степень углубления в запечатленный фрагмент жизни. Как-то пришлось показывать документальный фильм о первой мировой войне современным зрителям. При просмотре эпизода, повествующего о подготовке и наступлении наших солдат, реакция зрителей была неожиданной - молодые люди стали смеяться. Потом выяснилось, что их привлекло в пространстве кадров не столько поведение солдат и перипетии наступления, суть которого была известна из истории, а ... поведение собак, которые попали в поле зрения камеры. Именно общий план позволил в новом контексте, временном, да и социальном, получить совершенно иную, непредсказуемую авторами-хроникерами информацию.

Именно ёмкость общего плана, помноженная на информационную подвижность и непредсказуемость хроникального изображения действительности, порождает постоянно возникающую потребность кинематографистов в новом прочтении старой «фильмотеки». Иногда это - вторжение старой хроники в современное повествование, иногда - сочинение новой концепции прошлого и настоящего на фоне архивной хроники. При постоянном изменении всех элементов, составляющих эту формулу, неизменно рождается потребность ее применить.

Но экранная концепция реальности все же начинается с тематической развертки картины мира, соотношения предпочитаемых объектов съемки, отражающих мировидение хроникера-современника. Хроника жизни царского двора привлека-

ла наиболее пристальное внимание как со стороны зрителей, так и со стороны объектов съемки. Операторы фирмы фон А. Ган и К. Ягельский, которые чаще всего встречаются в описаниях официальных съемок, не были, как это принято думать, придворными кинохроникерами. У них было лишь преимущество, определяемое статусом - «поставщик двора его императорского величества». Отснятая ими хроника перед выходом на экраны кинотеатров просматривалась, чаще всего императрицей Александрой Федоровной, с тем, чтобы определить какие кадры предпочесть для широкой демонстрации. Столь «по-домашнему» выглядела цензура или в современной фразеологии - идеологическое манипулирование, в те архаические для кинохроники времена. Мотивировки отбора, очевидно, соотносились с понятием «имидж» - тогда не существовавшим как термин, но уже осознанным по смыслу.

Однако именно хроникеры самым способом запечатления мгновений истории, выбором мизансцен и композиционных акцентов внушили зрителям, и своим современникам, и нам, удаленным на век от тех времен, эмоциональное восприятие главного персонажа. То восприятие, которое простодушные молодые люди определяют как «Царь-батюшка», то есть тот имидж, который сознательно или, точнее, подсознательно, ассоциировался с пропагандистским портретом последнего русского царя.

Пример, рассмотренный нами, показывает сложную взаимосвязь между социально-психологическими механизмами мировосприятия людьми начала века, их эмоциональным восприятием фактов реальности, запечатленных кинокамерой, взаимодействием личных моделей действительности и экранными формулами, зафиксированными в пространстве хроникального кадра. Стоит более внятно определить и само понятие *пространство кадра*, основные элементы его составляющие.

Понятие пространства кадра включает в себя несколько уровней смысла. Прежде всего, это вариации *тематического наполнения кадра*. Здесь возможны наблюдения за информаци-

онным содержанием, включаемым операторами в орбиту своего внимания и съемки. Именно размышления над тематическим содержанием хроники определенного отрезка времени позволяют уловить систему установок людей-современников, какими являются операторы-хроникеры, их представления о приоритетах внимания и интереса зрителей.

Перечень тематических «полочек» - свидетельство круга важнейших направлений внимания, составляющих кругозор людей именно этого этапа истории. Сопоставление статистических данных - сколько сюжетов, и какой тематики появилось в том или ином году - поможет понять интересы людей данного времени. Тот факт, что «царская хроника» занимает всего лишь восемь процентов всего материала, снятого в это время, а львиную долю составляют видовые ленты, дает представление о мере заинтересованности зрителей в информации о жизни царской семьи и о событиях в своей стране.

В понятие тематического пространства входят также и *способы обрисовки, точнее ракурс понимания* операторами тех или иных событий, которые попадают в поле зрения их камеры. Очевидно, что именно отбором фрагментов события возможно их возвышение, создание условно пафосной модели случившегося или их снижение, «забытовление» торжественного ритуала. Внимательный анализ деталей, характеризующих реальный факт на экране, позволяет проникнуть в авторское видение события, понимание его смысла.

Важным уровнем смысла строения пространства хроникального кадра является также *профессиональная система кинозапечатления*: внутрикадровая мизансцена, выбор крупностей, ритм движения персонажей, композиционные акценты, светотональная композиция, ракурсы и все иные элементы, составляющие понятие «экранный язык», и в переложении на который в кино к зрителю приходит привычный образ реальности. Именно эта, порой неуловимая зрителем, аура авторского видения и понимания снимаемого обладает наиболее устойчивой Документальной достоверностью, нежели декларированные

авторские намерения в тезисах надписей или монтажном синтаксисе.

Вот почему в орбите нашего внимания при анализе оказываются не столько монтажно собранные сюжеты первой русской кинохроники, сколько отдельно существующие хроникальные кадры. Более того, это было время преобладания хроникальной информации в формате одного плана, что представляется также закономерным, а не случайным.

Вернемся к исследованию тематического пространства до-революционной хроники. Ведь именно в эти годы закладывался определенный стереотип восприятия экранной модели реальности.

Подсчеты количества сюжетов той или иной тематики открывают довольно любопытную картину. Уже говорилось о том, что большую долю хроники этого времени составляют видовые сюжеты. В практике французских, английских, американских хроникеров обнаруживается та же закономерность. При первом приближении кажется, что это простая страсть к воспроизведению далеких уголков мира, географической и этнографической экзотики. Но в списке сюжетов мы видим не только картины далеких русских земель. В равной степени усердия снимаются и знакомые берега Волги, и украинские просторы, и скверы Москвы, Одессы и Петербурга. Интерес вызывает ВСЯ реальность, еще не освоенная экраном. Обилие видовых сюжетов (а число их за десятилетие, собранное в каталоге Вишневого, составляет более 650 названий!) свидетельствует не только о лидирующем положении этого тематического раздела перед другими (включая и официальную хронику), но и об очевидной потребности зрителей в зрелище такого рода.

Каждый четвертый сюжет хроники этого времени представлял собой видовую картину, чаще всего именно России, хотя были и иные географические адреса. Стилистая структура этих хроникальных сюжетов следовала канону пейзажной «выразительности», формулированному живописцами, а вслед за ними

и фотохудожниками - где преобладали достаточно подробные общие планы, требовавшие усердного рассматривания, подобно иллюстрациям «Нивы».

Показательным является резкий рывок производства видовых лент между 1907 и 1908 годом - от 7 до 56! Увеличение числа сюжетов объясняется прежде всего началом отечественного кинопроизводства. Но соотношение 1907 года - одна шестая, 1908 года - одна третья, говорит о целеустремленном насыщении зрительских желаний видеть Россию и осознавать ее в визуальной форме.

Здесь необходимо обратить внимание на то, что русские операторы следовали путем первопроходцев хроники - операторов фирмы Люмьера и Патэ, которые, постоянно провоцируя увеличение видовых сюжетов, выполняли, впрочем, не сознавая этого, важную функцию. Определить ее можно было бы как *собрание* облика Земли, планеты, среды бытия людей. Прежние представления о планете у простого человека были скорее рационально-умозрительны. Человек *знал* о своей планете большую или меньшую сумму фактов в силу его образования. Но эмоциональным *представлением* о ней могли похвастать только путешественники, имевшие желание и возможности «повидать свет».

Экран начал постепенно собирать для *любого* человека целостную картину мира, доставляя из далеких и близких уголков изображение этих мест, пробуждая у зрителей чувственный способ закрепления информации, сопряженный с иллюзией очевидца. Так, из разрозненных фрагментов, подобно занимательной мозаике, складывалась собственная история впечатлений, созидающая *личный* опыт познания всей планеты. Именно с незамысловатых семнадцатиметровых сюжетов началось формирование того особенного сознания современного человека, которое мы именуем «планетарным» или целостным.

Видовые ленты по определению тяготеют к общему плану, и именно он являлся основной формой «обозрения» реальности, которую получал в кинозале зритель в начале века. Его вос-

приятие материала, запечатленного в панораме или статичном наблюдении, более всего напоминает привычное разглядывание нового пейзажа или, как тогда говорили, «вида». Общий план дистанцирует наблюдателя-зрителя от действительности, предоставляя возможность самостоятельного выбора впечатлений на полотне экрана. Одновременно экранная картина прочитывается целиком, в ее основных графических ритмах, и именно эти ритмы определяют скрытое эмоциональное отношение к зрелищу. Свободное рассматривание «вида» с произвольным выбором впечатлений и подсознательная подчиненность визуальному ритму, заданному на экранной плоскости, определяет диалектику воздействия хроникального кадра на зрителя.

Видовые ленты формировались в серии: «Обозрение России», «Живописная Россия», «По Волге» и так далее. Принцип выпуска серий, столь активно обсуждаемый и практикуемый на телевидении ныне, - явление, родившееся, как мы видим, не с телеэкраном. Его истоки простираются в литературную традицию печати в газетах и журналах популярных романов фрагментами. Так читатели познакомились с романами Достоевского, а ранее, к примеру, Бальзака.

Серия видовых лент, конечно, не роман с продолжением, но и здесь задействованы сходные механизмы восприятия, а именно: интрига ожидания новых, но уже знакомых по прежнему опыту впечатлений. Для нас же важно подчеркнуть, что существование ленты в рамках серии как бы продлевает ее пространство в соседние картины, соединяя их в целостную экранную панораму довольно обширной территории. Серия разрушает фрагментарную «отдельность» каждой снятой ленты, объединяет не только информацию и зрительные впечатления, но и экранный язык хроникального повествования. Таким образом формируется, прежде всего, тематически цельная картина географического пространства, а также унифицируется способ запечатления пейзажей и картин жизни людей, что в итоге облегчает практику труда хроникеров и вырабатывает систему установок восприятия зрителей.

Кстати, кинопрокатчики, интуитивно чувствовавшие зрительский интерес, всегда подчеркивали в рекламе принадлежность видовых картин той или иной серии.

Собственно, определение «видовая картина» довольно скоро перестало быть справедливым. Так как наряду с пейзажами, что прочитываются как «вид», в пространство кадра все чаще попадали люди, принадлежавшие той территории, чьи «виды» снимали хроникеры. И тогда хроникальный сюжет уже определялся как этнографический. В наши цели не входит точная регламентация в определении названий и разработка типологии хроникальных сюжетов. Важно, как «видовая» картина превращается в «картину жизни» со всеми особенностями уклада бытия людей, реальными мизансценами житейских ситуаций, калейдоскопом физиогномически характерных портретов обитателей этих «видов». Происходит резкое уплотнение информационного поля видовой хроники, ее насыщение не только географической информацией, но и этнографической, социально-политической.

Стремление разнообразить впечатление побуждало хроникеров снимать не только общие планы-виды, но и укрупнения бытовых сценок на улицах городов, и внешность разных представителей рас и народностей, что можно показать лишь на почти крупном плане. Менялся язык хроникального сообщения. Вместе с тем, преобладание общего плана как ведущего хроникального принципа подачи экранной информации имело глубокие корни, связанные с внутренней установкой зрителей при просмотре хроникального материала.

Дистанция - ключевое определение, которое поможет нам проникнуть в механизм зрительского понимания экранной информации. Но прежде несколько цитат, передающих эмоциональную реакцию первых зрителей, а также об условиях труда первых кинематографистов, ибо именно эти условия во многом предопределяли характер отснятого материала.

Нам сегодня сложно вообразить себя в темноте первых кинозалов с трескучим аппаратом в центре, дрожащей полоской

света, в котором плавают табачный дым и пылинки. За годы общения с киноэкраном у зрителей образовались устойчивые стереотипы восприятия кинозрелища, способы реакции на игровое и документальное пространство кадра. Но в те времена они еще только складывались. Вот как это отразилось в ощущениях современников - к примеру, знаменитые блоковские:

И грезить, будто жизнь сама
Встает во всем шампанском блеске
В мурлыкающем нежно треске
Мигающего cinema.

Более эмоциональны строки М. Горького, тогда еще молодого нижегородского журналиста: «Вчера я был в царстве теней. Как странно там было, если бы вы знали. Там звуков нет и нет красок. Там все - земля, деревья, люди, вода, воздух, - окрашены в серый однотонный цвет, на сером небе — серые лучи солнца, на серых лицах - серые глаза, и листья деревьев серы как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения.

Объяснюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или безумии. Я был у Омона и видел синематограф Люмьера - движущиеся фотографии. Впечатление, производимое ими, настолько необычно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами, но суть его я постараюсь передать.

Экипажи едут из перспективы на вас, прямо на вас, во тьму, в которой вы сидите, идут люди, появляясь откуда-то издали и увеличиваясь по мере приближения к вам, на первом плане дети играют с собакой, мчатся велосипедисты, перебегают через дорогу пешеходы, проскальзывая между экипажами. Все движется, живет, идет на первый план картины и исчезает куда-то с него...

На экране появляется поезд железной дороги. Он мчится стрелой на вас - берегитесь! Кажется, что вот-вот он ринется во тьму, в которой вы сидите, и превратит вас в рваный мешок кожи, полный измятого мяса и раздробленных костей, и разру-

шит, превратит в обломки и в пыль этот зал и это здание...

...Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения...Страшно видеть это серое движение теней, безмолвных и бесшумных...»⁴⁸

Хрестоматийная цитата Горького понадобилась нам затем, чтобы обратить внимание на принципиальную разницу ощущений зрителей первых хроник и реакции любителей кино последующих этапов его развития. В аксиоматичном определении хроники уже с 10-х, а еще более в 20-е годы, утвердился примат рационального «потребления» зрителем информационного смысла хроникального кадра. Говоря журналистским слоганом, на первый план выходит «Что?», и в значительно меньшей степени переживается «Как, каким образом?», то есть эмоциональные реакции на запечатленное на пленку. В приведенной же цитате содержание представленных в программе хроникальных сюжетов практически не аннотируется, да это зрителю и не важно, ибо главный мотив его интереса сопряжен с самим аттракционом «движущейся фотографии». Причем акцент следует сделать на феномене «движения», но не фотографической адекватности. Еще долго пространство кадра не включало в себя переживание ВРЕМЕНИ протекания запечатленного процесса. Может быть, поэтому столь значительную роль играл монтаж как инструмент временной развертки действия.

Таким образом, следует разделить определенные этапы освоения зрителем кинематографического пространства и создания устойчивой установки на восприятие кинозрелища как игрового, так и хроникального.

Знаменательно «происхождение» первых кинооператоров: и любительство, и профессионализм. Самые первые «киносъемщики» России: В. Сашин - актер, и А. Федецкий - профессиональный фотограф. Этими двумя путями шло пополнение отряда кинематографистов, и каждый «путь» приносил свои положительные черты и изъяны. Так, к примеру, профессиональные фо-

⁴⁸ Горький М. (M.Pacatus) Беглые заметки // Нижегородский листок, 1896, 4 июля. Цит. по: Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. М.: Искусство, 1965. С. 3-4.

тографы создавали фотографически грамотную «картинку», с точной экспозицией и композиционным решением плоскости кадра. Но инерция фотографического мышления побуждала ориентироваться на неприменную статику камеры, пренебрегать динамической композицией и включать движение как неприменную часть содержания кадра. Повороты камеры, панорамы, ракурсная съемка представлялись излишними и почти «браком». Любители же, наоборот, были свободны от стандартов и штампов фотографического мышления, но страдали технической безграмотностью, порой не справляясь с тогдашней киноаппаратурой.

«Операторам приходилось брать в далекие поездки тяжелый и неудобный киноаппарат стандартного типа, немало мешавший им в трудных, а иногда и опасных путешествиях. Но операторы тех времен были мало избалованы, и неудобство аппаратуры не останавливало их в стремлении снять побольше и поинтереснее. Иногда операторы присоединялись к хорошо организованным экспедициям или геолого-разведочным партиям. В этих случаях они привозили материал, ценный не только для показа на экране, но и для научного изучения мало или совсем неисследованных уголков земного шара»⁴⁹.

Сегодня, рассматривая пленки первых кинооператоров, можно отметить безусловный высокий технический уровень съемок. Резкость изображения, особенно если учесть низкую разрешающую способность кинопленки, была почти удовлетворительной. Нет серьезных ошибок в экспозиции, в частности, недодержек, несмотря на то, что светосила многих первых кинообъективов не превышала 1:6,3, а чувствительность пленки, будучи очень низкой, не была ко всему стандартизирована. Наконец, скорость съемки на протяжении всего сюжета оставалась равномерной (напомним, что моторов тогда не было и съемку приходилось производить вручную).

Как отмечает С. С. Гинзбург⁵⁰, русское кинопроизводство началось и развивалось первое время, прежде всего, как неигровое, хроникальное. За 1907-1908 гг. было выпущено 8 игро-

⁴⁹ Форестье Л. Великий немой. М.: Госкиноиздагг, 1945. С. 22-23.

⁵⁰ Гинзбург С. Кинематография дореволюционной России. М.: Искусство, 1963.

вых и 225 документальных лент. Таким образом, русская действительность приходила к зрителю в хроникальном облике.

Показательно содержание рекламного объявления фирмы А. Дранкова о «первом в России» синематографическом ателье. В списке поставляемых лент, кроме того, значится: «Выделка лент для кинематографов. Сюжеты злободневные! События России и окраин! Виды городов и деревень! Каждую неделю новые сюжеты! По желанию снимки могут быть сделаны и в других городах.»⁵¹.

При всей рекламной лапидарности объявления стилевое направление деятельности новой фирмы было очевидно - это хроника и видовые ленты. Речь о создании игровых сюжетных лент пока не идет. Если учесть, что А. Дранков тогда практически не располагал никакими средствами и опытом, четкая ориентация на производство хроники свидетельствовала о понимании зрительских интересов: достоверно узнаваемые картины жизни различных уголков страны. С 1908 года производство стремительно нарастает: 1907 г. - 38 хроникальных лент. 1908 г.-168. 1909 г.-206. 1910 г.-286. 1911 г.-338. 1912 г.-370. 1913 г. - 393. 1914 г. - 458. 1915 г. - 251. 1916 г. - 161. Сокращение числа хроникальных лент в годы войны сопряжено как с общим свертыванием кинопроизводства, так и ограничением свободы передвижения и съемок в условиях фронта.

Вернемся к анализу тематического пространства хроники дореволюционной России, которое сохраняет устойчивую структуру на протяжении всех лет развития, вплоть до 1914 года. О роли видовых сюжетов царской хроники речь шла выше. Тесно примыкают к ней так называемые официальные сюжеты, то есть посвященные перипетиям политической и общественной жизни России. Они четко делятся на события, сопряженные с политическим «сюжетом» исторического движения Российской империи, и ее связями с другими государствами и дворами. Поэтому существенное место занимает тема встреч с представителями царствующих дворов Европы, руководителями правительств и иного рода посланниками других народов. Пред-

⁵¹ Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. М: Искусство, 1965. С. 17.

ставителями России чаще всего бывают члены Двора или даже сам Государь, драматургия встреч расписана регламентом, и хроникальные фрагменты быстро улавливают канонические мгновения самого события и предпочитаемую мизансцену. Здесь общий план является стилеобразующим пространством самого факта, где главное - сохранить для зрителя узнаваемую последовательность фабулы встречи. Главные фигуры события группируются в центре кадра и развернуты фронтально на объектив. Композиция фиксирует узловое мгновение встречи главных представителей.

Иной характер имеют сюжеты, посвященные военным смотрам и парадом, которые иногда событийно соотнесены с официальными встречами. Здесь на первый план выступает иной смысловой акцент. Речь идет о демонстрации военных достижений России тех лет, и потому именно динамическая картина подвижных и мощных (на тот год, конечно) спортсменов, вооруженных людей составляет главное притягательное содержание хроникальных сюжетов.

Четкая геометрия строя войсковых соединений, их ритмичное движение, символизирующие управляемость и готовность к действию, как бы противопоставлены статуарности групп наблюдающих. Ритмическая противоположность, существующая или в пространстве одного кадра, или в монтажной последовательности, несет скрытое смысловое содержание подобных сюжетов. Эту же интонацию излучают и многочисленные парады и «джигитовки» отборных русских войск-какими были и какими воспринимались зрителями казаки. Может быть, поэтому столь многочисленны сюжеты, посвященные различным строевым «действиям» с участием именно казаков.

Более разнообразны внутрикадровые мизансцены в сюжетах, показывающих фрагменты обыденной жизни. Впрочем, и здесь есть членение на важные события и повседневный поток. Среди событийной хроники обращают на себя внимание мероприятия, в которых участвуют большие массы людей. Тематика этого раздела связана с множеством так называемых

«народных гуляний». Поводом могли быть как общепринятые праздники, скажем, религиозные («Вербное воскресенье»), так и популярные в то время общественные акции, большей частью благотворительные: «детские», «Праздники белого цветка», мероприятие, связанное со сбором средств жертвам туберкулеза, и т. д.

В отличие от официальной хроники, где регламент, то есть драматургия происходящего, строго расписан, и все мизансцены неоднократно отрепетированы, хроника общественной жизни несет в себе большую свободу фабульного развития и оттого трудно предсказуемые для кинооператора движения организаторов и участников мероприятия. Поэтому-то мы встречаем в этих сюжетах отсутствие заданности внутрикадровых мизансцен, хотя многими они осознаются как хаотичные. Точнее было бы сказать, что они плохо предсказуемы, неожиданны как для оператора, так и для зрителя. Вместе с тем, эта нерегламентированность внутрикадрового действия дает большее ощущение спонтанного развития события, большее разнообразие впечатлений.

Еще любопытнее кадры, запечатлевшие факты повседневной жизни. Вот перед нами известный кадр, снятый в поле. По диагонали кадра крестьянин кладет борозду, идя за плугом. Слева, почти перпендикулярно линии борозды, делящей кадр пополам, появляется помещик с девочкой и тростью проверяет глубину вспашки. Мы видим здесь достаточно сложное композиционное решение кадра с разнонаправленным движением персонажей. Чтобы уловить смысловую драматургию необходимо время на рассматривание изображения и чтение ее композиционной «архитектуры». Таким образом, привычный тезис об общем плане дореволюционной хроники как свидетельстве профессиональной неумелости кинематографистов той поры должен быть поколеблен. Как в случае с официальной хроникой, где знание смысла происходящего возникало у зрителя не только благодаря пояснительным надписям, но и через «чтение» понятной и хорошо известной регламентированной

мизансцены, так и в бытовом факте сложная мизансцена побуждала зрителя более сосредоточенно считывать *смысл запечатленного* через *способ запечатления*.

Другой пример, который, как и описанный выше, можно увидеть в картине Э. Шуб «Падение династии Романовых», -представление Калужского губернатора. Мы видим массивную фигуру губернатора и его жены, которые спускаются по лестнице, повторяя ее повороты и поворачиваясь к зрителям то в фас, то в профиль. Нелинейное движение задает причудливый путь наблюдающему взору зрителей, усложняя впечатление от простого прохода. Затем предлагается горизонтальное движение в кадре тех же фигур, но теперь изображение людей перекрывается листвой деревьев, и кадр тоже требует более длительного рассматривания и... проникновения в сущность показанного. Сюжет завершается статикой: группа за столом в сени деревьев. Но здесь неожиданным элементом в композиции кадра становится собака у ног хозяев. Не думаю, что снимавший оператор ставил перед собой задачу подобных «затруднений» в предлагаемой зрителю информации. Но очевидно и то, что существовавшие в те годы представления о «правильном» или «выразительном» характере хроникальной съемки предполагали подобные акценты, которые были сориентированы на более сложную организацию длительного хроникального кадра. В последнем примере мы видим, как общий план движением персонажей превращается в средний, группируя внимание зрителя на личности героев сюжета. Настало время поговорить и об изображении человека в хронике этого времени. Точнее, о характере отношений документального человека и снимающей камеры.

Одним из очевидных качеств хроникальной съемки почитается достоверность. И среди опознавательных признаков оной на первом плане значится вопрос отношения снимающегося человека и камеры. Съемка считается достоверной в классическом понимании документальной выразительности, если запечатленный человек не замечает камеры. Именно на этот при-

знак направлены многочисленные ухищрения, связанные с теорией и практикой кинонаблюдения.

Вместе с тем, просмотр хроникальных съемок первых лет кино предлагает иной тип отношений человека и камеры в процессе запечатления реальных жизненных фактов. Вместо привычного «окна в мир», где наличие «киностекла» как бы отгораживает реальный поток жизни от снимающего аппарата, что создает иллюзию спонтанно развивающегося жизненного процесса, лишь «подсмотренного» кинообъективом, дореволюционная хроника демонстрирует кардинально другое «правило игры» между документальным объектом съемки и киноаппаратом. Как это ни парадоксально, но эти отношения весьма напоминают современную драматургию взаимодействия человека и экрана, более активную форму участия персонажа в формировании своего облика на экране.

Интересно, что в хронике февральских событий происходит резкое изменение поведения людей перед камерой. Мы видим значительное оживление, как в самой уличной толпе, так и в реакциях людей на объектив. Они приветственно машут рукой камере, оборачиваются, указывают друзьям на работающего кинооператора. Так хроника зафиксировала раскрепощение народных масс в революционных обстоятельствах февраля 1917 года.

В числе тематических страниц хроники начала века закономерно занимают определенное место сюжеты религиозного содержания. Хотя сравнение с современной практикой, наполненной прямыми трансляциями церковных служб, развернутыми беседами представителей разных ветвей духовенства, многочисленными репортажами о церковной жизни - обрядами, ритуалами, описаниями художественных достоинств архитектуры и внутрицерковного убранства - заставляет рассматривать сюжеты дореволюционной хроники как отражение, прежде всего, ... светского взгляда на религиозную жизнь.

В те времена съемка внутри храмов была запрещена, да и людям православным или мусульманам не требовалось объяснение обрядов, происходивших в мечети или православном

храме, - зрители были людьми истинно верующими. Поэтому если бы человек начала века на машине времени переместился в день сегодняшний и оказался у экрана телевизора, он пришел бы в шоковое состояние и был бы поражен, в какой мере разрушено, выставлено на потребу равнодушному созерцателю великое таинство общения с Богом.

Российская хроника первых лет XX века, посвященная религиозной тематике, была, несомненно, более сдержана и целомудренна в обнажении сущности трепетного чувства веры. Поэтому все религиозные сюжеты как бы распадаются на два потока, сходящиеся в ключевой позиции - информационно-репортажной. Это сообщения о значительных религиозных празднествах, которые представлены с участием больших народных масс, и укладываются в сложившийся тематический канон «народных гуляний». Таковы «Водосвятие на Днепре», «Вербное воскресенье», «Крестный ход в Киево-Печерской Лавре» и т.д. Во всех этих информационных сообщениях главное внимание обращено на действия больших масс народа.

Второе направление сопряжено с официальным участием церковных иерархов в общественной жизни страны. Причем, здесь представлены не только православные священники, но и мусульманские, армяно-григорианские, иудейские, буддистские иерархи. Вполне возможно, что это была сознательная политика властей. Но в тематическом «раскладе» хроники того времени мы фиксируем довольно терпимое, пусть и формально, отношение к религиозной жизни населения.

Обыденная жизнь народа представлена на хроникальном экране, в основном, его участием в многочисленных событиях общественного и религиозного характера. Жизнь городов и сельской местности мы видим только в сюжетах, относящихся к видовой тематике. Конечно, это не совсем справедливое деление, так как наибольший интерес для нас представляют не столько географически закрепленные впечатления, сколько картинки быта и уличные сценки, в которых можно уловить черты тогдашней жизни.

Особое, хотя и скромное место занимает раздел, освещающий развитие промышленности и сельского хозяйства России. Сюжеты этого направления сопряжены с показом, как правило, новых технологий в промышленном производстве, а также регулярных сельскохозяйственных выставок, которыми славилась провинциальная Россия. Число таких хроникальных выпусков невелико, и они малозначительны, чтобы претендовать на полноценное отражение целого тематического пласта. Однако сам факт существования такого направления заслуживает внимания. Некоторые из них появлялись по желанию промышленников или организаторов событий. В этом смысле их можно рассматривать как первые заказные киноработы или, в зависимости от принятой автором интонации, в качестве рекламных лент. Стоит обратить внимание, что в число именно общеэкранных хроникальных сюжетов попали и некоторые информационные сообщения о научных открытиях. Число их невелико. Но важным обстоятельством является само стремление выдвинуть науку и ее достижения в число общезначимых событий.

Значительное место в тематическом «пасьянсе» хроники России отводится сюжетам, посвященным спорту. Характер проведения спортивных состязаний, выбор предпочитаемых для кинопоказа видов спорта могут послужить основой для любопытных обобщений. Попробуем углубиться в довольно обширный по количеству сюжетов спортивный раздел.

Конечно, на первом месте объяснений популярности спортивных сюжетов стоит само движение, которое неразрывно связано как со спортом, так и с кинематографом. Но, взглядываясь в содержание запечатленных спортивных состязаний, открываешь удивительное обстоятельство: привычные для сегодняшнего зрителя знаки спортивного достоинства - способность управлять своим телом, то есть бег, прыжки, плавание и иные чисто олимпийские виды спорта, не являются основными тематическими объектами съемок. Что же привлекало внимание операторов того времени, а значит и зрителей?

Почти четверть сюжетов обращены к авиационным полетам, которые рассматривались, прежде всего, как проявление спортивного мужества. Строго говоря, авиационные соревнования и показательные полеты трудно определить как спортивную тематику. Но сам факт их популярности именно в то время вполне обоснован, ибо авиация для человека начала XX века символизировала романтическую мечту о прорыве в научно-техническом развитии в мир стольких возможностей, что воображение не справлялось с моделированием этого будущего. К авиасюжетам примыкают сообщения об автомобильных соревнованиях. Экзотика тогдашних дорог и улиц - громоздкий автомобиль - разделял с самолетом символическую роль прогресса. И в этом случае главное внимание зрителей сосредотачивалось на людях, причастных к новому техническому веку. Не случайно необычные внешние элементы одежды - кожанка, краги, шлем, огромные очки - стали знаковым определением автомобилистов-профессионалов. Таким образом, собственно момент соревновательности, то есть интрига состязания, и здесь отодвигается на второй план, уступая место жанровым впечатлениям.

Из других спортивных рубрик выделяются различные формы «работы» с лошадьми: выездка, джигитовки, нередкие и в русле официальной хроники как показатель воинского мастерства казаков, и, конечно, бега. Именно то место, которое занимают на хроникальном экране лошади, показывает, что этот экраный мир все еще принадлежит XIX веку. Бега осознавались тогдашними зрителями как состязание и вполне укладывались в тематическую рубрику спортивных развлечений. Здесь очевидны повторяемые элементы соревновательной драматургии, отлично знакомые зрителям и ожидаемые ими.

Сравнение числа спортивных сюжетов в кинохронике отражает вполне скромное место, которое спорт занимал в те годы в жизни людей. Если мы уберем за скобки подсчетов формы развлечений, внесенные в этот раздел достаточно условно - авиаполеты, автопробеги и бега, - то количественно, да и по

качеству зрелищности, раздел этот будет выглядеть более чем куце. Видимо, страсти болельщиков и спортивные «войны» - это дело далекого будущего.

В традиции анализа тематики дореволюционной хроники выделять, как нечто значительное и весомое, раздел, связанный с показом различных сенсаций и происшествий. Действительно, в списке сюжетов встречаются пожары, наводнения, катастрофы и т.д. Но число их несравненно меньше, чем мы видим сегодня в информационных телепрограммах.

Как это ни парадоксально, но столь же скромным по числу лент выглядит и раздел, посвященный культуре и искусству. Причем тематический диапазон сюжетов здесь велик: от «Танго» и «Танца медведей», исполненных профессиональными танцорами, до обильной кинолетописи последних лет жизни и смерти Л. Н. Толстого.

Отметим, что именно Толстому посвящено большее число лент этого раздела. Качество хроникальных кадров не вызывает особенного восхищения, ибо очевидно нежелание яснополянского старца позировать перед камерой. Поэтому моментов общения с оператором нет: старец или идет в направлении камеры, или удаляется от нее. Важен сам факт присутствия Толстого - экран сохранил живой облик и поведение русского писателя. Случившиеся вскоре драматические события «ухода и смерти в пути», а затем похороны писателя стали грандиозным событием жизни всех слоев населения России. И может быть, именно похороны с их многолюдьем и искренней скорбью в наибольшей степени свидетельствуют о роли этого человека в жизни русского народа.

Любопытен общеизвестный факт использования реальной хроники в игровой картине «Уход великого старца» режиссера Я. Протазанова⁵², появившейся почти сразу после смерти Льва Толстого. Разговор о принципах взаимодействия хроники и игрового кино этого периода, хотя и представляет интерес, не входит в нашу задачу. Сейчас же заметим, что использование хроникальных кадров в игровом пространстве свидетельствует как

⁵² Интересный анализ использования хроники в картине дан в исследовании Зайцевой Л. Рождение российского кино. М.: ВГИК, 2000.

о значительности самого героя, так и о популярности хроники, запечатлевшей последние годы жизни великого писателя. Косвенным свидетельством является и число различных перемон-тажей, которые как бы возобновляют интерес зрителей к личности Толстого, умножая список лент о писателе.

Из других сюжетов, посвященных культуре, преобладают как радостные события - юбилеи, так и печальные - похороны. Хотя и встречаются ленты иного рода, к примеру «Футуристы», где съемки эпатажного поведения поэтов этого направления представлены скорее как курьез бытовой, но вовсе не как явление культуры.

Однако же, стоит остановиться еще на одном моменте. В исторических исследованиях описывается целый ряд игровых по определению картин, обладающих, по мнению критиков, резко не кинематографическим экранным языком - сохраненные условные театральные декорации, активная, явно театральная жестикуляция актеров, мизансцены, сориентированные на сценическое пространство. Есть даже примеры запечатленных в немом кино монологов знаменитых театральных актеров. Все это описывается как непонимание тогдашними кинодеятелями специфики кинематографа.

Но справедливее было бы рассмотреть этот факт в иной плоскости. Может быть, создатели лент с «дурной театральщиной» и не ставили перед собой цель ее преодоления? История появления телевидения с его стремлением в начале своей «карьеры» адаптировать другие известные формы культуры путем простой трансляции то ли спектаклей, то ли концертов может дать ответ на этот вопрос: ленты с их очевидной театральщиной, возможно, и есть фрагменты самого театра, только зафиксированные кинематографом, а точнее, сохраненные для зрителей на пленке. Тогда понятным оказывается и появление монологов в немом кино: это попытка запечатлеть несовершенным еще киноспособом явление театрального искусства. Поэтому мы вправе рассматривать эти далекие от совершенства «кинофильмы» не как игровые картины, но как хроники теат-

ральной жизни России тех лет. Кинематограф в этом случае выступает как транслятор, фиксатор, но отнюдь не создатель нового художественного произведения.

Наши представления о начале века, как о времени насыщенной культурной жизни русского общества, исследование тематического пространства кинохроники тех лет не подтверждает. Как уже было замечено, главный объект внимания и настойчивого воспроизведения на экране - это Лев Николаевич Толстой. Обратим внимание, что Толстой - воспринимается современниками не столько как великий писатель, но, прежде всего, как философ, религиозный оппонент официальному православию, лидер нового общественно-религиозного течения, которое носит его имя - «толстовство». Драматические обстоятельства его смерти привлекали внимание охочих до сенсаций журналистов, да, и видимо, жаждущих зрелищ зрителей.

В списках сюжетов кинохроники этого раздела мы практически не встречаем информации о выставках живописцев, музыкальных и театральных премьерах, представления деятелей литературы и искусства вне их юбилеев или похорон. Уже тогда, осознавая себя как «самое массовое из искусств», кино ориентировалось на непритязательный вкус обывательской массы, которая мало была посвящена в элитарную жизнь художественной среды. Если, конечно, в этой таинственной жизни богемы не происходили курьезные события, вроде эпатажного поведения футуристов, которые нестандартным поведением хотели привлечь внимание к своему творчеству.

Подводя итоги описанию тематического пространства русской кинохроники предвоенных лет, следует выделить ведущие черты тогдашней «политики» экранной информации:

Ориентация на событийное восприятие жизненных процессов сопрягается с описанием жизни в ее обыденном русле ^повседневности. Привычное представление о кинохронике этого времени как официальной парадной информации о жизни : верхних эшелонов власти и аристократии не кажется безусловным. Почти во всех сюжетах, даже посвященных летописи цар-

ского двора, мы встречаем мелькающие в пространстве кадра фигуры либо солдат, либо челяди, либо случайных прохожих. Нельзя утверждать, что подобное обстоятельство связано только с неумением операторов очистить пространство кадра от случайных людей. Видимо, эти люди не казались там случайными, наоборот, они были там на своем месте.

Столь же важны наши наблюдения за различными парадами и смотрами. Ведь и здесь геометрия военных построений непременно сменяется укрупнениями лиц солдат и казаков, иных участников мероприятий. Таким образом, в пластическом решении пространства кадра запечатляется определенная модель российского общества, хотя и имеющего четкое классовое членение, но осознаваемое как целостное, как единое.

Второе наблюдение, связанное с характером представления в хронике многонационального лица России. Конечно, у России преимущественно русское лицо. Но в целом ряде событийных сюжетов и видовых лент подробно, с активным желанием просвещения представлены многие народности России, их быт, праздники, внешний вид, этнографические реалии. Даже в самых негативно оценивающих опыт досоветской России исследованиях всегда присутствует оговорка, что в этнографических сюжетах нет «расизма и унижения наций».

Сравнение характера освещения жизни общества России по регионам также позволяет сделать любопытное наблюдение. Кроме немногочисленных катастроф и спортивных состязаний, провинция не поставляет на экран событийного репортажа. Это, как правило, пейзажи, городские и сельские виды, этнография, отдельные промышленные и сельскохозяйственные выставки, описания новых технологических процессов. Практически весь спектр событийного репортажа сфокусирован в пространстве двух столиц. Причем, события носят вполне предсказуемый характер - это традиционные ритуальные праздники, части официальных протоколов, визиты, смотры, народные гуляния. До начала первой мировой войны жизнь России на киноэкране носила вполне предсказуемый, спокойный характер, без осо-

бой драматизации или напряжения, как внутри кадрового действия, так и монтажа. Этот налет патриархальной незыблемости бытия центральных территорий и национальных окраин огромной страны создавал особую ауру значительности и мощи. Большинство хроникальных кадров заполнено массами людей. Это относится, прежде всего, к эпизодам, с участием широких народных масс, но то же мы встречаем и в событийных сюжетах, где центральные персонажи события, как мы уже отмечали выше, даже если это члены императорской фамилии, как правило, существуют в плотном окружении царского двора и просто зевак.

Особый интерес представляют видовые съемки, фиксирующие различные географические и этнографические «фрагменты» русской реальности. Здесь в наиболее внятной форме очевидна та «равнозначность» деталей пейзажа и человеческой толпы, о которой шла речь выше. Человек, мелькающий в кадре, интересен, в первую очередь, как носитель узнаваемого типичного облика данной географической точки. Не случайны названия сюжетов: «Буряты», «Цыганский табор», «Типы Хитровки», где человек на экране осознается только как деталь, обозначающая целое понятие, как визуальная иллюстрация к вербальной информации.

Человек в пространстве кадра дореволюционной хроники выступает как объект, осуществляющий движение, творящий динамическую картину, но к этому добавляется его погружение в целостную композицию события. Являясь энергетическим двигателем зрелища, он воспринимается как деталь главного *-картины* жизни. Даже центральные персонажи события - министры, члены царской семьи, генералы и зарубежные гости - четко «увязаны» композицией кадра, являются частью целостной картины и не более. Справедливо наблюдение М. Ямпольского: «В фильмах Люмьера (добавим, и всего кинематографа начала века-Г. П.) видение абсолютно имперсонально. Такому видению идеально соответствует характерное для люмьеровских фильмов глубинное пространство. Усложнение повество-

вательных структур раннего кино неизбежно ставит вопрос о способах разрушения от рождения данного кинематографу глубинного видения, выработки плоскостного пространства»⁵³.

Если искать в хронике этого периода проявления личностного начала, то они обнаруживаются в общей концепции реальности, явленной нам операторским мышлением. При всей декларированной «объективности» отражения реальности хроникеры не могли не оставить отпечаток своей личности в самом взгляде на действительность, в понимании смыслов ее деталей и мизансцен. Так к нам приходит документ мышления современника, его чувственное осознание картины мира. Именно в этом, собственно, и видится истинная достоверность картин исторического прошлого, а не только в попытках отождествления кинокадра и момента истории.

Некоторые крупные планы значительных персонажей политической и общественной жизни начала века отличаются условной фотографической ориентацией на камеру. Иногда люди снимают шляпу или приветствуют оператора, тем самым создавая новое ощущение экранной реальности: не простое «окно в мир», но как бы персонифицированный объект общения документальных персонажей. Иногда второй план портретного кадра специально расфокусирован с тем, чтобы внимание не отвлекалось от лица выбранного героя. Таковы планы Г. Распутина, П. Столыпина и других персонажей, не только значительных, но, на взгляд оператора, обладающих особенной информационной «автономией». Прием этот, очевидно, принадлежит фотографической практике. Вместе с тем, есть и вполне кинематографические, динамичные по внутрикадровому движению героев кадры. Таковы представления лидеров Думы и министров правительства. Камера располагалась рядом с парадной лестницей, ведущей в здание Думы, и герои были запечатлены оператором в момент прибытия на заседание. Зритель получал как бы минисюжет, содержащий и небольшое повествование - выход из автомобиля, проход по лестнице, - и перипетии общения с камерой — одни делают вид, что ее не замечают, другие - раскланиваются.

⁵³Ямпольский М.О глубине кадра в сб.: Что такое язык кино? М.: Искусство, 1989. С. 179.

Обращает внимание и применяемая довольно часто в до-революционной хронике точка съемки. Вместо ожидаемой нижней точки (обозначение подобострастия и стремления возвеличить объект) преобладает съемка на уровне наблюдающего глаза простого зрителя, а иногда и чуть сверху. С позиции профессиональной технологии, появление подобной точки объяснимо: чтобы увидеть все событие целиком, оператор забирается повыше и тогда получает широкий обзор. Но когда начинается сама съемка, он вынужден, взирая на происходящее чуть сверху, создавать особенное чувство камерности разворачивающихся событий. А ведь этими событиями могли быть, да и бывали торжественные акты официального ритуала с участием членов императорской семьи и самого Государя Императора Николая II.

Верхний ракурс (он не был чрезмерно острым и потому почти не прочитывался) более плотно заполнял пространство кадра людьми и предметами, сближал главных персонажей и фоновую «массовку», минимизировал масштаб фигур людей. Потому мы, зрители хроники XX века, никогда не видели в кино истинный рост Сталина, Гитлера, драматизм парализованного Рузвельта, отчетливо помним скромный рост и «мелковатость» Николая II.

Постоянным «снижающим» государственный имидж последнего русского царя обстоятельством, как мы упоминали выше, является и частое его появление в сопровождении наследника. Именно свободные движения мальчика около четкой линейности военного строя снимают торжественность происходящего, делают действие камерным, семейным.

Верхний ракурс, заполняя пространство кадра вязью разнообразных движений толпы, погружает действие в обрамление зданий и другой «мертвой природы», почти не оставляя свободного фона небосвода. Все это создает впечатление замкнутого пространства, живущего по своим внутренним законам. Конечно, наши наблюдения передают всего лишь возможные *ощущения*, которые могут быть рационально осознаны или нет

- в зависимости от интеллектуального уровня зрителя. Но уже в эти первые годы развития экранной летописи мира способ запечатления уверенно влиял на концепцию фиксируемой реальности.

Описание тематического содержания дореволюционной хроники России, а также рождающееся из характера запечатления скрытое *значение, смысл* снятых фактов тогдашней жизни позволяют сделать следующее заключение. Сама природа экранной информации неизбежно побуждает снимающего стремиться к выражению своего отношения в процессе запечатления событий, а зрителя - искать в увиденном не только спонтанно текущую «реку жизни», но и скрытый смысл, значение тех кинофактов, которые разворачиваются у него перед глазами. Таким образом, история кинохроники - это постоянный скрытый *диалог* автора-хроникера и кинозрителя через посредство экрана.

На первый взгляд термин *диалог* не совсем подходит для описанной ситуации. Ведь в процессе съемки зритель не влияет на характер понимания снимаемых фактов, и внешне этот процесс выглядит как односторонний, то есть хроникер предлагает свою трактовку событий, а зритель только ее воспринимает. Но это кажется справедливым лишь при первом приближении. При всей пассивности позиции зрителя его активная смыслообразующая воля присутствует в акте восприятия экранного сообщения.

Здесь следует расчленить момент «считывания» с экрана информации на отдельные слои и рассмотреть их отдельно.

На первый план, конечно, выходит реальная жизненная драматургия, запечатленная на данном отрезке киноплёнки. Она разворачивается на экране, сохраняя истинную мизансцену случившегося и ритм реального действия. Хотя сам момент вычленения из жизненного потока определенного фрагмента уже преобразует его смысл и драматургию. Таким образом, этот факт как бы уходит из потока обыденности в разряд исключительности, выдел ценности.

Вторым уровнем запечатленной информации является авторская трактовка увиденного. Она предопределяется системой идеологических установок самого хроникера, его вкусом, человеческими пристрастиями и просто талантом пластической организации реальности в пространстве кинокадра. При всем младенческом состоянии эстетических амбиций кинематографистов того времени, чувство гармонии, выразительности композиции и внятности изложения увиденного и понятого автором зрелища всегда присутствует в кадре, даже в первой программе братьев Люмьер.

Именно в этом процессе трансформации факта в кинофакт заключена та мера обобщения, которая сохраняет в пространстве кинокадра документ мышления современника, его видение и понимание смысла события. Здесь заключается, на наш взгляд, наиболее достоверное ощущение события, то есть его *смысл*.

На эту сторону творческого акта хроникальной съемки редко обращается внимание. Львиная доля интереса и анализа сосредоточена на тщательности соблюдения адекватности запечатления реального факта. В качестве этой фиксации видится мастерство хроникальной съемки. Конечно, если обратиться к мемуарам, да и к просто рассказам хроникеров-практиков, то основное место в их исповедях будет занимать именно этот мотив - тщательность воспроизведения действительного потока жизни. Но так же, как художник, рисуя пейзаж с натуры, преобразует его на полотне своим восприятием и пониманием, подобного рода преобразование происходит и в процессе хроникальной съемки. Правда, мера адекватности запечатления все же иная. Но от количественного фактора суть самого процесса не меняется. В этом заключена одна из самых устойчивых иллюзий кинематографа и кинохроники в особенности. Хотя справедливо было бы здесь заметить, что сам характер моделирования, видоизменения, деформации реального потока в процессе восприятия оператором и фиксации кинокамерой может быть осознан как устойчивая система мировосприятия человека оп-

ределенного времени и среды, и поэтому является очевидным ДОКУМЕНТОМ исторического фрагмента, и способ осознания подобного документа несколько иной, нежели благодушное доверие экрану как прямому отражению исторического факта.

Но, оценивая истинное содержание киноинформации, которое остается в памяти зрителя, ограничиться только упомянутыми двумя «слоями» недостаточно. Не меньшее значение имеет проблема КОНТЕКСТА восприятия. Речь идет об интеллектуальной и информационной почве зрителя, воспринимающего сообщение, о специфике его жизненных установок, о своеобразии национального менталитета, стереотипах информационных «кодов», свойственных данному периоду истории и национальной культуре.

Вернемся к завершающим страницам раздела о дореволюционной хронике. Почти все наши наблюдения касались материалов, снятых до начала первой мировой войны. Можно предположить, что события войны изменят качественно тематическое и стилевое содержание хроники.

На первый взгляд, именно так и получилось. В каталоге хроники тех лет очевидны резкие изменения. Например, меняется само количество снятого. Если 1914 год содержит максимальную цифру - 458 названий, то уже 1915 год - 251 сюжет, а 1916 - 161 хроникальный выпуск. Производство хроники сокращается. Работа цензуры была направлена на использование материалов, несущих не столько информационную конкретность положения на фронте, сколько обозначение реалий нового состояния общества, демонстрацию военных возможностей русской армии, храбрость солдат, мудрость генералов и т. д. Хроника откровенно дрейфует в сторону агитационно-пропагандистского назначения. Поэтому событиями становятся не репортажи о сражениях, победах и поражениях, но традиционные сюжеты о прибытии Государя императора в ставку, его контакты с солдатами и офицерами, то есть проекция привычных сюжетов мирной жизни на военные обстоятельства.

Любопытно признание историка-архивиста Г. Е. Малышевой, которая уже в наши дни занималась восстановлением выпусков РВХ⁵⁴ в Красногорском кинофотоархиве и внимательно по много раз просматривала различные фрагменты военной русской хроники: «Интересно, что непосредственных действий в хронике мы не наблюдаем»⁵⁵. Реплика эта не итоговая, а как бы случайная, но для нас она имеет принципиальное значение.

Анализ тематического пространства военной хроники 1915 года, то есть смыслово корреспондирующей по содержанию с военной темой, выявляет следующие любопытные соотношения. Сюжеты, снятые непосредственно на фронте, составляют приблизительно одну пятую всей массы информации - 16 названий. К ним стоит присовокупить и ряд сюжетов военно-морской тематики - 12 лент. Отдельный ряд сюжетов посвящен пребыванию Государя императора в ставке, их число составляет около 10. Более половины всего числа сюжетов, соотнесенных с военной тематикой, представляют собой сообщения, которые в нашем раскладе носят не очень теоретическое, но внятное определение: «ОКОЛО». Здесь и показ различных категорий войск, которые принимают участие в войне, и пропагандистские агитки и более всего - разнообразные акции общественной российской жизни по поводу войны: манифестации, сбор пожертвований, демонстрации и шествия в поддержку воюющей России.

Мы не находим резкого изменения характера подачи информации: сохраняется традиционная дистанция, которая позволяет реальность осознавать как данность, обладающую предсказуемой для зрителя драматургией ритуальных действий. Хотя повод - война, конечно, новый для российской жизни, но формы выявления отношения людей к этому событию во внутрикадровом поведении, то есть в ритуале их действий, способ видения хроникерами этого события, а также система ожиданий зрителей сохраняют традиционную форму, которая может быть названа объективистской, но точнее - дистанцированной.

⁵⁴ «Русская военная хроника» - киножурнал, выходивший в России в 1914-1915 гг. (вышел 21 номер).

⁵⁵ Киноведческие записки, 1993, №18.0.91.

Не случайно в числе сюжетов довольно много так называемых агитационно-пропагандистских и просветительских лент: «Телефон и прожектор в современной войне», «Саперы на нашем фронте», «Наши черкесы на войне», «Наши саперы и авиаторы на войне», «Изготовление пушек и снарядов», «Армяне-добровольцы», «Жертвуйте солдату в окопы!» и даже «Веселящий газ», в исходных данных которого указан жанр - «образовательная».

Царская хроника сохраняет также отстраненно-повествовательный стиль показа жизни русского Государя императора: «Государь император поздравляет офицеров и команду доблестного русского фронта», «Государь император здоровается с лейб-гвардии гусарским полком, отправляющимся на новые позиции», «Пребывание Государя императора и наследника цесаревича в царской ставке» и другие. При очевидно изменившихся условиях жизни в орбиту внимания хроникеров по-прежнему попадают сюжеты «прибытий» и «отбытий», «смотров» и «встреч».

Особенно ощутима специфическая концепция запечатления реальности в сюжетах снятых на фронте, которые в наибольшей степени должны были бы разрушить традицию показа жизни предвоенной хроникой. Приведем аннотацию наиболее значительного событийного фильма этого года «Падение и сдача Перемышля 9 марта 1915 года» в 2 частях:

«Документальный фильм, снятый несколькими операторами (Эрколь, П. К. Новицкий и др.) и содержащий «26 картин» -эпизодов взятия Перемышля. Происшествие на нашем фронте в день падения крепости, стрельба из окопов, тревога в окопах, первая линия вражеских траншей у Перемышля; Главный форт Перемышля; Трофеи, попавшие в наши руки; Вывод пленных австрийцев и отправление их в Россию; 2000 офицеров австрийцев в ожидании отправки в Россию; Проволочные заграждения, волчьи ямы, взорванные блиндированные поезда; Жизнь на улицах Перемышля в день падения крепости; Исправление моста, взорванного австрийцами; Генерал Селиванов, коман-

дующий осадной артиллерией; Ставка Верховного Главнокомандующего в момент получения известия о падении Перемышля; Прибытие Е. И. В. Государя Императора в Ставку на молебен по случаю падения Перемышля».

Анализ тематического содержания, представленного в пусть несколько лапидарной аннотации, позволяет вообразить стилевой характер этого информационного сообщения. Прежде всего, очевидно стремление хроникеров запечатлеть уже итоговые картины случившегося победоносного события на фронте. Поэтому столь обширны эпизоды, посвященные пленным и трофеям. Из 26 картин, составляющих содержание данного выпуска лишь в 3-х - 4-х присутствует прямое «действие войны» - перестрелки, окопы, солдаты. Но они носят статично-«назвив-ной» характер: «Стрельба из окопов» или «Тревога в окопах». Так что и эти эпизоды с трудом можно отнести к «прямому действию». Наверное, проблема все-таки не в смелости авторов, но во внутренней установке на итог, на стабильную повествовательность, а не на репортаж спонтанного действия.

Способ запечатления, формулировка изобразительной модели реальности отражает внутреннее ощущение этого мира. Статика хроникальной реальности дореволюционной России - проекция авторского чувства окружающего мира как стабильного, подчиненного предсказуемой сюжетике жизни. И даже во фронтовых репортажах, которые посвящены событиям экстремальным, традиционные установки хроникеров сохраняются. Именно поэтому, как отметила архивист-историк, динамичного репортажа фронтовые съемки не содержат. Нет здесь и кадров с подчеркнутой внутрикадровой динамикой. Могут сослаться на несовершенство тогдашней киноаппаратуры. Но ведь и в послереволюционные годы снимали той же аппаратурой, однако изменилась установка хроникеров - и образ времени на хроникальном экране поменялся.

Уже в хронике февральских событий мы обнаруживаем ощутимые изменения. Они сопряжены со стихией уличных манифестаций, свободных от предсказуемых «сценариев» подго-

товленного действия. Иначе ведет себя и толпа, которой в прежнее время отводилась роль или организованной в ритуальные действия массы, или нейтрального фона для происходящих событий, связанных с лидерами общества и государства. На сей раз и операторов интересует не драматургия события, но разнообразие реакций людей, что и есть новое зрелище. Толпа оживлена и хаотична в своем движении, довольно часто люди замечают направленную на них камеру и приветствуют хроникера взмахом руки. Внимание операторов занимают лозунги и транспаранты, которые несут демонстранты. Именно они ныне составляют главный содержательный смысл хроники. Довольно быстро хаотичное движение возбужденной толпы с красными бантами на лацканах пальто обретает организованность демонстраций, все более в рядах видны солдатские шинели, мелькают кожанки и исчезают цивильные пальто и чиновничьи шинели - февральская революция от эйфории обретенной абстрактной «свободы» переходит к реальной борьбе за власть. Движение манифестантов становится более напряженно стремительным, темп ускоряется, ныне это подчеркивается иной скоростью проекции пленки, но осознается как реальное ускорение внутрикадрового движения масс.

Страна вступала в другую эпоху, и характер экранной реальности менялся, приобретая особенные черты, отодвигающие прежнюю концепцию российской действительности в прошлое.

Экранный документ в концепции новой жизни

Рубеж революционного переворота изменил строй, но не образ жизни народа. Однако довольно скоро новая власть занялась переустройством не только экономического уклада, но и самосознания людей. Кинематограф был призван принять в этом революционном преобразовании огромной России деятельное участие.

Концепция нового уклада жизни декларировалась во множестве постановлений и в идеологических программах. Столь

же внимательно во все постановления и резолюции включалась строка, посвященная кинематографу. Парадокс заключался в том, что к рубежу октябрьского переворота для большинства жителей России имидж кино сопрягался отнюдь не с хроникой, сориентированной на отображение современных событий, но с резко увеличившимся потоком игровых лент с отчетливой моделью, которая впоследствии получила название «мелодраматического стиля дореволюционного кино». Помимо преобладавшего жанрового направления, составляющими элементами этой модели являются условное внутрикадровое пространство, преимущественно павильонное, резкий акцентный грим актеров и соответствующая мелодраматическим страстям гипертрофированная техника актерского жеста и мизансценирования.

Именно таков был отвечающий системе зрительских ожиданий «образ кино», с которым российская кинематография вошла в новую жизнь. Поэтому, на первый взгляд, представляется весьма странным особое внимание к кинематографу, прозвучавшее в идеологических и прагматических программах новой власти. Возможно, ответ кроется в тех задачах, которые лидеры Советской власти выдвигали перед кинематографом.

Наиболее известная программа связана с именем В. И. Ленина. Хотя разговоры о кино и программирование его будущего провоцировались А. В. Луначарским. Вот как выглядела эта программа.

Известный постулат Ленина «Из всех искусств для нас важнейшим является кино», конечно, не имел ничего общего с той реальной моделью кино, с которой встречались зрители в тогдашних кинотеатрах. Во главе задач, выдвигаемых новой властью, ставился пропагандистский и агитационный пафос хроникального отражения реальности, а затем просветительно-обучающие функции экрана: «Только советское правительство, берущее на себя с неслыханной интенсивностью и широтой дело перевоспитания страны в духе идей ее пролетарского авангарда, может претендовать на культурную кинопродукцию и должно ее добиваться»⁵⁶.

⁵⁶Сб. Самое важное из всех искусств. М.: Искусство, 1963. С. 94.

Однако в устах лидера новой России кино никак не ассоциируется с художественной формой освоения реальности. «Производство новых фильмов, проникнутых коммунистическими идеями, отражающих советскую действительность, надо начинать с хроники»⁵⁷. Очевидно, что для того, чтобы художественная кинематография могла выступить с произведениями сильного агитационного накала, она должна была, помимо серьезной производственной базы, обладать и сложившимися творческими кадрами, способными выразить коммунистические идеи в увлекательных современных формах. Такие кадры тогда еще не пришли в кино. Лишь хроника, непосредственно связанная с реальной жизнью, черпающая свою силу и выразительность в творчестве самой действительности, могла сразу познакомить зрителей с теми значительными преобразованиями, которые переворачивали вековой уклад России. В беседах Луначарского и Ленина формулируется и тот генеральный путь развития кинематографа, который призван сделать его оружием в пролетарской борьбе. «Первой целью Ленин называл «широко-осведомительную хронику, которая подбиралась бы соответствующим образом, т.е. была бы образной публицистикой, в духе той линии, которую, скажем, ведут наши: лучшие советские газеты»⁵⁸.

В огромном многообразии кипучей революционной деятельности лидера нового государства мы находим и стремление сделать кинопропаганду действенной, разработав программу «пропорции» кинопредставления: «а) увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции) и б) под фирмой «из жизни народов всех стран» - картины специально пропагандистского со-

⁵⁷ Там же. С. 123.

⁵⁸ Луначарский А. Кино на Западе и у нас. М., 1928. С. 63. Хочется обратить внимание на заблуждение, которое присутствует во всех рассуждениях историков и критиков, предлагавших видеть в определении Ленина «образная публицистика» его желание образной трактовки реальности, то есть программу художественного преобразования наблюдений за жизнью в пространство искусства. Это побуждало видеть в Ленине провидца новой формы кинотворчества - документальной кинематографии. Справедливее было бы, дочитав цитату до конца, увидеть, что вождь не имел в виду ничего иного, как

держания, как-то: колониальная политика Англии в Индии, работа Лиги наций - голодающие Берлина и т. д., и т.д.»⁵⁹.

Отметим сразу, что лидерами новой власти хроника в меньшей степени рассматривается как источник информации, но в подавляющей степени как инструмент жесткого идеологического воздействия. Парадокс заключается в том, что и сами лидеры, как во времена Ленина, так и в годы Сталина и Брежнева осознавали реальность - в немалой степени - по кадрам кинохроники, а затем информационного телевидения, которые создавали у них не столько реальную картину мира, сколько модель, вполне ими ожидаемую. Г. Болтянский вспоминает, что просмотры свежей хроники были постоянным явлением в Кремле⁶⁰. Даже в последние дни своей жизни В. И. Ленин интересовался, прежде всего, хроникой. Если при просмотре художественных картин в Горках Ленин ограничивался одной - двумя частями, то хроника вызывала у него особый интерес. Хроника давала ощущение участия в реальном процессе жизни страны и мира, но она, воспользуемся словами самого Ленина, «подбиралась соответствующим образом» и создавала всего лишь иллюзию информации. Что смотрел Ленин? Вот названия лент, привозимых в Горки для просмотра: «Шестилетие Октября», «Генуэзская конференция», «Международный день молодежи», «Лионская ярмарка», «Соглашение с Финляндией», «Праздник рабочей авиации», «Волховстрой», «Трехлетие армии Буденного», «Англия» и другие. Реальные перипетии на фронтах гражданской войны и хроника происходивших в стране событий представлены игровой, хотя и снимавшейся в реальных условиях фронта, картиной Кулешова «На Красном фронте».

Обычно разделы, посвященные идеологическому программированию развития кино, и хроники в частности, ограничиваются ссылками на мнение Ленина и Луначарского, да и то только в диалоге с Ильичем. Было бы справедливо рассмотреть более обширную панораму мнений современников, причастных в те годы к реальной практике или к критическим размышлени-

экрannую форму газетной публицистики.

⁵⁹ Сб. Самое важное из всех искусств. С. 36.

⁶⁰ Болтянский Г. Кинохроника и как ее снимать. М.: Кинотеапечать, 1927.

ям по киноделу. Интересный материал для размышлений дает сборник статей «Кинематограф», вышедший под грифом Фото - Кинематографического Отдела Народного Комиссариата по Просвещению в 1919 году.

Напомним, что в момент подготовки данного сборника еще не вышел декрет о национализации кинематографа. Однако отдельная его часть уже была государственной. Речь идет о кинохронике. Произошло это весной 1918 года по инициативе Н. К. Крупской, которая выступила на заседании Государственной комиссии по просвещению с резкой критикой хроникальных фильмов, выпущенных Скобелевским комитетом и посвященных Октябрьским событиям. Это были картины: «Октябрьский переворот. Вторая революция», «К созыву Учредительного собрания» и «К роспуску Учредительного собрания». Крупская, определив, что «вред кинематографа как проводника буржуазной морали и буржуазных идей тем больше, что даже съемки с натуры могут давать в опытных руках тенденциозный до искажения истины результат, как это имело место при съемках, например, «Учредительного собрания», категорически потребовала: «Надо взять кинематограф в свои руки»⁶¹. В этот же день было принято решение о национализации кинопредприятий Скобелевского комитета и передаче кинематографического отдела Моссовета в Наркомпрос. В результате было создано первое кинопредприятие новой власти - Московский кинокомитет, а спустя некоторое время в Петрограде при Совете коммун Северной области был организован Петроградский кинокомитет.

Вернемся к сборнику статей «Кинематограф». Уже в предисловии обращаешь внимание на ключевое обстоятельство, породившее пристальное внимание новой власти к кинематографу: «Кинематограф, этот могучий агитатор, безмолвный пропагандист, книга для неграмотных, до настоящего времени находился в руках имущих эксплуататорских классов, служил им, учил и воспитывал широкие народные массы в духе и в интересах созданного ими уклада общественно-политической жизни»⁶².

⁶¹ ВГИК, Кабинет истории отечественного кино, Рукописный фонд, д. 15719.

Цит. по: История советского кино. Т. 1. М: Искусство, 1969. С. 35.

⁶² Сб. Кинематограф. М.: Госиздат, 1919. С. 3.

Весь текст книги может быть рассмотрен как попытка сформулировать, пусть пока и всего лишь умозрительно, экранное зрелище, необходимое для нового общества. Сославшись на слова Л. Толстого о том, что всякое искусство является, прежде всего, способом заражать чувствами художника массы, А.В. Луначарский конкретизирует задачу: «Просвещение в широком смысле этого слова заключается в распространении идей среди чуждых пока им умов. Кинематограф может сделать то и другое со ¹ значительной силой: он является с одной стороны, наглядным вызовом при распространении идей, - с другой стороны, путем внесения в него черт изящного, поэтического, патетического и т. д., способен затрагивать чувства и является, таким образом, аппаратом агитации.» И далее читаем поразительное откровение о стремлении подменить коммунистической пропагандой религиозные чувства народа, которое впоследствии вряд ли встретишь в коммунистической риторике: «Вообще говоря, тенденция вредит только в том случае, если она мелка, великая тенденция какой-нибудь религиозной идеи или *приближающейся к ней широкой социалистической идеи* (выделено мной - Г.П.) способна только поднимать произведение искусства, и не даром плакал Чехов о том, что современное искусство лишено Бога и что никакой талант художника и внешнее мастерство не может даже отдельно заменить присутствие животворящей идеи»⁶³.

Грандиозный теоретический проект новой кинематографии нового общества, каким по сути является весь сборник «Кинематограф», практически в каждой статье ставил на первый план вопросы просвещения. Дело не только в том, что целью советской власти становится забота о процветании неимущих классов и просвещение как часть системы благоденствия благополучных слоев населения необходимо и новым «хозяевам жизни». В понятие «просвещение» вкладывался все же несколько иной смысл, нежели обычное классическое образование. Речь шла о создании новой системы культурных ценностей, где бы традиционные факты истории и прежней культуры, пройдя оп-

⁶³ Сб. Кинематограф. М: Госиздат, 1919. С. 6.

ределенную селекцию, создали бы иной облик и прошлого России, и ее культуры. «Новый мир», который строили согласно «Интернационалу», предполагал и другую историю, и другую культуру. Задача кинематографа с его демократическими возможностями - проделать всю эту работу по преобразению сложившихся в умах народа прежних ценностей. Как пишет Луначарский: «...не следует увлекаться всей этой полнотой исторического быта, а остановиться лишь на тех моментах, которые могут иметь агитационно-пропагандистское значение»⁶⁴.

Идеологическую программу советского кинематографа, в общих декларациях представленную в статье Луначарского, конкретизируют остальные статьи сборника. Здесь присутствуют как исследования, посвященные конкретным параметрам эстетики нового вида искусства и возможностям их использования в целях просвещения, так и пророческие программы будущего искусства нового общества.

Остановимся подробнее на статье Керженцева «Социальная борьба и экран», так как она наиболее последовательно рассматривает программу использования кинохроники в формировании новых мировоззренческих и аксиологических ориентиров советских людей. Статья открывается летучей формулировкой: «Успех кинематографу создала масса»⁶⁵. Но, указав на демократические и портативные возможности интеграции кинематографа в быт широких народных масс, автор обращает внимание на несовершенство тематического и идеологического «наполнения» экрана, где практически не рассматриваются проблемы жизни народной, как в больших исторических постановках игрового кинематографа, так и в кинохронике.

Для реализации программы исторических, как мы бы сейчас сказали, «блокбастеров» из жизни и борьбы за свои права народных масс в далеком и недавнем прошлом, автор, человек государственный и отчетливо осведомленный в финансовых возможностях тогдашнего правительства, все же указывает на необходимость больших постановочных затрат, ссыла-

⁶⁴ Сб. Кинематограф. М.: Госиздат, 1919. С. 6.

⁶⁵ Там же. С. 86.

ясь на опыт американского кино. «Кинематограф, а особенно кинематограф государственный, может и должен позволить себе щедрость иметь для массовых постановок группу, исчисляемую не сотнями, а тысячами участников. Он может и должен создать для этих постановок декорации грандиозного масштаба, может быть, выстроить, по примеру Америки, грандиозные города и селения, какие-нибудь гигантские сооружения, переносящие нас в прошлые эпохи»⁶⁶. Главная цель понимается автором четко: «..именно кинематограф особенно приспособлен для того, чтобы выяснить в художественных образах титаническое величие массовых выступлений и яркие контрасты психологии народа, особенно в бурные эпохи социальных конфликтов»⁶⁷.

Столь часто употребляемый термин «просвещение» расшифровывается вполне недвусмысленно: «Прежде всего, кинематограф должен быть использован в целях коммунистического воспитания широких масс. Тем самым, что кинематографические предприятия мало-помалу национализируются и муниципализируются и поступают под общий контроль и руководство Народного Комиссариата по Просвещению и местных Отделов, достигается превращение кинематографа из орудия забавы и развлечения в средство просвещения. А ведь задача нашего Комиссариата по Просвещению отнюдь не только сообщение населению известного круга знаний, но как *раз руководство делом образования в совершенно определенном коммунистическом духе* (выделено мной - Г. П.)»⁶⁸. Именно в контексте этих задач автор вспоминает о кинохронике.

Любопытно признание Керженцева не только как политического деятеля и журналиста, но и как современника: «..хроника вообще популярна среди зрителей, потому что она, подобно газете, говорит о текущей злобе дня, о том, что рсех интересует в данный момент, о близкой всякому повседневности. Этот интерес широкой публики надо учесть и использо-

⁶⁶ Сб. Кинематограф. М.: Госиздат, 1919. С. 87.

⁶⁷ Там же. С. 86.

⁶⁷ Там же. С. 89.

вать»⁶⁹. Но его не удовлетворяет сложившийся стереотип содержания и формы тогдашней кинохроники: «По установившейся традиции съемке подвергаются преимущественно разные официальные события, съезды, демонстрации, торжественные собрания, открытия памятников, похороны и т. д. Между тем в самом быте социалистической России имеется много любопытных сторон, которые следует отыскать и осветить....

Показать будничную жизнь гражданина советской республики во всех ее проявлениях - задача трудная, но очень благодарная и чрезвычайно интересная не только для зарубежных товарищей, но и для самих русских. Можно найти много тем и сцен будничного характера, которые подчеркнут происходящие специальные перемены гораздо выпуклее, чем все съемки торжественных процессий и многолюдных съездов»⁷⁰.

Агитационный пафос задач кинематографа, декларируемый Керженцевым, побуждает его не принимать во внимание постановочный или хроникальный его характер, более того в статье есть предложения, где свободно объединяются эпизоды, снятые документально, с инсценировками. Так, к примеру, предлагается сюжет об открытии детской колонии в подмосковном имении графа Шереметева соединить с несколькими сценами «праздной помещичьей жизни», сыгранными актерами. Прагматичная пропагандистская цель подчиняет структуру фильма, делая его, по словам самого автора, «иллюстрацией» определенного агитационного тезиса.

Не случайно даже в собственно хроникальном материале автор выделяет не столько отбор материала, сколько его «разработку». Ссылаясь на опыт газет, журналист прямо пишет: «Я бы сказал, что второе еще более важно, чем первое. Как газетная хроника, чтобы быть живой и отвечать задачам газетной пропаганды, должна быть хорошо обработана и отражать мнение газеты, точно так же и кино-хроника не должна быть бездушной и безличной летописью событий, а, напротив, в каждой своей картине, в каждой надписи должна выявлять определен-

⁶⁹ Сб. Кинематограф. М.: Госиздат, 1919. С. 90

⁷⁰ Там же. С. 93.

ное, субъективное отношение к изображаемым фактам и давать свою собственную оценку происходящего.

Как в газетной работе мы стремимся отрешиться от сухого и бесстрастного изложения фактов (чем когда-то, и совершенно напрасно, гордились некоторые буржуазные газеты, вроде «Русских ведомостей») и стараемся отразить события в нашем собственном освещении и использовать факты действительной жизни непременно в целях нашей пропаганды. Точно так же и кино-хроника должна быть не просто рядом фотографий, весьма точно и тщательно отражающей жизнь, а предстать перед зрителями живым рассказчиком, не только показывающим, но и объясняющим события.

Только в этом случае кинохроника «дойдет» до зрителя и будет не только правильно воспринята им, но и послужит одним из элементов для создания нового мировоззрения»⁷¹.

Среди программных предложений Керженцева, связанных с задачами кинохроники, стоит отметить и указание на возможности использования старой хроники: «...следует время от времени перетряхивать кино-хронику прошлых лет, так как из нее можно выбрать и скомбинировать очень любопытные ретроспективные обзоры... Иными словами, рядом с кино-газетой надо создать и кино-журнал, который будет давать не коротенькие сценки из текущей жизни, а более обстоятельные обзоры совершающихся событий»⁷².

Статья Керженцева столь подробно нами рассмотрена потому, что в ней содержатся не только лозунги и призывы, но и вполне конструктивный анализ современного состояния хроники и выдвинуты довольно трезвые и во многом прозорливые предложения. Но для нас важно то обстоятельство, что сквозь заботливую программу экранного просвещения масс отчетливо проглядывает принципиально новая концепция реальности на хроникальном экране как одного из инструментов создания «нового мировоззрения».

Но прежде необходимо было создать мобильную и управляемую производственную основу «кинодела». Процесс этот

⁷¹ Сб. Кинематограф. М.: Госиздат, 1919.С.90-91.

⁷² Там же. С. 93.

довольно симптоматичный, повлиявший на сущностное понимание роли и характера произведений, основанных на документальном материале.

Возглавлявший восстание в Петрограде в 1917 году военнореволюционный комитет при всей его бурной деятельности нашел время выдать мандаты хроникерам, по которым они имели «право кинематографических съемок в г. Петрограде и его ближайших окрестностях в целях зафиксирования наиболее выдающихся моментов революции»⁷³. Уже в формулировке мандата присутствует установка новой власти на определенный ракурс видения событий: «наиболее выдающихся моментов революции». Снимали события Октябрьского переворота сотрудники отдела хроники Скобелевского просветительского комитета - операторы П. Новицкий и Е. Модзелевский и организатор съемок Г. Болтянский.

Последующие перипетии «встраивания кинодела» в государственные структуры привели к появлению весной 1918 года двух основных снимающих хронику производственных центров - в Москве и Петрограде. В Питере был создан подотдел социальной хроники Петроградского кинокомитета, руководителем которого стал Г. М. Болтянский. В число его сотрудников входили В. Лемке, Н. Григор, Л. Вериго-Даровский, Я. Скарбек-Малчевский.

В Москве производством хроники занимался подотдел хроники при Всероссийском фотокиноотделе Наркомпроса, преобразованном из Московского кинокомитета. Одно время им руководил М. Кольцов, который вскоре уехал на Украину поднимать кинодело. Затем его сменил Д. Вертов в должности «инструктор - организатор». В разное время в этот отдел входили операторы П. Новицкий, Э. Тиссэ, Г. Гибер, А. Левицкий, П. Ермолов, А. Лемберг, С. Забозлаев, К. Кузнецов, А. Дорн, А. Винклер, М. Налетный. Возможность активного передвижения по стране давали агитпоезда и агитпароходы, в агитационную команду которых всегда включали хроникеров. Кроме того, сами операторы стремились добраться до «горячих точек» разгорающейся гражданской войны, и потому в число хроникальных

⁷³ Цит. по: Листов В. Россия. Революция. Кинематограф. М: Материк, 1995. С. 77.

сюжетов, снятых в эти первые годы Советской власти, входят события, произошедшие не только в центре, но и по всей территории страны. Не случайно историки удивляются количеству отснятых сюжетов тех лет. В частности, об этом пишет Г. М. Болтянский, указывая, что за это время было снято трудами хроникеров не менее 200 событий⁷⁴.

Энтузиазм кинохроникеров с осени 1919 года ограничивался серьезным истощением запасов пленки. Попытка восполнить их покупкой за границей на отпущенную государством твердую валюту столкнулась с воровством и обманом посредников. Но все же архивные хранилища и по сей день имеют тысячи метров пленки, сохранившие облик времени. Складывался определенный имидж человека с камерой. Стремление быть в гуще событий приводило его на многочисленные манифестации и Конгрессы, на поля сражений гражданской войны. Вместе с тем, операторы-хроникеры были людьми своего времени и испытывали все тяготы быта военного коммунизма, они стремились запечатлеть и эти стороны жизни.

Каким образом осуществлялась программа использования хроники в агитационных целях? Казалось, что наиболее прямым ответом на эти задачи будет агитационный киноплакат. Его появление связано с поисками эффективных форм активного продвижения новых идей в широкие массы. И потому он появляется в программе не столько развития кинодела, сколько в практике агитационно-массовой работы.

Большинство хроникальных плакатов не сохранилось. В исторических исследованиях киножизни этих лет плакаты описываются по сохранившимся монтажным листам, где наиболее точно отражен не стиль изображения, а титровый комментарий. В строении плаката основу составлял или конкретный факт, осознаваемый и декларированный в надписях как знаковое явление, или открыто выраженный лозунг, подкрепленный изобразительной иллюстрацией.

Проблема отношений изображения и комментария - актуальна в разные периоды истории нашего государства в зависи-

⁷⁴ Болтянский Г. Кинохроника и как ее снимать. М: Теакинопечать, 1927.

мости от перипетий социально-политического напряжения в обществе. Публицистический накал, сопровождающий моменты революционных переломов, чаще всего осуществляется в вербальной форме. «Новое слово» - инструмент агитации и пропаганды во все времена до того момента, пока это слово воспринимается в исходном содержательном смысле, пока оно не «консервирует» эмоции борьбы в предсказуемые затвердевшие и потому не действенные формулировки. Происходит инфляция вербальной агитации, и слова превращаются в официозную риторику, которая никого не вводит в сомнение и большинством публики воспринимается как «шум», термин, введенный в начале кибернетического бума отцами отрасли и означающий: «сообщение, не несущее информации».

В первые месяцы революционного энтузиазма (и в 20-е, и в 80-е, перестроечные, годы) проблемы политики и социального устройства, экономики и просвещения ставились и разрешались исключительно на вербальном уровне. Создание программы действий по тому или иному поводу казалось акцией самодостаточной, почти не требующей дальнейшего осуществления. Потому эти времена изобилуют грандиозными проектами и фантастическими «прожекторами», почти не озабоченными реальной прагматикой реализации и материальными факторами возможности этой реализации.

Плакат- и экранный в том числе - форма открытого чувства и слова. Он может существовать только в контексте особого доверия слову, несущему главное смысловое и эмоциональное послание зрителю. Вот почему сегодня очень трудно осознать ту эмоциональную роль, которую выполняли экранные публицистические обращения 20-х годов тогдашним зрителям. Чтение сегодня надписей такого рода: «Товарищи, вас, отныне свободных, Красная Москва призывает к вольному и радостному труду!» или «Необходимо еще и еще напрячь усилия, чтобы окончательно победить разруху и закончить создание новой светлой трудовой свободной жизни... Помните это, товарищи рабочие! Вы совершили беспрецедентную в истории социальную революцию и вы

должны ее закрепить!» вызывает безусловный психологический дискомфорт в силу отсутствия резонансных совпадений в накале страстей и вектора их направления. Столь же забавно, думается, очень скоро будут восприниматься риторические опусы недавнего перестроечного публицистического бума.

Но при всем значении агитационного слова для простодушного восприятия зрителя периода первых лет новой власти истинное воздействие на него оказывало все же изображение. Не случайно плакат стремился подкреплять свои патетические призывы хроникальным изображением. В пространстве реально запечатленной картины жизни зритель обнаруживал (или нет?) те опоры соответствия личному опыту, на которых основано непреходящее воздействие документального изображения. Нет сомнения также в том, что смысловые формы «чтения» вербального послания - лозунга и документальной картинки жизни - были чрезмерно далеки. Принцип повествовательной информативности, принятый в стилистике хроники первых лет, предполагал большую самостоятельную активность зрителя в чтении и понимании экранного текста, что, конечно, противоречило плакатной однозначности⁷⁵. Чтобы вовлечь зрителя в контекст переживания определенной идеи, необходимо было создать новые принципы его общения с экраном, новый язык визуальной информации.

Строительство новой экранной модели реальности в советской кинохронике началось с коррекции тематического объема информации. Обратимся к опыту первого хроникального издания Советской России - киножурналу «Кинонеделя», выходившему в течение года - с июня 1918 по июнь 1919. Сравнение тематических «полочек» этого киножурнала с сюжетами дореволюционной хроники выявляет определенные подвижки. Охарактеризуем их.

Прежние событийные сюжеты из жизни «верхов», следовавшие четкому ритуалу жизненного уклада, оказались разру-

⁷⁵ Великолепный исследователь этого периода нашего кино В. С. Листов приводит наглядное доказательство этого феномена: «Зрители смотрели картинку и мало обращали внимания на ту идеологическую тенденцию, которая так ; важна была партийным пропагандистам. Ю.Н. Флаксерман, одно время руководивший Кинокомитетом, честно признавался, что массовый

шенными. Новые ритуалы общения лидера и массы еще не были созданы. На экране мы видим отражение процесса в появлении большого числа так называемых «политических портретов». Более трех десятков фрагментов этой рубрики показывают зрителю новых персонажей политической «сюжетки». Они представлены как простыми, почти фотографическими монопортретами, так и событийными фрагментами деятельности данного лидера. Но важно, что в аннотации сюжета именно его участие выдвигается как главная информация. Довольно скромно представлена хроникальная летопись руководства новой власти. Лидеры уже существуют в контексте свершающихся событий, но пока не выступают как демиурги оных.

Жизнь народных масс выглядит в хроникальной истории тех лет довольно противоречивой. С одной стороны, присутствует большое число сюжетов, связанных с разнообразными акциями советской власти по утверждению новой идеологии. Здесь следует назвать манифестации и торжества, посвященные открытию памятников деятелям истории и культуры, на чей авторитет хотела бы опираться Советская власть. Их в перечне более десятка, то есть почти четверть всего числа сюжетов этой тематической «полочки». Очевидно, что не они составляли ос-нову жизни периода военного коммунизма. Иного рода массо-

честно признавался, что массовый зритель далеко не всегда понимает, что и с какой целью ему показывают. Флаксерман приводил блестящий пример на эту тему.

В глухой деревне показывают киножурнал. Когда демонстрация кончается, мужики просят показать ленту еще раз. Механик показывает. Просят еще - еще показывает... Когда скромный документальный ролик прогоняется в пятый раз, Флаксерман спрашивает: почему? Что заинтересовало. Оказывается, в ленте был сюжет о приезде в Москву иностранной рабочей делегации. Вот его-то мужики и просили «крутить» еще и еще. Разумеется, их совершенно не тревожили идеи пролетарского интернационализма, акцентированные партийной пропагандой. А дело было в том, что зарубежные гости уезжали от вокзала на трамвае, которого деревенские в жизни своей еще не видели. Вагон, движущийся не только без лошади, но даже и без паровоза, потряс воображение зрителей. Они просили показать его еще и еще раз - тем более, что трамвай был случайно снят рядом с достоверной, хорошо всем известной извозчи-

вые действия сопряжены с многочисленными похоронными шествиями, а также митингами в «поддержку» или «против», где постепенно формируется «событийный ритуал» происходящего. Интересным может быть наблюдение за отдельными деталями этого ритуала, в частности, поиск места и высоты трибуны для лидера, расположение лидера по отношению к массе и соратникам, дистанция между группой ораторов и массой внимающих и т.д., но эти наблюдения не входят в круг наших интересов и скорее являются материалом для историков.

Любопытно, что еще встречаются сюжеты в традиционном обозначении «народные гуляния». Правда, повод для «гуляний» несколько изменен. Однако появление подобного названия перебрасывает для зрителя спасательную нить в прежние экранные впечатления и ощущения своей жизни.

Но в списке сюжетов, обращенных к жизни народа, помимо рождающихся новых ритуалов общественного бытия, появляются экранные картины каждодневного существования человека из народа. Видимо, эта тематика «прорастает» из этнографического ракурса видовых сюжетов. Характер показа жизни людей, скажем, Петрограда или Киева, или освобожденного Пскова прост: очереди за хлебом, возвращение беженцев на освобожденные после ухода немцев территории, обмен на рынках, посадка на вокзале в поезд, - все это приобретает важный смысл в условиях голода и тягот выживания. Не случайно в нашем тематическом «раскладе» резко сокращается число видовых лент, и возрастает количество так называемых «сцен жизни». Интересно, что падает интерес к спортивным темам. Разумеется, в напряжении этого года людям было не до спорта. Сравним с данным разделом в хронике 1922-25 годов журналы «Киноправда» и «Госкинокалендарь» - их число вырастает более чем в три раза в пересчете на один год.

В анализе тематического пространства кинохроники 1922-25 годов используем также материалы каталога сюжетов журналов «Киноправда» №№ 1-12 и «Госкинокалендарь»⁷⁶. Начиная с № 13 Дзига Вертов приступает к экспериментам с матери-

⁷⁶ Советская кинохроника 1918-1925 гг. Аннотированный каталог Ч. 1.: Киножурналы. М.: ЦГАКФФД СССР, 1965.

алом хроникальной информации, ставя иные цели и применяя иные методы общения со зрителем. Эти целеустремленные усилия по формированию качественно нового экранного «послания» зрителю мы рассмотрим ниже.

Сопоставление тематики хроникальных журналов 1922-25 годов показывает, как выправляется «формула» обыденной жизни общества, но уже в новых ритуалах и ценностях. Ведущее место в перечне сюжетов занимают общественные акции, посвященные как значительным, затрагивающим жизненные интересы всей массы советских людей событиям, (к примеру: «Москва. Третья сессия ЦИК СССР 1-го созыва. 29 октября -12 ноября 1923 г.»), так и весьма скромным сиюминутным фактам («Москва. Возвращение т. Ногина. Выступление на пленуме Моссовета 19 февраля 1924 г.»), сюжет, посвященный выступлению Ногина, возвратившегося из Америки, на пленуме Московского губотдела союза текстильщиков). Постепенно складывается иерархия значений определенных повторяющихся ситуаций общественной жизни, закрепленных обязательным экранным запечатлением. В их число попадают разнообразные заседания властных структур, всегда в аннотации персонифицированных, а также акции, в которых участвуют народные массы, непременно под обязательным «водительством» политических лидеров. Экран кинохроники закрепляет в восприятии зрителей новые ритуалы жизни.

Обращает на себя внимание появление (особенно в «Госкинокалендаре»⁷⁷) довольно большого числа сюжетов, в дореволюционной хронике представленных очень скромно. Речь идет о возрождении промышленности и здорового сельского хозяйства. После месяцев разрушений и голода зритель, которому советская пропаганда внушала ощущение «хозяина жизни», хотел видеть признаки поднимающегося после разрухи хозяйства. Поэтому в списке названий появляются сюжеты, посвященные открытию электростанций (ГКК №№ 7, 27, 35, 38, Киноправда № 2), работе шахт (ГКК № 1, 2), фабрикам и заводам (кондитерская фабрика - ГКК №1, Киноправда № 1 1, кол-

⁷⁷ В дальнейшем - ГКК.

басная фабрика - ГКК №4, тракторный завод - ГКК № 38, 41, кожевенное производство - ГКК № 52), прокладке железной дороги и трамвая (ГКК №№ 18,28, Киноправда № 8), сборке первого автомобиля (Киноправда № 10), резинокостюму «Красный треугольник» (ГКК № 19), первым автобусным линиям (ГКК № 30), строительству домов и поселков (ГКК № 35, 42, Киноправда № 12), выставкам животноводства (ГКК № 34) и просто сельскохозяйственным выставкам одного села (Киноправда № 17).

Именно в эти годы формируется необходимый тематический «список», где представительство каждой тематической рубрики обязательно. Пока еще нет четкого эквивалента монтажной иерархии в структуре журнала смысловому и пропагандистскому значению сюжета, поэтому возможно увидеть первым сюжетом - спортивное мероприятие, а последним - партийное заседание. В дальнейшем подобные «вольности» исчезают, и каноническая последовательность представительства тематических рубрик соблюдается строго, и никогда сюжет о сельском хозяйстве не опередит информацию о промышленности.

Анализ тематического пространства первых советских киножурналов выявляет новые формы общения людей, общественно-политических мероприятий, элементы нового уклада жизни. Таковы новые праздники - годовщины 7 ноября, 1 мая, Красной Армии, Международный юношеский день, Международная детская неделя, День комсомола, Вечер трех поколений, Праздник пионеров, День революционного студенчества, Международный день работниц, Международный день кооперации и т.д. В числе общественных акций - многочисленные митинги, именуемые иногда новыми определениями (смычка, слет), а также «модернизированные» старые праздники, к примеру - «Красная верба», «Октябрины».

Спортивная тематика, представленная в хронике этих лет, все более приобретает политизированную окраску: спортивные состязания «осенены» присутствием партийных и комсомольских лидеров, автопробеги и олимпиады сопрягаются с юбилея-

ми новой власти и ее злободневными пропагандистскими лозунгами. В свое время подобное явление было точно спародировано Ильфом и Петровым в «Золотом теленке»: «Ударим автопробегом по бездорожью и разгильдяйству». Вместе с тем, появление в спортивных сюжетах агитационного акцента, который был определен новым поворотом в сценариях спортивных состязаний, а также педалированным указанием в кинохронике именно этой краски события, свидетельствовало о новой программе оздоровления нации, декларируемой как забота Советской страны о своем населении.

И все же при всей тенденциозности в отборе тематики сюжетов, сориентированных, прежде всего, на «обновленное лицо» страны, в список прорываются и привычные событийные сенсации: стихийные бедствия, аварии на железной дороге и трамвайных путях, юбилеи, скажем, 100-летие Большого театра, похороны, открытия олимпиад, стадионов, катков и сезона бегов. Умиляет обилие сюжетов, посвященных здравницам и курортам. Число их явно свидетельствует о стремлении оператора хорошо и длительно приобщиться к этому прекрасному «миру отдыха». Таким образом, тематическое пространство хроники этого периода, отбирая идеологически ориентированные моменты жизни страны и народа, все же не могло не включать традиционные объекты любопытства зрителей.

Этими чертами двойственного подхода к отображению реальности отличается и стилистика хроникального запечатления жизни. Главной фигурой «революции в кино» становится кинооператор. Труд первых советских кинохроникеров был овеян непередаваемой романтикой. Степень агитационного воздействия их лент была очень высокой. Рабочие и крестьяне, солдаты ждали свежих выпусков хроники, как поджидали свежие газеты. В них они видели истинную правду о событиях. Это накладывало особую ответственность на операторов-кинохроникеров. Они первыми в кино осмыслили значение революционных событий, поняли свои задачи, нашли новые формы, методы и подходы к отображению революционной дей-

ствительности. Уже сам характер деятельности давал им возможность быть в центре политических событий, наблюдать борьбу Красной Армии, строительство новой жизни, присутствовать на всех съездах и конференциях, на митингах и демонстрациях, на выступлениях В. И. Ленина. Все это явилось для них основательной политической школой. Огромное поле деятельности, напряженная боевая и политическая обстановка, богатство и разнообразие жизненного материала, исключительность событий, происходивших на их глазах, развили в операторах профессиональные качества: смелость, острую наблюдательность, быстроту, сообразительность, активность, умение найти главное и существенное.

Один из наиболее активных хроникеров того времени Э. Тиссэ вспоминал о боях на подступах к Крыму. Выбирая высокую точку съемки, он взобрался с аппаратом на ветряную мельницу... Увлечшись съемкой, оператор не заметил, как эта мельница стала центром боя, и продолжал снимать, пока «белые» не подошли вплотную к самой мельнице. К великому счастью оператора, конница во главе с К. Ворошиловым и С. Буденным перешла в контратаку, и оператору с большим трудом, под прикрытием огня «красных», удалось спуститься со своим аппаратом вниз. Но сейчас же Э. Тиссэ бросился с кинокамерой на ближайшую тачанку, чтобы получить возможность снять бегство «белых».

А вот воспоминания Л. Кулешова: «Наравне с броневиками мы - съемщики - ехали в открытом грузовике, имея ручной пулемет-ружье и киноаппарат Эклер. Нашу машину белые начали обстреливать прямой наводкой из трехдюймовой пушки. Э. Тиссэ снимал тяжелым аппаратом с руки, без штатива, вертя ручку, каждый разрыв снаряда, направленного в нас»⁷⁸.

Обратите внимание, как пишет Л. Кулешов об операторе. Дело не только в личном мужестве кинохроникеров, но и в том, что условия съемки диктовали новые приемы фиксации материала. Ведь здесь мы видим съемку с движения, съемку с рук - прямой репортаж об обстреле, причем обстреле машины хроникеров.

⁷⁸ Кулешов Л. // Советский экран, 1928, № 30. С. 5,20.

Съемка на фронте требовала от операторов не только личного мужества, но и виртуозного владения съемочным аппаратом. Условия, в которые они были поставлены чисто производственно, были не просто жесткими, но и жестокими. Вот два примера.

Первый - история создания фильма «Оборона Царицына». Оператору А. Лембергу, который должен был ехать в X армию, защищавшую Царицынский фронт, на студии выдали 120 м негативной пленки. Для задуманного фильма в двух частях не хватало 480 м. С большим трудом через третьи руки оператору удалось обменять фронтной пачк у кинодельцов, которые скрывали пленку так же тщательно, как кулаки хлеб, на три коробки негативной пленки, т. е. 360 м. Надписи должны были составить еще 120 м. Фильм мог получиться при условии, что в труднейших условиях фронта оператор не испортит ни одного кад-рика (!) пленки. И каждый отснятый кусок войдет в будущую ленту. Условия необычайно тяжелые, но оператор А. Лемберг справился с этой задачей.

Другой пример. На съемку самого важного в те дни события - годовщины Октябрьской революции 7 ноября 1918 г. -операторам Э. Тиссэ и П. Новицкому было выдано меньше 300 метров пленки. Естественно, операторы тщательно отбирали объекты съемки и экономили буквально каждый кадрик. В тот же день репортаж о праздновании и демонстрации трудящихся на Красной площади был показан зрителям.

Впоследствии в своих воспоминаниях оператор Э. Тиссэ писал: «Мы снимали исторические события, а сами эти события формировали из нас революционных художников-операторов. В огне гражданской войны складывалась новая, советская школа операторского мастерства и кинохроники, отвергающая принципы старой, изжившей себя школы «фиксации», не учитывавшей социально-смыслового содержания кадра, не имевшей четкой идейной устремленности»⁷⁹.

Именно тогда закладывался новый тип оператора-автора, столь характерный для документального кино. Оператор сам выбирал сюжет, сам разрабатывал его композицию, сам осуще-

⁷⁹ Тиссэ Э. в сб.: Искусство миллионов. М: Искусство, 1958. С. 46,48,21.

ствлял съемку и порой монтаж. Заслугой операторов гражданской войны является то, что они первые вывели на киноэкран нового героя, который затем станет ведущим для советской кинематографии - народные массы. Народные массы превращаются в главный объект кинохроники, заполняют все пространство кадров, снятых первыми документалистами. Но показаны они не как аморфная, безликая масса. На экране движутся крепко сколоченные отряды и полки, организованные, целеустремленные колонны демонстрантов, скорбные траурные шествия. Операторы выбирают для съемки моменты народного единства, подчеркивают эмоциональную сплоченность движущихся масс.

Кинооператоры сумели передать и еще одну характерную черту времени - *динамичность*. Все всколыхнулось тогда в России, пришло в состояние возбужденного бурления, как будто дремавшая Россия сорвалась с места и стремительно ринулась вперед, в будущее. Движущиеся массы энергично пересекают кадры хроники. Человек нового мира ощущал свою личную причастность к событиям, которыми напряженно жила страна. Темп жизни ускорился, принял форму напряженного трудового ритма, ритма марша. Энергично марширующие по экрану рабочие и крестьяне, взявшие в руки оружие, чтобы защищать свое родное отечество, стали символическим образом молодой страны. Его создал наблюдательный глаз оператора.

Особый динамизм свойствен съемкам операторов П. Новицкого, Э. Тиссэ, А. Левицкого. Они насыщали композицию кадра сложным внутрикадровым движением, часто использовали глубинное построение кадра. К примеру, в съемках Э. Тиссэ Первой Конной лавина всадников обычно врывается откуда-то сбоку или из глубины кадра. Стремительность буденновских тачанок он подчеркивал нижними точками съемок, а неудержимость конных атак - диагональной композицией кадра. Операторы все чаще используют съемку с движения (с поезда, с парохода, из танка, с тачанки и т. д.).

Довольно часто кинооператоры применяют различные точки съемки (верхние и нижние) для выразительной подачи со-

бытия. Верхняя точка применяется, в основном, во время съемок парадов, демонстраций, чтобы подчеркнуть масштабность движения масс. А при съемке отдельных участников демонстраций операторы используют нижнюю точку, которая придавала портретам рабочих, крестьян, политических деятелей значительность и монументальность. Для передачи объемности событий операторы все чаще используют панорамы. Так в фильме «Вступление украинских советских войск в Киев» зритель видел панораму по украшенным кумачом и лозунгами улицам Киева, которая создавала у него ощущение радостного праздника освобождения, единения народа и Красной Армии.

Ограниченные производственные возможности заставляли операторов внимательно учитывать будущую композицию фильма, точно ориентироваться на будущий монтаж картины. Они пытались снимать монтажно, использовать различные композиционные точки, продуманно применять укрупнения, с учетом монтажной преемственности строить композицию каждого кадра.

Так постепенно шло освоение выразительных возможностей репортажной формы документального отражения действительности. Хроникеры-операторы первыми выразили стремление нового советского искусства запечатлеть реальные явления жизни, пробудили у кинематографистов интерес к документальной фактуре кадра. Именно эту натуральную фактуру кадра мы увидим впоследствии у В. Пудовкина и С. Эйзенштейна в игровом кинематографе как основу художественной выразительности.

Моделирование реальности в период, получивший в трудах историков определение как «хроника гражданской войны», мотивировалось, прежде всего, изменением идеологических и психологических установок как зрителей, так и самих хроникеров. Именно их видение событий, их романтическая увлеченность революционной риторикой определили отложившийся в кинохронике образ времени. Потом этот образ многожды тиражировался лентами игровыми, но почти все они соблюдали

интонационную адекватность именно романтическому «флеру» чувствований кинооператоров-документалистов увлеченных своим кипучим временем.

Несмотря на то, что общий план по-прежнему преобладает в палитре крупностей, он насыщается иными значениями и смыслами. Если в прошлом общий план передавал зрителю «код» жизненного ритуала, строго воспроизводя привычные соотношения власти и масс, узнаваемые мизансцены известных праздничных обрядов и т. д., то новое время изменило внутрикадровое содержание происходящих событий, предложило не привычное, знакомое, а новое, требующее привыкания, узнавания. Оттого меняется способ общения зрителя и экрана: на первое место выдвигается принцип не «синхронизации» с увиденным событием, но *адаптации* к обновленным принципам организации действительности, запечатленным хроникальной камерой.

Стремление кинооператоров к созданию более экспрессивного зрелища, ориентированного на выразительность композиционного строения кадра (вспомним диагональные композиции в кадрах атаки конницы, снятых Э. Тиссэ), выделение важного через укрупнение, создание акцентного видения объекта путем ракурсной съемки, постепенно прокладывало путь для рождения новой формулы хроникально-документального отражения реальности. Она следовала уже не принципу *показа* запечатленного фрагмента реальности, что было характерно для прежнего периода существования кинематографа, но все более тяготела к кинематографическому *рассказу* о событии. Главным импульсом хроникера этого времени становится внутренняя установка на донесение до зрителей не столько визуального облика события, сколько его истинного смысла и значения. Глубоким заблуждением было бы объяснять этот процесс только идеологическим давлением властных сил.

Политическая риторика времени отражалась, прежде всего, в вербальной и монтажной форме «приговора над жизнью». Надпись содержала открытые лозунги, облеченные в лексическую

плакатность. Информация всегда сопрягалась с митинговой интонацией обобщающих надписей-лозунгов. По прошествии времени именно надписи воспринимаются как наиболее архаичные элементы экранного документа. Повествовательная, по преимуществу, монтажная форма кинохроникальных выпусков, хотя и сохраняла соответствие логике запечатленных событий, но очевидно фокусировала внимание зрителя в идеологически выдержанном ракурсе видения и понимания смысла события. Вместе с тем, монтаж «хроникальных сцен», какими была хроника прошлого периода, все более подменяется монтажом лаконичных «кадров - картин», где действие разбивается на отдельные фрагменты с тем, чтобы сложится в монтажной сборке в экспрессивное, но и более субъективное повествование.

Тяготение к интерпретаторскому характеру отражения действительности побуждает кинематографистов, «исповедующих» веру в экранный документ, решительнее осваивать новое художественное пространство, которое получает определение как «документальное кино».

Документальный фильм: эстетическая модель реальности

Вторая половина 20-х годов - время восстановления разрушенного гражданской войной народного хозяйства, время стабилизации отношений Советской страны с другими странами, время освоения искусством новой проблематики и новой образности. В документальном кино также шла перестройка организационная: развитие корреспондентской сети, появление национальных студий. Шла перестройка и творческая. Хроника гражданской войны видела свою главную задачу преимущественно в широкой информации о делах на фронтах. Поэтому репортаж - ведущий жанр документальной информации. Несмотря на технические ограничения, фильмы того времени содержат главное - тенденцию правдивого повествования о событиях войны. В этом их непреходящая ценность. Значительность запечатлеваемых событий определяла агитационную роль

кинофильмов. Зрителя агитировали не столько надписи (ведь многие были просто неграмотны), а победы Красной Армии, запечатленные на пленке.

Мирный период выдвинул перед документалистами иные требования. Период гражданской войны с четким противопоставлением «белых» и «красных» сменился сложным временем новой экономической политики перестройки народного хозяйства, социальной трансформации всего общества. Для осмысления этих процессов внутри общества необходимо было время. Но документалисты не могли остаться в стороне от классовой и идеологической борьбы. Они видели свою задачу во всемерной агитации за новую жизнь. Этому служили и публицистические поэмы Д. Вертова, и исторические обзоры Э. Шуб, и социально острые очерки о зарубежных странах В. Ерофеева и Я. Блюха, и фильмы, основанные на длительном наблюдении за событиями на Турксибе, на строительстве Днепрогэса, на Магнитострое.

Меняются и задачи, стоящие перед операторами - хроникерами. На первый план выдвигаются не столько информация, сколько проблемы выразительности, соотносённости с главной идеей фильма. Хроника как бы «застывает» в однажды обретенных тематических и стилевых параметрах. И фокус творческого осмысления реальности у кинематографистов смещается в сторону создания авторских развернутых произведений уже документальной кинематографии, которая медленно, но верно прокладывала себе самостоятельную дорогу на экран к зрителю. Хотя сохранявшаяся терминологическая неопределенность, отождествлявшая хронику и документальный фильм, приводила нередко к непониманию декларируемых тезисов и излишней горячности в спорах.

В эти годы документальный способ освоения кинематографистами действительности настойчиво завоевывал право на свою особую систему выразительности, право называться самостоятельным *видом* кинематографа, а не экзотическим ответвлением художественной «фильмы» или расширенным хроникальным выпуском.

Процесс «продвижения» новой эстетической идеи, какой была идея документальной кинематографии, осуществлялся на двух параллельных уровнях. Это была, во-первых, реальная кинематографическая практика: создание фильмов разных жанров и стилей, объединенных пристрастием к работе с документальным материалом, то есть с запечатленными фактами действительности. Здесь ключевым условием становились законы художественной выразительности, вопросы вкуса и творческой оригинальности.

Но не менее важными для кинематографистов этого времени были и теоретические дискуссии, которые велись с поразительной эмоциональной увлеченностью. Полемический задор порой приводил к парадоксальным утверждениям и лозунгам, которые противниками эксплуатировались долго и вне контекста экранной практики. В результате родились устойчивые мифы и ярлыки, преодолеть которые не могли усилия многих историков и критиков последующих поколений. Причем, стоит заметить известное различие между эстетическими дискуссиями, посвященными игровому и неигровым ветвям кино. Суммируя суть теоретических споров среди «игровиков», современный исследователь эстетики кино Л. Козлов подчеркивает: «Для теоретических концепций 20-х годов характерно и отличительно понимание системы киноязыка как системы структурирующих средств, как бы извне прилагаемых к изображению реальности. Речь идет по преимуществу о поэтике точки зрения на предмет: о поэтике ракурса, монтажа, крупности, планов и т. д. (Балаш и ранний Кулешов)»⁸⁰.

Мы выделим лишь несколько важных проблем из многообразия тогдашних дискуссий, сопряженных с вопросами концепции реальности на документальном экране.

Менее всего заслуживают внимания сегодня аргументы в пользу тезиса о тождественности материала и структуры игрового и документального произведения. Тезис этот был популярен в те годы и, в какой-то мере, служил основанием сопротивления производителей открытию самостоятельных кино-

⁸⁰ Козлов Л. Проблема понимания экранного языка в сб.: Что такое язык кино? М: Искусство, 1989. С. 68.

студий, сориентированных на специфику производства именно документальных кинопроизведений. Кстати, борьба за производственную самостоятельность, столь активно проводимая в те годы Д. Вертовым и В. Ерофеевым, завершилась лишь в начале 30-х годов созданием треста «Союзкинохроника» и ее филиалов - киностудий. Главным аргументом в спорах с оппонентами по вопросам творческой оригинальности документальных кинопроизведений стала реальная практика сторонников *эстетической идеи экранного документа*.

Более сложными были дискуссии по поводу отношений *автора* и реального жизненного *факта*. Наиболее известные и последовательные шаги по утверждению приоритета факта над автором сделали теоретики, близкие ЛЕФу. Лефовская программа более всего известна по теории «литературы факта», но эта эстетика распространялась на все области искусства. ЛЕФ провозгласил установку на реальность, ставившуюся выше прошлого - мифа, и будущего - утопии. Поэтому в основу искусства по их программе был положен не *миф*, а *факт*.

Новый материал современности невозможно было изображать старыми художественными канонами - им противопоставлялось иное, *фактографическое* искусство. Вместо обобщения и вымысла - беллетристики ~ предлагалась «фиксация факта», реальная работа со словом и фактом в очерке, репортаже, заметке, дневнике, мемуарах. Вместо эпоса - газета, вместо романа - так называемое «био-интервью». Вместо живого человека - комплекс сформировавших его социально-биологических факторов и их проявление в различных ситуациях. Наиболее радикально настроенные представители ЛЕФа эстетизировали и фетишизировали факт, противопоставляя его художественному обобщению, которое отождествлялось ими с «выдумкой», искажающей жизнь.

Сторонники факта пришли к убеждению, что живопись должна быть заменена фотографией, потому что «фото- наиболее точное и объективное средство фиксации факта...»⁸¹ Оставался один шаг до кинематографа, который давал возможность

⁸¹ Новый Леф. 1927, №11-12. Цит. по: Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л.: Искусство, 1972. С. 29.

фиксировать предмет не только в его пластической статике, но и в движении.

Кино в лефовской иерархии искусств заняло особое место. Казалось, оно полностью - уже из-за своей «репродуктивной природы» — соответствует идеалу «фактографического» искусства. По мнению одного из лидеров лефовского подхода к оценке роли кинематографа - С. Третьякова, кино было особым местом, где портили материал, где «искусствовары» заколачивали живой материал в «штампованные гробы» рассказов и романсов. Портили не только материал, но и зрителя. «Нужно совершенно откровенно говорить, что в кинофильме мы не собираемся возбуждать ни радость, ни печаль, что мы хотим только показать нужные факты и события»⁸².

По идее, наиболее подходящей формой такого современного искусства могла быть хроника. Но и хронику лефовцы понимали довольно однобоко, только согласно их умозрительной конструкции. Документ, отождествляемый с реальностью, понимался как материал, увиденный другим. Взгляд на действительность самого автора подменялся взглядом режиссера на чужие изображения. Фильмотека оказывалась аналогом действительности - местом хранения чужих изображений. Документ не просто отчуждался от режиссера, он становился документом из прошлого. Поскольку материалом хроники являлась сама действительность, то фильмотека и содержала в себе действительность, являлась ее универсальным и утопическим хранилищем. На пленке должна была быть зафиксирована вся реальность без всякой селекции.

В поисках искусства совершенно нового, не имеющего никакой связи с предшествующими его формами, сторонники «факта» категорически отрицали творческую индивидуальность художника. Именно эта творческая индивидуальность, по их мнению, делала искусство вымыслом. Отрицание ее сочеталось с отрицанием человека как предмета художественного анализа. Факт понимался как событие, явление, вещь. В этой эстетической системе он одинаково противостоял как психологии, так и художественному образу.

⁸² Новый Леф, 1927, №2. Цит. по: Киноведческие записки, 1993, № 18. С. 170.

Монтаж, разумеется, постоянно описывался как высшая стадия организации текста в некое органическое и идейное целое. Но сам принцип монтажа, формулируемый лефовцами во второй половине двадцатых годов, мало чем отличался от принципа архивной каталогизации. ЛЕФ все активнее пропагандировал принцип тематического монтажа, по существу, аналогичного тематической подборке материалов в каталоге.

О. Брик после многочисленных полемических рассуждений пришел к фундаментальной формулировке значения материала: «В хронике каждый отдельный кусок понятен и закончен в себе. От перестановки кусков в хроникальной фильме меняется только легкость и удобочитаемость всего материала, но смысл самого материала от этого не зависит»⁸³. Таким образом, чужой материал, цитата оказались совершенно автономными по отношению к монтажу, их смысл стал замкнут в себе и не мог быть подвергнут изменению. Моделью монтажа окончательно стала каталогизация.

Активный сторонник идеи кинодокументалистики Дзига Вертов в своих письменных декларациях этих лет, подобно теоретикам факта, провозглашал монополию кинохроники в убеждении, что это был единственный путь развития социальной кинематографии: «Вместо суррогатов жизни (театральное представление, кинодрама и пр.) мы вводим в сознание трудящихся тщательно подобранные, зафиксированные и организованные [факты (большие и маленькие) как из жизни самих трудящихся, так и из жизни их классовых врагов]»⁸⁴. Именно тогда прозвучали вертовские хлесткие лозунги: «киноводочные изделия», «Кинодрама - опиум для народа»⁸⁵.

Программа Вертова преобразовывалась, «поправлялась» реальной практикой. Поэтический монтаж Вертова, по существу, преодолевал автономность и самодовлеющий характер материала, вновь выводя конструкцию на первый план. Вертовская программа свидетельствовала скорее об отказе от фотографической репродуктивности и декларировала имманентную

⁸³ Кино, № 27,5 июля 1927. Цит. по: Киноведческие записки, 1991, № 10. С. 145.

⁸⁴ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М: Искусство, 1966. С. 82.

⁸⁵ Там же. С. 96, 73.

свободу камеры, взгляда и монтажа. Это противоречило лефовским взглядам.

Но некоторые формулировки Вертова были похожи на лозунги «жизнестроителей» и поборников факта, к примеру, «Пожалуйста в жизнь!» (чем не лозунг ЛЕФа?). Правда, Вертов искал там материал, группа ЛЕФ - суррогат искусства. Оттого возникли противоречивые оценки фильмов Вертова сторонниками ЛЕФа. О. Бескин, один из самых последовательных защитников теории «факта», обвинил «Шестую часть мира» в эстетизации материала. Кадры в фильмах «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» были задуманы именно как информационные, но критика единодушно утверждала, что эта информационность в процессе создания картины была утеряна. От хроники требовали закреплённости за определенным временем, местом, лицом. Монтаж, по их мнению, деформировал факты, потому что от перестановки кусков менялся их смысл. Монтажная перекомпоновка материала, к которой прибегал Вертов, обнаруживала, что режиссер руководствовался в построении фильма художественным замыслом, возникающим в процессе работы. Режиссер вынужден был признавать: «Придавая огромное значение методу Кино-глаза, кладущего в основу своей работы факт (в противовес анекдоту, выдумке)... редакция считает, что принцип засъёмки и монтажа фактов без действительно-сюжетной их увязки не дает зрителю законченного представления...»⁸⁶ Реальная творческая практика Вертова, таким образом, не укладывалась в жесткие рамки теоретических конструкций лефовцев, и потому они столь часто критиковали его фильмы. Об этом мы поговорим ниже в разделе, посвященном концепции реальности в фильмах режиссера.

Более благосклонно были восприняты ленты Э. Шуб, построенные на перемонтаже архивной хроники. Для теоретиков материал оставался материалом до тех пор, пока его можно было внимательно рассматривать. Такого рода рассматривание, по признанию лефовцев, выдавало материал хроники как нечто отчужденное от зрителя и режиссера, как некий неизвестный, чужой и инертный объект, в который следовало вглядываться

⁸⁶ Советское кино, 1926, №2. Цит. по: Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. С. 40.

со стороны. В. Шкловский так формулировал необходимость отчуждения материала: «...в искусстве нужнее всего сохранять пафос расстояния, не давать себя прикручивать. Нужно сохранять ироническое отношение к своему материалу, нужно не подпускать его к себе. Как в боксе и в фехтовании»⁸⁷.

В картинах Э. Шуб левовцам виделось воплощение их теоретических программ. В. Маяковский призывал направить деньги из художественной кинематографии в хронику: «Это обеспечит делание таких прекрасных картин, как «Падение династии Романовых», «Великий путь» и т.д.» О фильме «Падение династии Романовых» писали: «После... фильмы зритель выходит не только нагруженный великолепным грузом фактов, но и заряженный положительными эмоциями» (С. Третьяков)⁸⁸. До этого В. Шкловский возмущался, что Вертов режет хронику. Но теперь документальность в прежнем понимании как неприкосновенность единичного факта была принесена в жертву ради смысловой и эмоциональной задачи фильма. Однако ленты Э. Шуб оказались намного сложнее, нежели их прочтение критиками. Они в немалой степени способствовали изменению понимания кардинальных понятий дискуссий: концепции самого факта, его смысла в контексте авторского произведения.

Дискуссия о роли авторской интерпретации хроникального материала, как специально снятого, так и извлеченного из фильмотеки, равно как и более глобальная эстетическая проблема взаимодействия художника и реальности, при всем экстремизме теоретических постулатов позволила кинематографистам двадцатых годов более отчетливо понять возможности смыслового и эстетического содержания запечатленного материала реальности. На смену теоретическим моделям приходит время реальной кинематографической практики, где реализовывались индивидуальные авторские концепции действительности, которые вместе составили целостную экранную картину жизни.

* * *

Сегодня уже очевидно, что этот период развития документального кино, который нередко связывается только с экспери-

⁸⁷ Шкловский В. Гамбургский счет. М.: Искусство, 1990. С. 218.

⁸⁸ Новый Леф, 1927, № 10. Цит. по: Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. С. 45.

ментами Д. Вертова, оставил истории широкую панораму *личных* стилистических направлений, проб и поисков возможностей документального «взгляда» на жизненный материал. Иначе не был бы экспериментально утвержден *видовой* статус документального кинематографа, способный воссоздавать реальность на экране широким спектром стилевых и жанровых форм. Именно в последовательной воле советских документалистов 20-х годов к творческой интерпретации на экране самой реальности, стремлении включить этот материал в пространство художественной речи и заключается первостепенное значение нашего *документального киноавангарда*, а отнюдь не только в формальных монтажно-ритмических экспериментах, как это нередко определяется в исследованиях жизни нашего кино этого периода.

Именно поэтому было бы справедливо отметить, что творчество Д. Вертова и его группы «киноков» сыграло, несомненно, огромную роль в пробуждении интереса кинематографистов к самому *способу* документального отражения действительности. И поэтому панораму стилевой палитры кинодокументалистики 20-х годов, которая преобразила экранную концепцию реальности в эти годы, мы начнем с анализа творчества «киноков».

Творческая практика группы Вертова открывает нам особую неповторимую манеру художественной трактовки документального материала. В фильмах Вертов предстает уникальным мастером публицистической поэтики в документальном кино. Мысль автора раскрывается в картинах режиссера в ораторских публицистических конструкциях, можно сказать, в ораторских «фигурах». Все средства были призваны не столько для того, чтобы раскрыть характерный факт изнутри, сколько изобразить, проиллюстрировать мысли автора, его открытые публицистические рассуждения. Выразительно запечатленный факт привлекался для подтверждения словесного образа. Все немые вертовские картины были хотя и лишенными звука, но подлинно звуко-зрительными. Звук заменяла надпись.

Надпись как эквивалент звукового прямого обращения автора к зрителю ведет изображение, определяет монтажный строй всего фильма. Изображение в одних случаях продолжает мысль автора, выраженную в надписи, но чаще подкрепляет ее экранным повтором, изобразительной расшифровкой. Надпись дает понятийное выражение мысли, изображение претворяет ее в зрительный образ. В сочетании надписи и изображения рождается публицистический образ. Каждый кадр у Вертова появляется в результате точных жизненных наблюдений и отбора. Но, появившись однажды, кадр продолжает свою жизнь самостоятельно благодаря своей символичности, обобщенности. Он несет в себе узнаваемую зрителем жизненную правду, но правду «высшего порядка» правду типичного Советского Человека, представителя данного народа, данной страны - и не меньше. Проницательный критик Вертова В. Шкловский отмечал эту особенность, анализируя картину «Шестая часть мира»: «Пре кадра, появились кажде всего исчезла фактичность кадра, появились кадры инсценированные и графически не закрепленные. Из этой ленты мы с интересом узнали, что в одной местности овец моют в морском прибое, в другой - купают в реке. Это очень интересно, и прибой снят хорошо, но где он снят, не установлено точно. Так же не установлено точно, где стирают белье ногами, факт взят, как курьез, как анекдот. Человек, уходящий на снежных лыжах в снежную даль, стал из человека символом уходящего прошлого. Вещь потеряла свою вещественность и стала сквозить, как произведение символистов»⁸⁹. В другой раз он с еще большей определенностью требовал: «Я хочу знать номер того поезда, который лежит на боку в Картине Вертова»⁹⁰. В полемически заостренной форме. Шкловский точно определяет именно ту сторону системы выразительности режиссера, которая кажется нам наиболее характерной для режиссерской манеры Вертова.

Действительно, Вертов использует кадр в известной изоляции от его «места рождения», кадр приобретает самостоятельность, наполняется обобщением, символической многозначно-

⁸⁹ Шкловский В. За 40 лет. М.: Искусство, 1965. С. 71-72.

⁹⁰ Советский экран, 1926, №32. С. 4.

стью. Изолированность кадра от его реальной географии и бытового контекста придает ему определенную «остраненность». Именно эта «остраненность» кадра позволяет ему свободно входить в самые разнообразные сочетания. Неся в себе определенный символ, кадр может выражать его в любом соединении, в любом контексте. Вместе с тем, было бы ошибкой утверждать, что изображение в картинах Вертова - набор символов. Трудно согласиться с утверждением такого рода: «Для Вертова характерен принцип «механистического материализма». В его основе чисто аналитический принцип мышления, разложение всего сложного явления на «первоэлементы», понимание всего сложного явления как количественной суммы этих первоэлементов, атомов»⁹¹. Мы подчеркивали тенденцию к обобщению, но это не означает полного забвения документальной точности, «фактичности» изображения. Вертов писал: «Неверно утверждение, что зафиксированный киноаппаратом жизненный факт теряет право называться фактом, если на пленке не проставлены название, число, место и номер.

Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг, каждый отдельный кадр, снятый в жизни так, как он есть, скрытой камерой, съемкой врасплох или другим аналогичным техническим способом, является зафиксированным на пленку фактом, кинофактом, как мы его называем.

Пробегающая по улице собака - это видимый факт, даже в том случае, если мы ее не нагоним и не прочтем, что у нее написано на ошейнике»⁹².

Действительно, при всей своей обобщенности повествование в фильмах Вертова всегда точно соотнесено с жизнью, всегда основано на «кинофакте». Для достижения фактической точности режиссер и операторы его фильмов стремятся при съемке передать достоверную картину жизни. Для этого наилучшими съемочными приемами Вертов считает приемы, столь метафорически определенные им в одной из статей: «Киноглаз и пожар»/съемка врасплох/, «Киноглаз и поцелуй»/скрытая съем-

⁹¹ Федоров-Давыдов А. Об изобразительной стороне фильмов Д. Вертова. Рукопись (хранится в Кабинете истории отечественного кино ВГИК).

⁹² Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. С. 86-87.

ка/, «Киноглаз в снежную ночь»/длительное наблюдение/. Задача «остранения» решала выбор крупности (чаще всего средний и крупный план), композиции, ракурса, свободное использование кадра в неожиданном, порой парадоксальном контексте монтажной композиции фильма. Материал в фильмах Вертова отвечает диалектическому требованию фактической точности и остранинности, свободной незакрепленности за конкретной географией и временем действия.

Символический характер носят не только отдельные кадры, но и определенные монтажные сочетания, которые порой встречаются в разных фильмах режиссера. Это - не критическое замечание. Ведь повторяющиеся символы и образы присутствуют как неперемutable условие, как обычный авторский прием в произведениях литературной поэтики. Вертов мечтал о системе «заготовок», своеобразных записей в «записной книжке», из которых в дальнейшем он мог бы создавать свои взволнованные произведения. Поэтому для него столь значительна работа над отдельным кадром: «Киноправда» делается из материала, как дом делается из кирпичей. Из кирпичей можно сложить и печь, и Кремлевскую стену, и многое другое. Из заснятого материала можно выстроить разные кино вещи. Так же, как нужны хорошие кирпичи для дома, для организации кино вещи нужен хороший киноматериал»⁹³.

Своеобразие поэтического языка Вертова находит свое выражение и в монтажной композиции его произведений. Характеризуя творческую манеру изложения темы Вертовым, часто прибегают к ассоциативному сравнению с творчеством американского поэта У. Уитмена. Но нередко ограничиваются анализом сходной для Вертова и Уитмена склонности к перечислению. Действительно, и для поэта, и для кинематографиста образ явления рождается в результате «нанизывания» различных самостоятельных существований этого явления. Главное - не в самом методе перечисления, а в постоянной соотнесенности единичного предмета с основной темой, с «мощным ритмом воплощения Идеи»⁹⁴, как определял эту особенность Уитмена другой мастер

⁹³ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. С. 77-78.

⁹⁴ Эйзенштейн С. Соб. соч. в 6 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1965. С. 424.

киномонтажа - С. Эйзенштейн. Таким образом, кажутся несправедливыми упреки в перечислительности и открывается истинная суть поэтического мышления Вертова.

Ведущим принципом монтажной речи режиссера является принцип контраста. Вертов сближает кадры явно противоположные и по содержанию, и по композиции, и по светотональному решению, и по движению, и по ракурсу. Диссонанс - его основной поэтический прием. Определяющим же является главный диссонанс, главное противопоставление, которое было ведущей темой творчества Вертова - контраст прошлого и настоящего. Тезис: «Раньше - теперь» пронизывает все картины режиссера. Ему подчинены все формальные приемы монтажной организации материала. Монтажная форма картин Вертова - свободная, порой причудливая, - строго следует движению мысли автора-поэта, своеобразной логике поэтического восприятия действительности.

Опыт Вертова-кинематографиста, утвердившего своими фильмами уникальный творческий путь создания на документальном материале поэтических произведений, был неповторим. Так же, как неповторима каждая яркая личность в искусстве. Но... именно эта уникальность творческого метода делала путь Вертова достаточно автономным, ибо всякие попытки воспроизвести его стилистику приводили к эпигонским результатам.

Направление, представленное картинами Э. Шуб, предлагало иное использование документального материала. Э. Шуб справедливо считается первооткрывательницей исторической публицистики. Но нередко это утверждение связывается лишь с тем фактом, что она стала первой строить свои произведения целиком на архивном материале, на старой исторической хронике. Действительно, Э. Шуб первая смело извлекла из архивов (а точнее из подвалов киноучреждений, ибо архивов еще не было) старую хронику, открыла скрытые информационные и творческие возможности в этих кусках пленки, запечатлевших моменты прошлого. Однако новаторство Э. Шуб как историка-публициста следует видеть, прежде всего, в принципиально

самостоятельном подходе к конкретному кинокадру, к оценке его исторического и эстетического потенциала.

Если для Вертова кадр представлял интерес, главным образом, своим глубинным символическим смыслом, то для Шуб одной из важнейших задач было выявление конкретного исторического содержания кадра. Бережно расправляя слежавшуюся отсыревшую пленку, она стремилась с помощью архивов, очевидцев установить *когда, кем, где и что именно* снято. Знание конкретного *внутрикадрового исторического содержания* позволило Э. Шуб в своих произведениях воссоздавать точные картины прошлого.

Фильм «Падение династии Романовых», появившись в 1926 году, открыл самостоятельное направление в кинодокументалистике, которое можно назвать «исторической кинопублицистикой». Именно творчество Э. Шуб, «волшебницы монтажного стола», по словам ее ученика С. Юткевича⁹⁵, демонстрирует широкие, иные возможности стилового разнообразия творческой интерпретации реальности. Постигание смысла реальности видится режиссером не через монтажно-ассоциативное столкновение кадров-знаков, кадров-символов, как это происходит в художественном пространстве вертовского стиля, но путем постижения смысла запечатленной действительности без *настойчивой монтажной авторской подсказки*, через самостоятельное *рассматривание* экранного фрагмента. Это было смелое в контексте эстетики немого кино решение и, во многом, мало понятное современниками. Не случайно именно творчество Э. Шуб оказалось в числе иллюстраций радикалов из дискуссии о «теории факта». Об этом речь шла выше.

В своей кинематографической практике Э. Шуб демонстрирует принципиально особое видение и понимание роли материала, в частности, хроникального кадра. Здесь необходимо сказать несколько слов об универсальной судьбе документального кадра.

Явившись однажды в каком-либо хроникальном выпуске, кадр не оканчивает свою жизнь в контексте одной киноформы,

⁹⁵ Юткевич С. Волшебница монтажного стола. (Вступительная статья к кн. Шуб Э. Жизнь моя -кинематограф. М.: Искусство, 1972).

он может быть востребован многожды, проявляя всякий раз все новые смысловые и эстетические оттенки. Идея эта сегодня выглядит вполне очевидной.

Еще на заре кинематографа весьма прозорливый польский журналист Б. Матушевский в 1898 (!) году в одной из статей предсказал, что кино станет «новым источником исторической науки». Ему принадлежит идея организации архива кинодокументаций для историографов и простодушное, но прощительное для того времени признание: «...киносъемке свойственна профессиональная нескромность, она не упускает никаких возможностей, ее инстинктивно влечет туда, где происходят события, которым суждено войти в историю. Нам нужно не порицать ее чрезмерное рвение, а сожалеть о каждом проявлении излишней застенчивости... Ей не страшны ни народное движение, ни уличный бунт, и даже на войне нетрудно представить себе кинокамеру на тех же плечах, на которых носят винтовки... Кино может не дать полной картины истории, но то, что оно дает, это неопровержимая и абсолютная правда»⁹⁶.

Впрочем, стоит заметить, что на заре кинематографа мысль о роли кинохроники в *исторической* памяти людей не часто посещала сознание кинематографистов и зрителей. И уж вовсе отсутствовало понимание исторического и эстетического потенциала хроникального кадра. Но реальная практика тогдашней стремительной кинематографической жизни побуждала кинодеятелей без оглядки манипулировать фрагментами пленки, вырванными из контекста своих фильмов для решения иных, порой простодушных целей. Уже с первыми лентами Люмьеров предприимчивые конкуренты проделывали остроумные перемонтажные трюки, объявляя результат своими новыми фильмами. Такова история, рассказанная Францисом Дублие. Разъезжая по России с фильмами братьев Люмьер, Дублие решил использовать интерес еврейского населения этих губерний к делу Дрейфуса. Из трех десятков фильмов, которые входили в его передвижную фильмотеку, он вырезал и склеил несколько пейзажных кадров и, сопровождая соответствующим коммен-

⁹⁶ Цит. по: ЛейдаД. Из фильмов-фильмы. М.: Искусство, 1966, С- 34-35.

тарием, описывал ситуации с делом Дрейфуса, которое, как известно, проходило в 1894 году, то есть до официального рождения кино⁹⁷.

Энтузиазм первых «бродячих» кинематографистов, их неумная энергия и жажда эксперимента (вне зависимости от конкретных мотивов) позволяют обнаружить в их опытах прозорливые предсказания будущих киноформ. Мы же отметим здесь лишь главное - даже на примитивном уровне в те годы осознавалась великая роль монтажной организации, позволяющей извлекать новые смыслы из хроникального кадра.

Но истинное открытие и сознательное развитие этого направления всеми историками связывается с именем Эсфири Ильиничны Шуб. Ее новаторство в области документального кино было признано с первой созданной ею самостоятельно картины «Падение династии Романовых». Однако процесс признания сопровождался бурными и длительными спорами, как о сути творческого процесса созидания нового произведения из «чужого материала», так и о праве режиссера на концептуальное изложение материала в историческом документальном фильме.

Отстаивание новой формы творческой интерпретации реальности, каким осознавался Э. Шуб и ее единомышленниками исторический документальный фильм, как уже говорилось, натолкнулось на резкое сопротивление лефовцев - теоретиков конструктивизма, среди которых, как это ни парадоксально, были близкие друзья Э. Шуб. Более того, именно ее творчество в их декларациях стало знаменем сопротивления *авторскому* концептуальному подходу к формулированию параметров нового жанра.

Ленты Э. Шуб оказались намного сложнее, нежели их прочтение критиками. Они в немалой степени способствовали изменению понимания кардинальных понятий дискуссий: концепции самого факта, его смысла в контексте авторского произведения.

Изменилось и уточнилось само понятие факта. Его достоверность в прежнем смысле оказалась уже недостаточной, он

⁹⁷ Факт этот сообщен в книге Лейды Д.

должен был давать не только внешнее описание предмета или события, но и вскрывать его внутренний, глубинный смысл; он должен был показывать не разрозненные явления, но и отношения между ними. Исторический документальный фильм, используя скрытые значения запечатленного, предлагал концепцию исторического развития недавнего прошлого.

Фильмы, созданные режиссером Э. Шуб в двадцатые годы, пережили не только умозрительную дискуссию эстетиков 20-х годов, но и последующие десятилетия, и остаются притягательными и свежими для новых зрителей. В чем же особая непреходящая свежесть творческого опыта Э. Шуб?

Каждый кадр кинохроники содержит в себе двойной смысл. С одной стороны он обладает разного рода информацией - о жизни людей, о зданиях на улице, новом изобретении и т.д. С другой - есть в каждом кадре хроники и художественное содержание, подчас не воспринимаемое зрителем на сознательном уровне. К такого рода информации можно отнести: композиционное расположение черного, белого и серого пространства в кадре, составляющих контуры людей, очертания мест, направление, ритм, движения людей и предметов в кадре, звуковые элементы - тембр голоса, шумы и т.д. Реакция зрителя обусловлена именно взаимодействием этих двух смыслов.

Главная особенность лент Э. Шуб, которая так притягательна для наших современников, именно в той бережности, с которой она манипулирует в монтаже с материалом. Это было ее кредо, которое она не раз выражала в дискуссиях, в статьях. Сравним две цитаты.

Первая датируется 1929 годом: «Установка на факт, установка не только показывать факт, но и дать его рассмотреть, рассмотрев - запомнить, запомнив - осмыслить, дать пространство, дать среду, дать человека в этом пространстве и среде с предельной ясностью, работая фактами, собирать этот материал в такие смысловые, ассоциативные и широко обобщающие ряды, которые бы отчетливо доводили до зрителя отношение автора к показываемым фактам, вот монтажные задачи, кото-

рые стоят перед работниками неигрового...кино»⁹⁸. И рядом признание, записанное уже в книге воспоминаний «Крупным планом», написанной в конце жизни:

«В монтаже я стремилась не абстрагировать хроникальный материал, утвердить принцип его документальности. Все было подчинено теме. Это дало мне возможность, несмотря на известную ограниченность заснятых исторических событий и фактов, связать материал смыслово так, что он воскрешал годы до революции и дни февраля»⁹⁹. В предложенных цитатах видна убежденность автора в справедливости своего творческого метода, который она исповедовала на протяжении всей своей творческой жизни. Какова же ее концепция создания экранной исторической картины жизни страны?

Повествование в картинах Шуб развивается как последовательное накапливание убедительных фактов, дающих выразительную картину развития исторических событий в дореволюционной России. Поток зримых образов умело направляется (но не подчиняется!) надписями, некоторые из них - прямые цитаты из документов. В поисках актуальности творческого метода Шуб, особенно сегодня, в фокус внимания попадают прежде всего ее принципы *показа* факта.

«Длительность» кадров в лентах Шуб, о которой столько спорили теоретики в дискуссиях о «теории факта», является отнюдь не признаком авторской дистанции, невмешательства в реальность. Именно эта длительность для наших современников оказывается инструментом вовлечения в историческое повествование, так как в пространстве своей «протяженности» приобщает зрителя к пространственно - временному континууму самого факта и провоцирует зрителя на самостоятельное «проживание» этого фрагмента прошлого. Жизненная микродраматургия кадра становится первоэлементом драматургии всего исторического авторского рассказа. Важно также, что «погружение» в хроникальный кадр позволяет зрителю уловить не столько событийную сюжетику факта, столько атмосферу той далекой жизни через прослеженные мизансцены реальных си-

⁹⁸ Шуб Э. Жизнь моя - кинематограф. С. 268.

⁹⁹ Шуб Э. Крупным планом. М: Искусство, 1959. С. 190.

туаций, сохраненные внутрикадровые ритмы движения людей и т.д. Так работает «машина времени» (по словам американского киноведа Д. Лейды¹⁰⁰) под названием «исторический документальный фильм» для сегодняшнего зрителя. Калейдоскопичность современного телевизионного зрелища, с его клиповой рваностью монтажного нарезки оказывается контрастом по отношению к неторопливому вглядыванию в материал, которое зритель обнаруживает в лентах далеких двадцатых годов и потому прочитывает их как актуальные для него сегодня.

Таким образом, доверие материалу режиссера исторического документального фильма составляет, наверное, первый, но не единственный параметр творческой системы Э. Шуб.

Не менее увлекательно рассмотреть специфику монтажной формы ее картин. В фильмах Шуб приемы монтажа обычно покоились на силе простой логики в сочетании с аналитическим прочтением элементов материала; иногда они выстраивались на таких противопоставлениях, что в наше время воспринимаются как слишком традиционные. Но в то время, чтобы придумать их, требовалось незаурядное творческое воображение. Причем, обратим внимание на тот момент, что в ее пусть несколько «черно-белом» монтажном противопоставлении участвуют не отдельные кадры, что было свойственно монтажным принципам немой кинематографа, но факты, сохраняющие свою реальную драматургию, внутрикадровые ритмы и мизансцены. К примеру, так построено наиболее часто описываемое монтажное соединение танцующей публики на палубе яхты и дорожных рабочих из ленты «Падение династии Романовых». Связкой становится надпись «До поту». Здесь надпись лишь сближает два контрастных по смыслу эпизода, а вывод рождается у зрителя. Таким образом, «монтажной единицей» в историческом фильме Шуб является не отдельный кадр, но сложный в своей структуре *экранный факт*, который может быть запечатлен и одним кадром и системой кадров.

Как мы уже отмечали выше, Шуб не стремилась разбить хронику на короткие фразы, как это делал Дзига Вертов. Наобо-

¹⁰⁰ Ленда Д. Из фильмов - фильмы.

рот, сохранение целостной картины мира являлось ее задачей. Она отображала событие в его реальном жизненном осуществлении, стараясь сохранить его пространственно-временные характеристики. Это создавало атмосферу особой жизненной убедительности. Кадры соединялись в четкие тематические эпизоды, что давало возможность зрителю проследить мысль режиссера от начала до конца.

Вместе с тем, приходится удивляться той самостоятельности позиции режиссера в вопросе, который для него кинематографа казался аксиоматичным: о монтажно-ритмическом строении фильма. Шуб придерживалась строгой меры в применении известных на тот момент монтажных ходов и приемов. В монтажной форме ее лент мы не встретим ни вычурности, ни сложных ассоциативных ходов, хотя ее монтажное мастерство признавалось всеми. Впоследствии она писала: «Монтировать документальные фильмы надо просто и смыслово ясно. Зритель должен успеть не только хорошо увидеть людей и события, но и запомнить их. Пусть помнят любители дешевых эффектов монтажа, что монтировать просто и смыслово ясно совсем не легко, а очень трудно. Все должно быть сделано с художественной убедительностью. Документальный фильм должен прежде всего волновать зрителя, и МОНТАЖ - одно из важнейших средств, помогающих это осуществить»¹⁰¹.

Эсфирь Шуб неоднократно подчеркивала, что хроникальная ценность кадра в процессе создания фильма должна перерасти в художественную. «И документальный фильм надо творить, как искусство»¹⁰². Не перекраивая факты, режиссер обязан одновременно выявлять их способность влиять на зрительское отношение. Впрочем, зная свое поразительное монтажное мастерство, она никогда не пыталась выглядеть оракулом в этой непростой профессии.

Документальный фильм для нее был, прежде всего, реализацией творческого замысла, подытоженными впечатлениями документалиста от жизненных явлений и процессов, обобщенных в некую целостную картину мира. В ее исторической три-

¹⁰¹ Шуб Э. Крупным планом. С. 190.

¹⁰² Там же. С. 191.

логии о России определяющую роль играла идеологическая концепция, подтвержденная наличием консультанта - историка из Музея революции. Э. Шуб, подобно всем нашим классикам революционного кинематографа, не скрывала своей преданности романтическим коммунистическим идеям и видела свою задачу в активной их пропаганде. Эта искренность, а вовсе не конъюнктура, как иногда нынешние журналисты пытаются представить пафос советской киноклассики, определяла «органичность и пафос» (пользуясь словами С. Эйзенштейна) творчества ведущих классиков-документалистов и Э. Шуб, в том числе. Но именно эта искренность и руководила автором в формировании концептуальной драматургии ее лент. «И так как сущность кино не рассказывать, а показывать, - «Февраль» должен быть показан во всей своей исторической правде. Для этого ничего не надо сочинять и выдумывать. Нужно хорошо знать события, запомнить имеющиеся материалы и, пользуясь техникой и мастерством монтажа, увязать его в монолитную форму политического и социалистического значения. Только так следует подавать на экране историческую хронику»¹⁰³. Вместе с тем, Э. Шуб избегает открытого публицистического давления на зрителя, как текстом надписей, так и агрессией монтажной формы. Установка на ПОКАЗ, установка на «агитацию фактами», а не лозунгами делает картины режиссера свободными от быстрого старения, что случается с кинофильмами, где преобладает прямая, чаще вербальная, публицистика, без доверия материалу, без уважения к голосу реального времени.

Стилевая палитра 20-х годов не ограничивалась оппозицией «Вертов - Шуб». Ее составляющие включали в себя широкий спектр различных художественных направлений, которые, в целом, являли очевидную разнообразную по форме модель нового нарождающегося *вида* кинематографа. Но именно эти два имени определяли, как маяки, диапазон авторского интерпретаторского начала при запечатлении реальности в произведениях экранной документалистики немого кинематографа.¹⁰³ Шуб Э. Жизнь моя - кинематограф. С. 246-247.

Творчество признанных мастеров советского документального киноавангарда, среди которых, помимо Вертова и Шуб, стояли имена В. Ерофеева, И. Копалина, М. Кауфмана, В. Турина, Я. Блюха, М. Калатозова и др., при всей самостоятельности пути в кинодокументалистике каждого, все же определялось спецификой экранной речи немого кинематографа и особенностями ее эволюции именно во второй половине 20-х годов.

Суть этой специфики связана была, прежде всего, с изменением *хронотопа* экранного зрелища в целом и документального, в частности. Вектор развития киноязыка был направлен на все большее разрушение простодушного принципа *отражения* картины мира в сторону его художественной *интерпретации*, понимания автором модели мира. Изображение реальности на экране приобретает все более иероглифичный характер, когда запечатленная картина жизни, при всей ее безусловности, осознается автором, а вслед за ним и зрителем, прежде всего, сквозь призму ее значения. Чувственное *переживание* изображенного все более подменяется *пониманием* его смысла. Пространство кадра локализуется, становится более плоскостным. Понимание картины жизни сопрягается с тщательной монтажной раскладкой этой картины на элементы, каждый из которых, сохраняя органичные связи с действительностью, тем не менее, как бы представляет ее в отдельной знаковой детали. Выразительная композиционная гармония, эффектный удивляющий ракурс, манипуляции со скоростью съемки, игра стоп-кадрами и комбинированными сочинениями новых «экранных пространств» наполняют простодушные по внешним задачам документальные киноленты.

Таковы, к примеру, поиски тех, кого именуют «правоверными киноками»: И. Копалина и М. Кауфмана. Уже в первой самостоятельной работе «Москва» (1927 г.) они уходят от патетического строя лент Вертова («Шагай, Совет!» снят накануне на том же материале жизни столицы и с участием всей группы «киноков»), стремятся выступить с картиной, несущей в основе *и* своей структуры черты очеркового наблюдения. В отличие от

творческого метода Вертова, Копалин и Кауфман видят в материале, прежде всего, реальные факты в их самостоятельном развитии, а не знаковое, символическое обозначение смысла изображаемых явлений. Поэтому столь важна в их творчестве повествовательность монтажной организации материала. Явления жизни столицы в 20-е годы в картине «Москва» сохранились в узнаваемых, хроникальных формах. И вместе с тем, фильм дает пищу для размышлений о путях преодоления именно простодушной хроникальности, создания новой модели *художественного пространства*, основанного на запечатлении реальных фактов.

В «Москве» повествовательность сюжета - перечисление особенностей быта тогдашней Москвы - разворачивается в эпизодах, претворяющих реальные факты жизни в особенные экранные образы. Эта особенность рождается из активного монтажного расчленения целостной картинки мира на осколки, самостоятельно его отражающие. В каждом фрагменте уловлена и смысловая, и эстетическая особенность увиденного. И когда эти осколки-кадры собираются в эпизод, они являют зрителю не отражение реальности, но ее преобразованную *сущность*. Не случайно в повествовании так много крупных и средних планов, которые подают жизнь более «выпукло», а также разрывают привычные ассоциативные связи целостного видения мира, свойственного человеческому зрению.

Авторская речь не дает зрителю времени для разглядывания запечатленных фактов, его восприятие определяется фрагментарностью, отрывочной мозаичностью экранных наблюдений и настойчивой монтажной волей режиссеров. В результате зритель попадает в условное пространство, хотя и узнаваемое в деталях. Условность экранного пространства усиливается ракурсной съемкой и специальными манипуляциями с изображением (стоп-кадры, рапид, обратная съемка). Особенно наглядно это в эпизоде парка «Сокольники», а также в откровенно ироничной шутке, когда женщина, меряющая шубу, уподобляется в монтажном сравнении чучелу медведя, повторяющему ее

движение. Казалось, вещь для документального повествования недопустимая.

Но все дело в том, что структура ленты Кауфмана и Копалина, хотя и базируется на жизненном опыте зрителей, заряжена мощным художественным началом, преобразующим реальные факты в образно емкие *изображения фактов*. Зритель, следуя воле авторов, получает не «слепок» действительности, но реальность преобразенную, перенесенную из обыденности ежедневных впечатлений в пространство, где смысл фактов не скрыт, но читается зрителем посредством особой «кинолуны», то есть системы выразительных средств. И если художественная основа кинотекста Вертова не вызывает сомнений, более того - она декларативна, то образное интерпретирующее начало в творчестве Кауфмана и Копалина в ленте «Москва» ощущается зрителем скорее интуитивно, нежели рационально. В этом особое обаяние целого ряда лент того времени, которые, сохраняя видимость тождественной адекватности отражаемой жизни, всем строем киносредств преобразуют ее на экране в художественно емкий ОБРАЗ реальности.

Так, значительным событием в жизни кинодокументалистов 20-х годов стала лента «Турксиб» В.Турина, родившаяся на рубеже немого и звукового кино. Режиссер фильма целенаправленно применяет метод длительного наблюдения и организует рассказ о строительстве Турксиба в яркое драматизированное повествование. Участие в создании этой картины известных ; драматургов (в титрах фильма мы видим имена А. Мачерета, В. Шкловского и О. Арона) сказалось в особенной, драматургически тщательно организованной, структуре *эпизодного строения*. Никогда ранее композиционная форма документального 'кинопроизведения в части ее монтажно-смысловой организации не сближалась с формой повествовательного рассказа привычной для зрителей игрового кино. Прием длительного наблюдения осваивается кинодокументалистами в это время в 'процессе постоянного интереса к первым стройкам страны. Так, например, они становятся летописцами Днепростроя, еще преж-

де велось наблюдение за строительством Волховской электростанции. Кинооператор В. Степанов в течение года наблюдал за строительством огромной зерновой фабрики «Гигант», затем режиссер Л. Степанова смонтировала фильм под этим названием «Гигант». Но картина «Турксиб» осталась в истории эстетики кинодокументалистики, прежде всего, потому, что открывала новые пути наблюдения за реальностью и организации документального материала.

Тематическое развитие фильма строится на вскрытии противоборствующих сил в их взаимодействии друг с другом, развитии, столкновении, борьбе, приводящей в конце к победе созидательной воли человека над стихийным началом природы, к соединению в глуши пустыни двух концов проложенной человеком стальной дороги. Создатели фильма вглядываются в наблюдаемую действительность и открывают ее диалектические противоречия. Они не противопоставляют контрастные по смыслу факты, а пытаются уловить в реальном наблюдении внутреннее напряжение, драматическую пружину. Авторы сосредотачивают свое внимание на том или ином явлении, но не заменяют его пусть выразительным, символическим кадром, а запечатлевают различные его *стороны*. Таким образом, предпринимается попытка проникнуть вглубь явления, раскрыть его истинный смысл. Рассказ наполняется большим количеством повествовательных подробностей.

Действие в фильме распадается на цепь развернутых эпизодов, обладающих уже своей *микродраматургией*. Так, например, построены эпизоды взрыва или приезда в казахский аил машины с геодезистами. В частности, в эпизоде, посвященном первому знакомству жителей глухого аила с невиданным чудищем - автомобилем, экран передает последовательные этапы этого события: от испуга и скрытого недоверия жителей через напряженное ожидание контакта к живой беседе взрослых и спокойному любопытству малышей. Экран, сохраняя достоверность наблюдаемого жизненного материала, точным отбором выразительных деталей и состояния людей, активным экспрес-

сивным монтажом создает внутреннее драматическое напряжение эпизода, составляющего часть общего рассказа о строительстве, о борьбе человека и с природой, и с вековой отсталостью.

Фильм «Турксиб» вызывает у зрителя чувство напряженного ожидания, столь характерное для игрового действия, которое разряжается внешним динамичным событийным действием, как, например, взрыв, который из конкретного факта строительной практики превращается в масштабный эмоциональный ВЗРЫВ, задающий новое ускорение действию и картины, и как бы самому процессу стройки. Таким выходом из единичного факта в обобщающую образную патетику экранной речи становится и встреча паровоза с всадниками, которые впервые увидели железное чудовище и ...пустились с ним в соревнование на скорость. Не случайно эпизод этот мы видим в различных монтажных контекстах, включая и современные клипы, как метафору стремительного ускорения жизни нашей страны. Таким же знаком встречи «старого» и «нового» стал кадр верблюда, обнюхивающего рельс новой дороги. Кадр, получившийся в результате наблюдения, самым художественным контекстом фильма превращается в образную метафору происходящих в стране преобразований, утрачивает реальные временные и географические точки фактографической «приписки».

Ценность данной страницы формирования хронотопа реальности в документальном кино заключается в широте и многообразии поисков органичного соединения узнаваемой реальной фактуры и художественных преобразующих акцентов при перенесении ее на экран. Диалектика поставленной задачи, индивидуальные творческие программы и склонности породили широкий спектр плодотворных опытов, каждый из которых отмечен своеобразной *мерой* доверия самой реальности и свободы ее экранной трансформации.

В этой стилистической палитре советского документального кино 20-х годов особое место занимает опыт режиссера В. Ерофеева. Человек, воспитанный активным участием в журналист-

тике (до ухода в творческую работу он возглавлял газету «Кино»), Ерофеев принес в документалистику особую способность к аналитическому восприятию реальности, умение выделить из жизненного потока существенные смысловые линии и запечатлеть в экранном рассказе не только последовательность случившегося или свои наблюдения за быстротекущей жизнью, но и внятный публицистический анализ скрытых политических и социальных пружин изображаемых событий. Таким ярким примером политической экранной публицистики стала его работа «К счастливой гавани», фильм о Германии накануне прихода Гитлера к власти. Острое журналистское видение классовых и социальных противоречий немецкого общества тех лет породило выразительную систему приемов, позволивших интонационно по-разному показать противостоящие части общества.

Автор фильма не скрывает своей откровенной тенденциозности, опирающейся на точный социальный анализ и внимательное наблюдение. Мир капиталистического общества увиден глазами советского человека, исполненного симпатии к трудовым людям Гамбурга, Берлина и злой иронии и классовой ненависти к процветающей «элите». Картина являет собой новаторскую в основе и удавшуюся попытку создания кинематографического памфлета. Выбор столь сложной жанровой формы предполагал не только включение ироничных надписей, но и подчинение всей структуры фильма, методов фиксации материала этой драматургической идее.

Материал группируется вокруг двух главных тем: бездумное бытие буржуазии и тяжелый труд и быт народа. Развиваясь самостоятельно, эти темы вначале сталкиваются лишь в авторском монтаже, но в конце фильма конфликт приобретает уже прямую, отнюдь не монтажную форму. Реальная жизнь сама принимает форму конфликта - классовых боев. Весь журналистский кинематографический анализ органично приводит к тем выводам, к которым пришла сама жизнь.

Картина В. Ерофеева представляет серьезное исследование социальных проблем немецкого общества. Но она не спокойно-

аналитична, как официальный документ, в ней четко ощущается авторская позиция и оценка, симпатии и гнев создателей, особый мир памфлета. В фильме как бы соприкасаются две интонации: серьезная, сочувственная, с которой рассказано о положении рабочего класса, и ироническая, иногда принимающая гротесковый оттенок в эпизодах, посвященных миру имущих. В первом случае преобладает точность наблюдений и деталей, воссоздающих атмосферу быта рабочих окраин (дети у помоек, рваное белье, руки безработных у биржи труда). Для выражения иронии авторы применяют контрастные по смыслу надписи, памфлетно противоречащие изображению или вскрывающие смысл явлений. Здесь и разнообразные кинематографические приемы: стоп-кадр, изменение скорости съемки, неожиданные монтажные столкновения и т. д.

Среди документальных лент того времени рассказ Ерофеева выделяется, прежде всего, конкретностью. В фильме точно обозначена география событий и их время. Автор не торопится пуститься в выводы и обобщения. Он подробно и обстоятельно показывает рекламный облик города, с помощью точных деталей воссоздает образ рабочих трущоб и лишь затем сталкивает в монтаже трудящихся завода, их напряженный труд и праздное времяпровождение хозяина. Контраст и эффектный прием (стоп-кадр) возникает как завершение аналитической работы, сделанной автором, как вывод, как образ. Фильм привлекает своей обстоятельной повествовательностью, ориентацией на создание *целостного* впечатления о явлениях жизни немецкого общества. Поэтому здесь особая роль репортажа, воссоздающего не только сумму увиденных фактов, но и процесс наблюдения. Репортаж добавляет элемент временной достоверности. Вместе с тем, репортаж дает ощутить авторское отношение в самом процессе наблюдения через его систему акцентов. Так, например, праздник весны - сцена отвратительной всеобщей пьянки, которой буржуазия подкупает рабочую аристократию - показан равнодушным репортажем, вскрывающим отталкивающую суть развлечений. Камера в руках оператора становится-

ся не только все наблюдающей, но и чувствующей. Столь же выразителен и репортаж разгона демонстрации, когда зритель ощущает, что оператор был, действительно, соучастником события.

Когда мы говорим, что рассказ в фильме *конкретен*, мы имеем в виду и следующее. Автор строит каждый эпизод на подробных деталях и наблюдениях, он не пытается из разных осколков создать новое время и пространство, он стремится реальное пространство воссоздать на экране через систему выразительных деталей и акцентов. Именно это качество отделяет фильм В. Ерофеева от лент Д. Вертова и сближает с картинами, где публицистический образ основывается на аналитическом рассмотрении явления, на точности факта, вывода, подготовленного предварительным анализом.

Картина В. Ерофеева заняла особое место в стилистической палитре немого документального кино, ясно воплотив творческую неповторимость режиссера, своеобразие его пути в документалистике. Особенность пространственно-временной модели реальности в фильме Ерофеева сопряжена с *преобразующим аналитическим началом* предварительного изучения материала и тщательным выбором фактов, несущих в своем пластическом облике смысловое и эмоциональное обобщающее начало. Автор не растворяет материал в поэтической речи, как это делает Д. Вертов, не следует за наблюдениями реальных картин жизни, что нам предлагают авторы фильма «Москва», не выстраивает драматургически напряженное действие, какое мы находим в ленте «Турксиб». Фильм «К счастливой гавани» - скорее *диалог автора-журналиста*, владеющего проблематикой материала, и реальностью в ее наиболее характерных эпизодах и типичных социальных ситуациях. Здесь опыт публицистики умножается кинематографической образной пластикой и подчиняется художественно определенной жанровой стилистике. Столь же самостоятельно и по-настоящему новаторски смогли показать события, происходившие в тогдашнем Китае, режиссер Я. Блюх и оператор В. Степанов в картине «Шанхайс-

кий документ». Здесь, как и в фильме В. Ерофеева, документалисты активно используют аналитический способ показа реальности, развивая систему приемов публицистического осмысления зарубежной действительности, открывая в кинодокументалистике способность к глубокому социальному анализу, предлагая новые формы *политической публицистики*.

Политическая точность видения фактов, острая наблюдательность репортёров делали документальный материал не плоско информационным, но несущим в себе глубину обобщения. Материал фильма до сих пор воспринимается не однозначно символично, он обладает многоплановостью живого фрагмента реальности. Однако интерес к внутрикадровому содержанию не делает повествование фильма аморфным. Четкая драматургическая конструкция связывает материал в эмоциональное по форме и точное по смыслу исследование жизни Шанхая тех лет.

Опыт Ерофеева и Блюха в разработке политической публицистики на документальном экране показателен, ибо использует систему выразительных средств кинодокументалистики для создания произведений, в основе которых лежит принцип *публицистического авторского монолога*. Здесь пространственно-временные отношения реальности трансформируются в иллюстративное обозначение не события, но явлений действительности. Динамику экрана определяет движение авторского рассуждения, при этом эпизоды строятся, не подчиняясь событийной основе реального факта, а монтажно-пластической разверткой понятий социально-политической жизни исследуемого общества. Поэтому из всего множества фактов, которые составляют бытие целых стран, документалисты вычленяют достаточно обобщенные, почти плакатные сцены и персонажей. Таковы, и рабочие, и капиталисты, и китайские кули, и фашисты. Они лишены персонификации и призваны визуально иллюстрировать публицистическое авторское рассуждение. Любопытно, что и в тех эпизодах, где использованы репортажные кадры столкновений с фашиста-

ми немецких рабочих или демонстрация китайцев, событийная конкретика не объявлена и временно не определена, то есть здесь также присутствует назывной принцип подачи материала.

Сравнение трансформации реальных пространственно-временных отношений жизненных фактов в контексте поэтического произведения Вертова и публицистических лент Ерофеева открывает одну сходную черту. Реальный факт утрачивает автономность своей жизненной микродраматургии и соотношение значимых «крупностей» смыслов, заключенных в деталях и нюансах жизненного фрагмента. На смену приходит избирательное вычленение при съемке элементов, значимых в системе авторских ценностных координат, и монтажное «сочинение» нового пространственно-временного континуума, логику движения которого определяет поэтическая или публицистическая речь автора. В этих условиях разрушение узнаваемых жизненных пространственно-временных координат факта является неперенным условием создания экранного текста.

И следующей ступенью в усилении авторской воли в манипуляциях материалом реальности становится нарушение непреложных «табу» в основных принципах документального произведения, а именно - вторжение *игры* и постановки в пространство фильма. Наиболее ярким примером удачливого поиска на границе между игровым и неигровым вектором развития кинематографа стала лента М. Калатозова «Соль Сванетии», объединившая документальный метод съемки с принципами, свойственными традиционному постановочному кино.

Картина во многом предсказала нынешние поиски в области художественно-документального направления в кино. Материал почти первобытной жизни сванов, трагическая их зависимость от стихийного произвола горной погоды, нищета и дикие обряды раскрываются через сцены повседневного быта. Калатозов использует типажных исполнителей, найденных в той же среде. Несложные задания, которые им дает режиссер,

не выходят за рамки их обычного бытового поведения.

Документальная стилистика изображения этих эпизодов соединяется органично с документальным репортажем о трагедии сванов - июльском снегопаде, погубившем урожай. Вместе с тем, в фильме присутствуют и сцены, целиком выстроенные в традициях постановочного кино (например, эпизод похорон и страдания изгнанной роженицы).

Картина Калатозова разрушает аксиоматичную уверенность в несовместимости документальных и игровых эпизодов в целостном стилевом пространстве. Предполагается, что подобное совмещение требует изощренной структурной организации, предлагающей особые «правила чтения» кинотекста, близкие законам *коллажа*. В пространстве ленты Калатозова документальные и игровые куски сливаются в органичное целое. Ответ обнаруживается во время просмотра - именно *пластическая целостность* кинозрелища объединяет снятые разными методами эпизоды.

Привычные характеристики хроникального зрелища тяготеют к подчеркиванию «творчества» самой реальности, которое уловлено талантливой документальной камерой. Экспрессивная деформация реальности, которую мы наблюдаем, скажем, в творчестве «киноков», выводит изображение из привычных параметров «хроникального» видения жизни в пространство, живущее по законам художественной выразительности и более того - выражающее уже не логику реального события, но динамику авторского рассуждения.

Этнографические по сути своей сюжеты бытия сванов в ленте «Соль Сванетии» реализованы на экране как приемами документального метода съемки, так и постановкой с помощью типажей. Но в процессе документального (по облику) запечатления обыденных фрагментов быта горного селения автор ставит перед собой творческие задачи, *художественно* преобразующие реальность. И тогда начинают «играть», то есть звучать не только повествовательно, но и эмоционально, полифонично-художественно, простые по смыслу эпизоды примитивной

технологии обработки снопов, собирания соли, навоза, дробления скалы¹⁰⁴ и строительства башни. Традиционные пейзажные кадры вместо «фоновой» и «адресной» роли обретают смысловую и эмоциональную автономность: стремительно несущиеся по небу облака задают почти музыкальный лейтмотив внутренней силы Человека, веками ведущего трудный диалог с суровой горной природой. Крупные - почти деталь - планы глаз животных, что охотятся за солью вокруг человеческого жилья, кажутся символическими образами безумной жажды жизни, которая с таким трудом теснится на этих голых скалах.

Кинематографическая экспрессия авторского повествования особенно ярко развернута в параллельных эпизодах ритуала похорон с жертвенным убийством быка и загнанным конем погибшего и страданиями роженицы, которая покидает село, чтобы не осквернить родами строгое и чистое таинство погребения. Стремительный параллельный монтаж все убыстряющегося действия похорон и мук роженицы осуществлен по законам усиливающегося напряжения через увеличивающуюся крупность, доходящую до детали (глаз умирающего коня), и калейдоскопическое мелькание кратких планов. Прием органичный для языка немого кинематографа, с необходимым эмоциональным «подхлестом» зрительского восприятия действия. В фильме Калатозова эта стремительность явлена нам как бы в «чистом» виде, так как не включена в сюжетное повествование, никак его не продолжает и не развивает. Такая кульминация картины адресована только эмоциям зрителей и представляет почти музыкальное «крещендо».

В этом пространстве, рожденном на основе реальности, преобразенной способом запечатления в художественно емкую многозначность, зритель органично воспринимает и целиком инсценированную действительность. Факт, увиденный как образ, и образ, имитирующий облик факта, соединены в фильме Калатозова в том органичном единстве, которое побуждает говорить о «третьем пути» как направлении в художественном

¹⁰⁴ Невозможно не вспомнить здесь особенную художественно-документальную стилистику Р. Флаэрти и сцену дробления камней в фильме «Человек из Арана».

мышлении. Оглядываясь на опыт последующих десятилетий истории кино, мы обнаруживаем устойчивость этого направления и постоянно обновляющуюся палитру выразительных средств, свободно использующих и документальную, и постановочную часть профессиональных творческих технологий.

Пластическая выразительность, как бы сочиняющая новую реальность, отдаляющуюся от действительной «правды жизни», сопровождается столь же настойчивым «преображением» реального времени. В ленте «Соль Сванетии», при всей экспрессии некоторых внутрикадровых событий, *время статично*. Вся напряженная человеческая деятельность направлена на то, чтобы сохранить незыблемой традиционную формулу бытия. Все движения жителей горного селения строго закономерны и скупы, подчинены вековым навыкам, они предсказуемы и ожидаемы, как мгновения «круга бытия». Не случайно, в сельскохозяйственной традиции столь популярны именно круговые, замкнутые и «вечно возвращающиеся» действия, подобно движениям быка по кругу с зашоренными глазами. Здесь нет времени, как нет и событий (разве что июльский снег, как кара небесная, но и переживаемая без эмоциональной экспрессии), здесь правит *вечный* круговорот жизни, подвластный природному «солнцевороту».

Так режиссер создает особый хронотоп, воплощающий знаковый масштаб жизни горцев и прочитываемый зрителем именно как поэтическая модель их *вечной* жизни. И хотя фильм завершается эпизодом строительства дороги в Сванетию новой властью, это современное, по сути, событие предьявлено в почти плакатной стилистике, не соответствующей ленте в целом.

* * *

Сравнительный взгляд на характерные произведения кинодокументалистов данного периода позволяет отчетливо осознать сложившиеся механизмы воздействия экранной документалистики. Они состоят из нескольких параметров.

Первый опирается на зрительское убеждение в адекватности запечатленного хроникальной камерой фрагмента реальной

действительности. Истоки этого заблуждения (назовем его «великой иллюзией») - в истории формирования определенного канала визуальной информации, который для большинства зрителей осознавался как хроникальный. При этом роль преобразующего реальность видения человека с камерой вуалируется, скрывается за самостоятельным существованием жизненных событий в пространстве кадра. Постоянное сопоставление стилевого облика постановочного и хроникального экрана вырабатывало у зрителя своего рода «грамотность», умение различить игровое и хроникальное зрелище. Хроникальное экранное зрелище, хотя и содержало, как мы показали выше, скорее типологические черты современной жизни, нежели случайно подсмотренные ее фрагменты, но все же демонстрировало большую свободу внутрикадрового действия, узнаваемость человеческих типов и ситуаций, определенное качество самостоятельной фактической сюжетики. Доверие хроникальному запечатлению стало одним из самых парадоксальных феноменов XX века, века развития средств массовых коммуникаций.

Именно на это доверие, воспитанное первыми десятилетиями истории кино, и опиралась кинодокументалистика, заявившая о своей художественной «территории» в 20-е годы.

В то же время, прежняя внутренняя свобода наблюдения, в которой находился зритель во времена преобладания стилистики «общего плана», заменилась *концептуальной формой отражения, реальности*, что побуждало - и справедливо - лидера этого времени, Д. Вертова, говорить о «коммунистической расшифровке мира» в документальном *фильме*.

В отличие от авторской трансформации реальности при перенесении ее на экран, которую мы отмечали в дореволюционной хронике, и которая происходила на подсознательном уровне в момент наблюдения, а потом запечатления хроникером фактов жизни, в 20-е годы автор *сознательно* демонстрирует слитые воедино и наблюденные события, и их интерпретацию. Так рождался агитационный *пафос* кинохроники и документальных фильмов этого времени.

На экране зритель «читал» не столько узнаваемую реальность, сколько ее *концепцию*. Он получал и изображение жизни, и ее оценку. Для большинства тогдашнего общества такая готовая концепция способствовала формированию идеальной модели реальности, предлагаемой к усвоению, а не к самостоятельному анализу и прояснению смыслов.

Отношения зрителя и экрана обретали простую и внятную форму назидания. Простое сознание с благодарностью вбирало готовую «формулу бытия», осознавало экран как безусловный носитель истины. Но вот странный психологический парадокс: воспринимая как истину *концепцию* реальности, зритель верил, что истинна именно *картина* запечатленной действительности.

В немалой степени рождению такой формы подачи экранной информации способствовали и особенности языка немого кинематографа с его стремлением к монтажной власти управления вниманием зрителя при ориентации на четко читаемый, «очищенный» от многозначности кадр.

Экранный документ вступал в пространство откровенного *кино-рассказа* о событии как форме расшифровки информации, отодвигая на периферию зрительский навык рассматривания хроникального кадра, требовавшего *показа* определенного фрагмента жизненного течения. Пройдет немало времени, прежде чем этот почти утраченный навык окажется востребованным.

Вместе с тем, последующее развитие экранной документалистики продемонстрировало, что однажды освоенный принцип документального рассказа-информации претерпел определенные изменения. И хотя на протяжении десятилетий сущность концептуального отражения истинной реальности на документальном экране оставалась неизменной, система запечатления и авторской трактовки в различных социокультурных ситуациях подвергалась значительному изменению, порождая новые качества как фиксации, так и авторской подачи образов жизни и модифицируя хронотоп экранной реальности.

Глава 3.

НОВЫЙ АУДИОВИЗУАЛЬНЫЙ ИМИДЖ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО ЭКРАНА

Мифотворчество хроники:

тридцатые

Появление звука, столь решительно изменившее эстетику кино в целом, создало в экранном документе качественно новую ситуацию, когда была преодолена немота реальности, и возникла возможность сделать решительный шаг к столь желанной аудиовизуальной адекватности отражения жизни на документальном экране.

В чем же специфика развития языка неигрового кино 30-х годов? В этот период эстетика кино тесно сплеталась с социально-политическими и психологическими моментами жизни советского общества. И так как современная публицистика превращает все 30-е годы в единый, монохромный момент истории, с точки зрения нашей проблемы мы оглянемся на историю этого периода, естественно, в контексте эволюции языка экранного документа.

Двадцатые годы прошли под флагом *борьбы*. Боролись на фронтах гражданской войны, боролись со старым укладом жизни, боролись с прежней культурой и искусством. Утверждали новую классовую иерархию, подавляя, уничтожая класс имущих. Документальный экран резонировал с общим эмоциональным настроем общества активной публицистической остротой экранной речи, пафосом диссонанса, противопоставления, где главное достоинство современности заключалось в противопоставлении прошлому. В экранной речи преобладала интонация пафосного призыва, лозунга. Не случайно надпись, то есть вербальное выражение авторской мысли, способы ее включения в контекст киноречи, игра шрифтами и крупностями, монтажно-ритмический акцент в расположении надписи занимали столь значительное место в системе выразительности документального фильма того периода.

В то же время экранный текст в творчестве лидера кинодокументалистов - Вертова все более тяготеет к форме монолога. Причем, *монологическая структура*, начиная уже с опытов с киножурналом «Киноправда» (к примеру, № 21 - «Ленинская»), включала не только воспроизведение авторской монологической речи, но и содержала попытки реконструкции в условиях немого кино высказываний документальных героев. Так, в первом эпизоде упомянутого журнала мы видим традиционный для современного наблюдателя крупный план рабочего, говорящего прямо на камеру, а в перебивках надпись воспроизводит его речь: «Я рабочий завода Ильича,... Я задержал стрелявшую в Ленина» и т.д. Даже на нынешний взгляд, строение эпизода дает узнаваемую формулу интервью, где личностный контакт героя со зрителем осуществляется и через текст от первого лица, и разворотом говорящего прямо на камеру, и обращенным к зрителю взглядом собеседника.

Другой пример «документальной речи» - выступление Ленина с балкона Моссовета, когда его слова воспроизведены и надписями, и фрагментами газетных текстов, как бы подчеркивающих точность произносимого, а монтажная развертка повторяет принцип первого эпизода: вначале крупно - говорящий, затем - надпись, выражающая вербально его мысль, и, наконец, - изобразительная расшифровка смысла монолога. Например, после надписи «РАЗРУХА» - падает фабричная труба, после надписи «ГОЛОД» - изможденные люди собирают траву. В условиях монологической структуры хроникальный кадр видоизменяется, превращается в образную иллюстрацию слова, предварительно данного зрителю в надписи или рожденного в его сознании монтажным строем фильма, что собой и представляет эстетика Вертова-кинатографа. Выделим в данном примере очевидную и важную для нас мысль о речевой* по преимуществу, основе документального немого фильма.

Явление звука для документалистов стало не только желанным, но и насущным моментом их движения к звуко-зрительной картине мира. Не случайно именно опыты документалист-

тов составляли главное пространство экспериментов в области овладения технологиями звукозаписи. История документального кино рубежа 30-х годов наполнена пробами и ошибками в области использования звука, их объединял пафос адекватного запечатления реальных шумов и человеческой речи. Огромный неуклюжий аппарат вывозили в поле, чтобы записать звук косы во время сенокоса (см. свидетельство И. Копалина), В. Ерофеев пытался освоить тупиковую ветвь технологии записи звука на снимаемую пленку и т.д. Но именно в эти годы, к примеру, Э. Шуб продемонстрировала во время съемок фильма «КШЭ» практически все возможные документальные звучания: интервью, событийный звуковой репортаж, экранный документальный монолог (вроде телевизионного выступления в кадре), съемку внутрикадровой музыки, диалога, публичных выступлений и т.д.

Документальная звуковая атмосфера событий меняла эстетику экранной речи, соотношение крупностей, выводя на первое место общий план, уже не столько привычный адресный, но наполненный собственной драматургической длительностью и значимыми мизансценическими движениями людей. Само звучание речи определяло длину плана и побуждало зрителя менять способ восприятия экранного текста. Зритель видел и мимику выступающего на митинге человека, и его жестикуляцию, и поведение людей на втором плане, - он переставал быть «ведомым» монтажной волей автора, приобретал возможность считывать более широкую информацию из предлагаемого общего плана.

Однако опыты первых лет 30-х годов не получили дальнейшего развития: и реальные звучания, и документальная речь, в том числе, были вытеснены во второй половине десятилетия из языка кинодокументалистики голосом диктора и гремящей музыкой. В эстетику вмещалась идеология, впрочем, справедливее было бы сказать, - особенности массовой психологии этого времени в контексте тенденций развития советского общества. Поэтому столь важно разделить наш взгляд на концеп-

цию реальности и человека в это десятилетие на два этапа, конечно, между собой тесно связанных. Более того, вторая часть десятилетия - органичное развитие первой, хотя во многом и выглядит ее противоположностью.

Перипетии формирования социокультурного контекста и массовой психологии, смена идеологических парадигм на протяжении исследуемого десятилетия привели к качественно разным ступеням как концептуального понимания «достоверного отображения реальности на документальном экране», так и системы творческих установок создателей фильмов и ожиданий зрителей. Остановимся на первой ступени. Это - начало тридцатых, время, чаще называемое «временем первых пятилеток».

Прежнему пафосу жизни как *борьбы* была противопоставлена программа *созидания* нового мира. И хотя в пропагандистской риторике словарь пестрил слоганами, использующими традиционные слова: «Борьба», «Битва», «Сражение», -они все более приобретали метафорический смысл, ибо соотнесены были с созидательной деятельностью. Строился новый мир, в основе которого лежали «индустриализация, коллективизация и культурная революция». Отрицание как пафос жизни имел лицо врага - Старый мир, теперь же для созидательной программы необходимо было создать модель Нового мира.

Среди «призванных» на решение этой задачи были и хроникеры. Чтобы увидеть ростки новой социалистической действительности, нужно было изменить дистанцию между кинематографистами и жизнью: так возникло движение выездных редакций, кинопоездов, главной задачей которых стало стремление своим трудом участвовать в созидательном процессе, охватившем страну. Но второй, может быть, подсознательной, задачей хроникальных съемок документалистов на стройках пятилеток было собирание фрагментов, из которых складывался тот идеальный, желаемый образ мира, который включал в себя и преобразенную реальность - *новый.мир* и изменившуюся новую генерацию - *советского человека*.
Как гигантское панно

собирается из фрагментов мозаики, сохраняющих свое родовое качество, но преобразенных контекстом авторского замысла, так и отдельные портреты и факты бытия людей собирались кинодокументалистами в особенное полотно, где каждый кадр и факт точно соотносился с реальностью, но собранные воедино создавали идеальный образ того же *советского человека*. Этот образ нес в себе все закономерности идеальной модели личности и правил его бытия, которые входили в каноническую умозрительную схему. Но воздействие на зрителя этого экранного *канона* было огромным, так как складывался он из фрагментов узнаваемой реальности и поэтому осознавался как жизненный, существующий.

Новое время создавало предпосылки для формирования особенной формы взаимодействия человека и общества. В дилетантских журналистских моделях постперестроечной пропаганды «Тридцатые» неизменно сопряжены с образами жесткой уравниловки и репрессий. Не вытягиваясь в дискуссии по этому поводу, стоит все же определить тот основополагающий пафос бытия советских людей этого времени, который выражался современниками в названиях произведений тех лет: «Светлый путь», «Энтузиазм», «Время, вперед!» и т. д.

Краеугольным камнем новых принципов самосознания человека становится понятие *примера*. Пример предлагал «очеловеченную модель» канонической программы идеального *советского человека*.

При всех новациях терминологии коммунистическая риторика активно пользовалась известными историческими моделями разных эпох и времен. В частности, невозможно было бы не принимать во внимание религиозный в основе своей тип мышления основной массы населения тогдашнего Советского Союза. Религиозный тип мышления предполагает самосознание человека, существующее как бы в двух уровнях реального чувствования: то, что именуется, «земной юдолью», а также существование в идеальном мире «светлого будущего», «коммунизма», наконец, рая. Именно это двухуровневое самосознание

советского человека порождало особенности восприятия реальности в ее житейском и экранном воплощении.

Идеальная программа жизни органично сопрягала индивидуума с обществом. Коммунистическая идеология видела будущее и настоящее в основных характеристиках общинной организации сообщества людей, формы, давно известной в истории и модифицированной на каждом историческом этапе согласно специфике времени и места. Но есть параметры, неизменные от античности до наших дней. На них указывает, к примеру, Г. Кнабе в книге «Русская античность». Автор обращает внимание на особые черты античной культуры - «понятие героической нормы, понятие классического равновесия личности и общества, понятие эстетической формы»¹⁰⁵. Очень существенно, что при характеристике столь освоенного мировой культурой и философией пространства, как античность, во главе угла ставится идея «героической нормы». Именно эта *норма* диктует форму взаимодействия индивидуума с обществом себе подобных сейчас, в настоящем, а также в прошлом и будущем. Потому особую роль приобретает проекция Нормы в прошлое, то есть историческая базисная составляющая зыбкого настоящего, и этический императив будущих поступков, обязанный согласовываться с идеальной Нормой. На скрещении этих мотивов рождается формула отношений человека и общества. «Полис становился высшей и главной ценностью, и главный и высший долг гражданина состоял в том, чтобы эту ценность хранить, утверждать и развивать. Принесение себя и своих интересов в жертву родине - источник *героической нормы*, одна из важнейших черт античного мира»¹⁰⁶. Если бы не упоминание о полисе, могло показаться, что речь идет об идеологической программе советского общества 30-х годов.

Видимо, наступает момент более трезвого и внимательного анализа ВСЕХ сторон бытия нашего недавнего исторического прошлого, а не только огульного их отрицания. Тем более, что историю невозможно отрицать: она уже случилась.

Античная традиция, запечатлевшая в своих культурных памятниках идеальную формулу отношений человека и общества

¹⁰⁵ Кнабе Г. Русская античность. М.: РГГУ, 2000. С. 14-15.

¹⁰⁶ Там же. С. 15.

в пространстве общинного самосознания, стала основой тех тенденций в историческом развитии, которые получили название «классических». Г. Кнабе дает следующее определение классицизма, где преобладают критерии не столько эстетические, сколько этические, и потому, как нам представляется, актуальные для нашего размышления. «Под классицизмом понимается такой строй жизни и искусства, при котором в качестве высшей ценности активно утверждаются служение общественному целому и героический патриотизм, но такое служение и такой героизм, где ясно ощущается элемент *принуждения и искусственности* (выделено мною - Г. П.)»¹⁰⁷.

Конечно, уже в античном обществе появилось стремление к подавлению личности общественными интересами, согласно требованиям «героической нормы». В искусстве это выражалось противостоянием в античной трагедии особой воле рока, пресекающей любые попытки выйти из «нормы» жесткого подчинения интересам общества, а также в лирике от Анакреонта до Овидия, обращенной к интимным переживаниям человека. Реальная жизненная практика приводила, однако, не только к противостоянию этих двух тенденций в мироощущениях античного человека, но к диалектическому их взаимодействию. Нам хорошо известны примеры подобного преодоления противоположности отчужденного классицизма и демонстративного гедонизма в произведениях высокой античной классики: трагедиях Софокла, скульптурах Поликлета, эпической поэме Вергилия и т. д., где выражено диалектическое единство родового и индивидуального при всех сложностях их взаимодействия.

Ссылка на античную традицию необходима нам для того, чтобы обратить внимание на вывод Г. Кнабе: «В культуре последующих веков опыт античной классики актуализируется каждый раз, когда общественное и духовное развитие создает возможность (или идеал) гармонического равновесия между обществом и индивидом, между традицией и историческим динамизмом - в архитектуре Палладио, в римских трагедиях Шекспира, в творчестве Гете и Пушкина. Происходит это крайне

¹⁰⁷ Там же. С. 16.

редко, потому что полисное устройство и порожденная им этика и эстетика живого равновесия между полюсами общественного развития и между полярно противоположными формами жизненного мироощущения принадлежат античной фазе истории и в этом смысле невозвратимы. Но в то же время такие моменты актуализации античного опыта повторяются, потому что потребность в живом равновесии человека и социума заложены в самой природе человеческого общества. Античная классика остается одной из наиболее устойчивых парадигм европейской культуры»¹⁰⁸. И далее, о третьей составляющей античной модели общества - высокой роли в обществе эстетической формы: «Форма столь важна для античного сознания потому, что она объективирует и делает общественно внятными творческие и эмоциональные импульсы человека, преодолевает их подсознательную, интимную домысленную сумятицу, делает человека открытым обществу и его суду»¹⁰⁹.

Ни в коей мере не помышляя сравнивать античность и рождающееся на территории России в 30-е годы новое сообщество, все же обратим внимание на методологическую схожесть путей соединения людей в единую общность, в социум со своими идеальными моделями внутренней структуры и сопряжения отдельного человеческого атома и целого. И потому столь значительна та роль примера, о которой мы говорили выше. Это не столько программа внутреннего самосовершенствования отдельного индивида, сколько идеальная норма структурной единицы социального сообщества.

Хроникеры начала 30-х годов не только создают экранный канон идеального мира социализма, но и резко меняют даже собственный статус в обществе, возлагая на себя прежде не существовавшие задачи и формы труда.

Экранный канон советской действительности и его составляющие - СОВЕТСКИЙ ЧЕЛОВЕК, СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ СТРАНА, СОВЕТСКИЙ НАРОД - рождался не сразу. Именно первые годы 30-х и представляют собой период поиска элементов и фрагментов будущего канона. Оттого такой живой и

¹⁰⁸ Кнабе Г. Русская античность. М.: РГГУ, 2000. С. 17-18.

¹⁰⁹ Там же. С. 18-19.

во многом непредсказуемой кажется хроника этого времени. Потому столь многочисленны и примеры звуковой съемки, которая, как казалось, давала необходимую грань атмосферы событий, давала проявиться человеческой личности. Но прежде о самих кинематографистах, о трансформации их самосознания и профессиональных установок.

Особое значение имела реорганизация самой системы кинопроизводства. Под лозунгом «Теснее связь с жизнью» хроникеры предприняли невиданное прежде «хождение в народ», как бы растворившись в бурной созидательной деятельности молодого советского общества. Так возникли «выездные редакции».

Стройки первых пятилеток, появившиеся по всей стране, привлекали внимание хроникеров не только возможностью запечатления всеобщего энтузиазма. Ведь кинематографисты были частью народа и также были охвачены стремлением активно и решительно *участвовать* в созидании нового мира. Конкретность приложения усилий изменила формулу творческой практики хроникеров. Вместо традиционных киноэкспедиций на съемку события рождалась практика непосредственного участия в трудовых процессах коллектива конкретной стройки. Хроникеры, кстати, вслед за журналистами, становятся реальными участниками всех трудностей и перипетий драматических «сюжетов» строительства. Живя вместе со строителями, кинематографисты проникались их проблемами, стремились по-своему им помочь. Так появились короткие, ориентированные на реальный факт хроникальные съемки последовательных этапов жизни того или иного строительства, публицистический анализ конкретных достижений, трудностей или проблем. Помимо событийной хроники, практиковались более активные журналистские киножанры: фельетон, киносчет, портрет передовика, экранный отчет и т. д.

Очевидные прикладные, можно сказать, «камерные» задачи - фильмы «выездных редакций» предназначались всего лишь для коллектива строительства и призваны были способствовать ускорению темпов труда - потребовали от кинематографистов

изменения творческих установок. Вместо агитационного лозунгового пафоса, требовавшего активной кинематографической формы, возникла ориентация на выразительную смысловую емкость реального факта. Поменялась привычная *дистанция* между кинохроникером и действительностью, которая теперь требовала иных принципов запечатления реальности, иной интонации кинематографического разговора со зрителем и могла быть определена как *контакт*.

В современных исследованиях историков кино проскальзывает некоторая снисходительность в оценке кинематографических достоинств маленьких лент, созданных в рамках деятельности «выездных редакций»¹¹⁰. Однако следует более внимательно отнестись не только к содержательному наполнению этой кинопродукции, но и к ее меняющим глобальные творческие установки эстетическим принципам.

Прежде всего, о масштабах. В течение 1931-1933 годов выездные редакции работали на Магнитострое, Кузнецкстрое, на строительстве Днепрогэса и Свирьстрое, в Донбассе и в Подмосковном угольном бассейне, на Горьковском автозаводе, Боб-риковском химкомбинате, на Ростовском заводе Сельмаш, Челябинском тракторном заводе. В Москве редакции были созданы на строительстве завода «Шарикоподшипник», «Динамо», на Трехгорной мануфактуре и т. д. География выездных редакций сразу дает представление о широте проникновения хроникеров в гущу жизни страны. В работе принимали участие режиссеры и операторы хроники: Р. Гиков, С. Гуров, А. Лебедев, Б. Макаеев, Г. Шулятин, М. Левков, Я. Блюх и другие.

Очень важно обратить внимание и на новые принципы реальной деятельности хроникеров. Наглядный пример тому -свидетельство многотиражки машиностроительного завода города Сталино, подписанная ударниками Якубенко и Понома-ренко, под симптоматичным названием «Кинохроника мобилизовала нас»:

«Вчера все рабочие цеха пришли в клуб. В зале было много народу. Мы посмотрели наглядный социалистический киносчет,

предъявленный нам рабочими Днепроостроя за недоброкачественное изготовление мачт. То, что раньше мы знали по слухам, мы увидели собственными глазами, увидели, как наши мачты браковались приемщиками на Днепроострое. Картина произвела огромное впечатление. После этого на митинге мы взяли на себя обязательство ударной работой, своевременной сдачей заказов, решительно устранив брак, рапортовать Днепрос-трою. Мы объявили штурм. Работали день и ночь, не выходя из цеха, чтобы не сорвать пуска Днепроостроя. И с честью справились с этой задачей. 10 апреля бригада кинохроники увозила с завода последнюю партию мачт для линии передач». Выездной редакцией, что привезла на завод киносчет днепроостроевцев, руководил режиссер М. Левков.

В данной заметке нас интересуют два момента. Первый - характер труда хроникеров, которые не ограничиваются только киносъемкой, но активно интегрированы в жизнь того коллектива, с которым работают. В данном случае - Днепроострой. Этот эмоциональный и действенный контакт с реальным течением жизни порождает иной принцип видения жизни, иную форму запечатления. Но главное - аналитическая концепция реальности не *накладывается* на видимый мир, но как бы *выдвигается* из глубины жизненного пласта, из внутреннего понимания сущности происходящего и, что немаловажно, личного переживания хроникера. Происходит реформирование ценностных критериев выразительности материала, диктующее новые принципы отбора и фиксации увиденных фактов. На первый план выдвигается реальный факт, «сочиненный» самой жизнью, как в его смысловой сущности, так и во внешней форме протекания.

Убедительность киновыступления, как в нашем примере, связана не только с самой информацией о бракованных мачтах, но с визуальным удостоверением этого факта. Эта задача требовала и корректировки кинематографической стилистики запечатления. Вычурная композиция кадра, изобретательный ракурс, выразительная монтажно-ритмическая организация материала выступили бы барьером в эффективном воздействии экранного факта на зрителей.

В другом примере «Фильм-письмо», снятом в Донбассе и рассказывающем о проблемах общественного питания шахтеров, современный зритель видит известную убогость не только критикуемых предприятий, но и объектов гордости и назидания. Но вместе с тем, он получает откровенную и приближенную к реальности картину запечатленной действительности. Так, неизменно грязноватые свиньи в кадрах подсобного хозяйства показаны все же с гордостью за предусмотрительность и хозяйственную рачительность профсоюза передовой шахты. Пройдет еще некоторое время, и этих свиней перед съемкой начнут мыть, а свинок переодевать в чистую одежду. Пока все еще приближено к реальности, все еще стремится к тождеству облика. Можно сказать, что в этот период, весьма небольшой по времени, произошло резкое сокращение дистанции между хроникером и жизнью, как с точки зрения понимания смысловой сущности событий, так и формы их съемки. Стремление к точности смысла и визуальной адекватности отражения факта на экране скорректировало систему привычных кинематографических критериев выразительности.

На первый план выступает журналистская интегрированность в жизненные процессы, аналитическая полнота постижения их смысловой сути, убедительная внятность перенесения факта на экран. Поэтому столь сдержанна кинематографическая форма этих небольших и, по сути, прикладных в своих целях лент.

Второй момент, вытекающий из внимательного чтения простодушной заметки донецких ударников труда и важный для нашего исследования, связан с реакцией зрителей на экранное зрелище. Вспомним фразу из текста заметки: «Картина произвела огромное впечатление». Во-первых, для всех рабочих, пришедших в клуб, увиденное на экране - не киноматериал, не киновыступление, но *картина*. То есть экранная документальная форма воспринимается не как фрагмент, а как завершенная самостоятельная целостность. Более того - уже привычная. Для тогдашнего зрителя документальное кино говорит о реальности

волнующей именно своей узнаваемостью, близостью не общим знакам человеческой жизни или исторической ситуации, но конкретике реального факта. Экранная информация переживается уже на уровне запечатленного факта, и именно на этом рубеже и формируются механизмы воздействия. Вместо привычного отстраненного разглядывания экранного произведения зрители в заводском клубе увидели насущно их взволновавшие факты и потому «картина произвела огромное впечатление». Но важно и то, что предъявленное на экране не заставило сомневаться в своей правдивости. Здесь сыграла роль та сдержанная, как определяется в киноэстетике, «хроникальная» стилистика кинозрелища, которую увидели и которой поверили рабочие зрители.

Наконец, последнее - реакция зрителей: «Мы объявили штурм». Экранное выступление достигло своей цели - недостатки исправлены. Кинохроника вливается своей действенной силой в общий трудовой порыв времени, и общество принимает ее роль. В своих мемуарах режиссер М. Левков, который руководил выездной редакцией в Донбассе, рассказывает, что именно в эти годы складывается традиция реакции людей на появление кинохроникера¹¹¹. Когда на какой-либо маленькой железнодорожной станции выгружался человек с большим багажом - треногой, в крагах, в кожанке, в кепке, козырьком назад (внешняя типажность хроникера), местный беспроволочный телеграф сообщал об этом начальству, и тут же поступал приказ городить забор вокруг неизменной «миргородской лужи» в центре поселка. В этом описании очевидно новое восприятие хроникального сообщения - необходимость быстрой реакции. Хроника стала, действительно, «мобилизующим» началом в жизни страны.

За четыре года работы выездных редакций было снято более 200 фильмов. Помимо них, работающих длительное время на одном месте, организуются специальные «кинопоезда», своего рода студия на колесах, способная не только снимать, но и обрабаты-

¹¹¹ Левков М. Днепрострой-Донбасс. Веб.: Из истории кино. М.: Искусство, 1977. Вып. 10. С. 57-76.

вать в походных условиях киноплёнку. Могли даже печатать, пусть небольшой (до пяти копий), тираж снимаемых лент. В отличие от выездных редакций, кинопоезд мог объехать целый регион и целый ряд предприятий. Так возникли рейсы: «железнодорожный» - на Днепропетровщину, «промышленный» - в Криворожье, «колхозный» - в Крым, второй «промышленный» - по Донбассу, «военный» - на маневрах Красной Армии на Украине. В практике кинопоездов в наибольшей степени были развиты проблемные киновыступления, фельетоны. Таковы, к примеру, ленты «Товарищ прокурор» (реж. С. Гуров и С. Бубрик) и «Как поживаешь, товарищ горняк?» (реж. Н. Кармазинский). В первом примере героем стал пожилой опытный машинист Днепропетровского депо - Парфенов, который выступает в качестве общественного «прокурора», обличающего непорядки и нерадивых работников депо. Фельетон Кармазинского остро ставил вопросы о новом быте шахтеров. За 1932-1934 годы кинопоезда совершили 12 рейсов. Среди активных организаторов работы кинопоездов более всего известен А. Медведкин, много приложивший сил для осуществления самой идеи кинопоезда. Активно сотрудничали с кинопоездами и снимали хроникальные фильмы Я. Блюх, С. Бубрик, Н. Кармазинский и другие.

Мы остановились несколько подробнее на новой производственной организации труда кинохроникеров начала 30-х годов, так как она отражала иную профессиональную позицию кинохроникеров и способствовала формированию новой концепции реальности как в сознании хроникеров, так и зрителей. Цель ее - создание *картины идеального мира*, над строительством которого трудилась вся страна. Запечатленные фрагменты уже осуществленной мечты в формуле то ли ГЭС, то ли завода или фабрики воспринимались зрителями как закономерное вторжение будущего в сегодняшний день. Это будущее принимало реальные очертания и зримое воплощение, что создавало у людей внятное представление о прогрессе, осуществляемом их руками. Таким образом, хроникеры не только в работе

выездных редакций, но и в создаваемой экранной модели реальности активно стремились содействовать бурному развитию Советского общества.

Прежде всего, хроникеры решали журналистскую задачу формулирования *содержания* создаваемого будущего идеального мира. Умозрительные лозунги «индустриализации» получали на экране зримое осуществление в реально построенных или еще строящихся гигантах. Невиданные масштабы сооружений и сам образ «страны-стройки» получал на хроникальном экране детальное конкретное изображение. Постепенно складывался стереотип журналистского рассказа о событиях и фактах реальности. Повторяемость приема рассказа, будь это парад на Красной площади в ознаменование очередной годовщины Октября или репортаж о пуске завода, ГЭС, стадиона или клуба, позволяла авторам сообщения быть уверенными в полноте его передачи, а зрителям видеть на экране знакомую картину реальности. Так постепенно складывается принцип *канонического* запечатления реальности, все более тяготеющего к идеальной и, как вектор, идеализированной модели реальности. Особое значение в этом процессе играет форма подачи материала, формирование *эстетического канона* воплощения действительности. Именно узнаваемость эстетического канона хроникального запечатления 30-х годов стала «визитной карточкой» этого периода нашей страны. Хотя, как мы указывали выше, история 30-х годов обладает внутренней драматургией, определенной вначале рождением и поиском составляющих элементов канона, а потом - неукоснительным его воспроизведением при запечатлении фактов реальности.

Чтобы почувствовать разницу между каноническим образом хроникального отображения действительности, каким остался в истории образ 30-х, и экранной картиной, созданной еще не включенной в жесткие рамки канона камерой, рассмотрим две картины начала десятилетия, различные по авторской творческой установке, но единые в своем стремлении отобразить реальность СВОИМ, пока еще индивидуальным, голосом.

Речь идет о фильмах Д. Вертова «Симфония Донбасса» (1930) и Э. Шуб «Комсомол - шеф электрификации» (1932).

В «Симфония Донбасса» режиссер предлагает нам несколько эпизодов жизни страны, представленных в несколько эмоционально гипертрофированной, патетической, что органично для интонации Вертова, авторской интерпретации. Первый эпизод - «богоборческий» - содержит экранное метафорическое сравнение поведения верующих и алкоголиков, это как бы экранизация лозунга: «Религия - опиум для народа», и патетический репортаж о закрытии церквей и превращении их в клубы. Действительность предстает преображенной авторской эмоцией: острая ракурсная деформация, субъективная подвижная камера, суперкрупные планы людей, неожиданные монтажные сопряжения, рождающие метафоры, комбинированные манипуляции с изображением, «разрушающие» знаки религии, отменяющие их путем «выключения» изображения из кадра. Действительность утрачивает автономность своего фактографического смысла, как бы встраивается в авторский кинематографический монолог. Экранная авторская речь ритмически поддерживается, а иногда и определяется шумомузыкальной композицией из реплик, шумов, звона оркестров, маршей, причитаний и музыки написанной композитором специально для фильма. Контрапунктическая тесная связь ритмики изображения и звука создают симфоническое звучание, которое столь поразило Ч. Чаплина.

В последующих эпизодах режиссер развивает поэтически-символическую, преобразующую реальность, линию авторского повествования. Даже называя реальные места происходящих событий, фильм выводит рассказ на обобщающую патетическую интонацию. Соревнование двух цехов завода: мартеновского и прокатного - предстает не хроникальным репортажем о реально случившемся, но «битвой гигантов», где пластическая выразительность уравнивает содержательную разность жизненного материала. Остраненность зрелища подкрепляется асинхронным включением шумов и музыки праздничной демонстра-

ции, порождающим глобальное метафорическое преобразование запечатленного реального события трудового соревнования в образ-символ «праздника труда».

В примере картины «Симфония Донбасса», которая не случайно имеет иное название, более созвучное ее смыслу и стилистике, - «Энтузиазм», мы видим явное преобразование реальности в художественное авторское пространство, где зритель воспринимает реальные факты и образы только в том смысловом и содержательном ракурсе, который определяет автор. Здесь именно авторское интерпретирующее начало и представляется носителем основного смысла, а запечатленная картина реальности утрачивает самостоятельное звучание. Привычные жизненные мизансцены реальных событий расчленены способом съемки, ракурсной деформацией, звукоритмическим контекстом, монтажной авторской концепцией, поэтому для зрителей они перестают быть самостоятельными носителями информации, воспринимаются исключительно как *авторский текст*.

Картина режиссера Э. Шуб «КШЭ», казалось, является противоположностью ленты Вертова. Она представляет собой цепочку репортажных эпизодов, снятых на стройках и предприятиях, связанных с электрификацией страны. Потому рядом оказываются сцены и в научной лаборатории, и на электроламповом заводе, и на стройках ДзороГЭС и Днепрострое. Кинематографисты видят свою задачу не столько в художественной интерпретации увиденного, сколько в подробном (насколько это возможно) изложении реальных перипетий события. Звук входит активным, более того, необходимым элементом достоверной фиксации картины жизни.

К примеру, эпизод на заводе «Электросила» насыщен разнообразными звучаниями: здесь и производственные шумы гигантских цехов, и веселое «Яблочко», под которое пляшут моряки-шефы, диалог американского специалиста с рабочим по поводу качества сварочного шва, интервью функционеров о работе над турбиной для Днепростроя. И, наконец, заканчивается этот большой эпизод митингом по случаю завершения работы

над турбиной. Структура эпизода сохраняет особенную атмосферу времени, прежде всего, благодаря достоверности звуковой составляющей картины реальности.

Заметим, кстати, что наблюдения за молодыми зрителями дают интересную пищу для размышлений о том, что сейчас является в большей мере носителем достоверности и ауры времени. Традиционный символ экранного документа - хроникальный кадр - все более приобретает знаковый, символический, нежели историко-фактографический смысл. Причина в энергичной эксплуатации современным телевидением хроникального материала, встроенного в авторские субъективированные тексты. Здесь и весьма вольные исторические эссе многочисленных тележурналистов, которые «тасуют» одну и ту же «колоду» хроникальных кадров нашей недавней истории, сочиняя актуальные на сегодняшний момент аллюзорные модели прошлого, здесь и свободные коллажные калейдоскопы, которые именуется клипами, совмещающие игровые фрагменты и хроникальные снимки, порой преобразенные цифровой технологией почти до неузнаваемости. Подобный контекст бытования на современном телеэкране хроникального кадра приводит к инфляции именно повествовательного его слоя - фактографического. Зритель видит не реальное событие с точной датой рождения и места действия, но скорее экранное обозначение вербальных понятий, связанных с поверхностной публицистической трактовкой исторических событий.

Еще раз обратим внимание на особую свежесть восприятия исторических документальных звучаний в фильмах начала 30-х годов. Собственно, картина «КШЭ» по принципам использования киноязыка оказывается вполне современной в силу особенного пристрастия именно к документальному звуку. Как и в современных лентах, здесь применены все элементы звуковой составляющей события в их адекватном звучании. Хотя стоит напомнить, что условия тогдашней технологии записи звука были несоизмеримо сложнее и требовали чудовищных усилий для получения простейшего синхронного материала. Но сегод-

ня эти технологические шероховатости и создают ауру достоверности, которая привлекает зрителя.

Эта аура проистекает, в первую очередь, из своеобразной лексики людей тридцатых годов, которая несет следы времени и является точной характеристикой реальных социальных типов, выступающих на экране. Разные условия словесного высказывания: публичная речь на митинге, интервью камере, выступление в кадре М. Шагинян, напоминающее и по крупности, и по стилистике речи телевыступление, бытовой диалог, - позволяют воспринимать ленту как настоящую *документальную* картину тех лет. К лексической достоверности стоит добавить интонационные характеристики людей того времени, жесты, внутрикадровые мизансцены событий, ориентированные на камеру, которая своей громоздкостью вторгалась в жизнь, но и становилась ее органичной, как бы документирующей происходящее частью.

Особо стоит отметить смелый эксперимент Э. Шуб в эпизоде открытия ДзораГЭС. На митинге звучали речи на русском и армянском языке. Но режиссер не сочла необходимым заглушать армянскую речь переводом. В результате зрители получали особенное ощущение патетической мелодики речей, где понятны были только интернациональные слова: комсомол, коммунизм, электрификация, но впечатление искренности производила живая клокочущая восточной страстью и искренним чувством *интонация*. А ведь ученые утверждают, что мы убеждаем словами в своих высказываниях только на 7%, а на 37% - именно интонацией, остальное - жестом, движениями и т. Д. К освоению звука в экранной документалистике начала 30-х, применительно к характеристике реального героя, мы еще вернемся.

Строение ленты «КШЭ» представляет собой свободное драматургическое сопряжение неких довольно объемных «блоков» запечатленной реальности. Внутри этих эпизодов властвует повествовательная стилистика, сохраняющая адекватность сюжетике случившегося. Внимание к звуковой достоверности по-

требовало от режиссера больших монтажных кусков: звуковой монтаж представлял тогда значительные технические сложности. Но именно эти длинные синхронные планы и позволяют зрителю как бы проникнуть в пространство кадра и тем самым ... во время.

Именно на такие изменения в функции прежнего «короля киновыразительности» - монтажа указывал С. Эйзенштейн: «... в новых условиях должен был сдвинуться в новую область и на новые элементы сам *центр опоры* зрительного монтажа.

Этой опорой ...был - часто даже не в меру «эстетизируе-мый» - *стык между кусками*, то есть элемент, по существу, лежащий *вне* изображения.

С переходом на звукозрительный монтаж основная опора монтажа зрительной его составляющей - перемещается *внутри куска*, в *элементы внутри самого изображения*.

И основным центром опоры служит уже не междукладовый элемент - стык, но элемент *внутрикадровый* - *акцент внутри куска*, то есть конструктивная опора самого построения изображения».

И далее: «Акцентом внутри кадра может быть и изменившаяся световая тональность, и смена персонажей, сдвиг в эмоциональном состоянии актера или неожиданный жест, разрывающий плавное течение куска, и т.д., и т.п. - одним словом, все что угодно, при условии, конечно, чтобы он, перебивая установившуюся инерцию предыдущего течения куска, - новым взлетом, оборотом или ходом - по-новому приковывал к себе внимание и восприятие зрителя»¹¹².

Столь длинная цитата понадобилась нам для того, чтобы подтвердить наблюдение за процессом «низложения» крупного плана как носителя главного авторского акцента, создания более сложных «правил чтения» экранного послания, за движением, говоря словами Эйзенштейна, от «метрического» к «обертонному» принципу изложения экранного текста.

Пространственно-временные отношения внутри длинного куска исторической хроники обладают для зрителя, особен-

¹¹² Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6 тт. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 383-384.

но современного, притягательностью самостоятельного поиска впечатляющих элементов внутрикадровой мизансцены, поведения реальных людей далеких десятилетий. И хотя мы видим в монтажной форме картины «КШЭ» вполне внятную ориентацию на экранный «рассказ» - скажем, речь работницы электролампового завода смонтирована в четких канонах интервью, действительных и поныне, - для зрителя на первый план выходит многообразие жизненных наблюдений, «сочиненных» самой реальностью. Именно поэтому мы выдвигаем на первый план в числе профессиональных достоинств Э. Шуб умение увидеть в жизни и включить в художественную ткань своего экранного повествования мгновения, содержащие и правду сиюминутного состояния жизненного потока, и значимость скрытого обобщения. В этом смысле работа Э. Шуб внешне противостоит стилистике ленты Д. Вертова, ориентированной на свободную художественную деформацию запечатленного факта во имя органичного включения в экранное размышление автора.

Кстати, в первых звуковых картинах Д. Вертова - «Энтузиазм» и «Три песни о Ленине» - мы встречаем моменты, когда стремительная монтажная авторская речь как бы делает паузу, передавая эстафету синхронным высказываниям реальных людей, и экранный текст приобретает иные ритмы, иную, не авторскую, интонацию. Наблюдение это в еще большей степени подчеркивает далеко не осознанную сегодня особую историческую роль синхронного кадра. Но в контексте авторского художественного повествования Д. Вертова монтажные вкрапления документальных синхронов осознаются, скорее, как цитаты, добавленные в авторскую речь, нежели как органичные фрагменты этой речи.

Возвращаясь к сравнению работ ведущих режиссеров-документалистов начала 30-х годов, хочется отметить, что при всем различии подходов к жизненному материалу и путей его освоения в пространстве произведения творчество Вертова и Шуб может быть сопоставлено на уровне стремления к индивиду-

лизации предлагаемого зрелища. И хотя они оба желали обобщенного вывода из своих экранных рассказов, но зритель получал произведения, отмеченные печатью особенной конкретности и своеобразия. В одном случае это была очень личная *художественная рефлексия автора* - художника, претворившего свои впечатления в свободной экранной речи. В другом - существовала ориентация на *неповторимость* запечатленных деталей самой *реальности*, встроенных в киноповествование и определяющих интонацию и стилевое качество всего экранного текста. Ни в том, ни в другом примере мы не встречаем тенденции к усредненности, нормативной безликости, что будет отличать стилистику экранного документа во второй половине тридцатых годов.

Выделенные нами картины Вертова и Шуб оказались «полюсами» широкого стилевого поиска, свойственного документалистике тех лет. Так, к примеру, в картине М. Слущкого «Имени Ленина» (1931) вполне событийный повод - открытие Днепрогэса - превращался в поэтическое киностихотворение о всенародном празднике «свершившейся мечты». В фильме общая панорама реальности разбита на малые фрагменты преимущественно крупных планов, где властвует не информационное, а эмоциональное содержание: сверкающие радостью глаза, улыбки, стремительно несущиеся самолеты, пароходы, колеса поезда, грузовика, трактора, на которых едут гости будущего праздника. Экранное пространство не имеет точной географии, оно собирательно и одновременно целостно, его скрепляет состояние запечатленных людей. Так рождается условное по сути, но более глубокое по постижению смысла случившегося повествование о событии. Очевидно, что этот рассказ, хотя в нем мы и встречаем конкретные *примеры* передовиков стройки - бетонщицы Велик и водолаза Орлова, носит поэтически-знаковый характер и не может быть определен как информационный сюжет.

Аналогичным образом хроникальная повествовательность преобразуется в поэтический образ конкретного факта в ленте

М. Кауфмана «Эти не сдадут» (1932). В эпизоде соревнования рабочих кузнечного цеха режиссер стремится передать кинематографическими средствами эмоциональное напряжение соревнующихся ударников труда. Монтажная разбивка по мере движения действия обретает почти математическую четкость, когда крупность и ритмическая соотнесенность длины куска в монтаже обретают музыкальную гармонию. Рапидные замедления движений рабочих, с одной стороны, показывают профессиональное владение ремеслом, с другой - подчеркивают остроту, исключительность предлагаемого зрелища из хроникальной логики информационной повествовательности.

Стихия выразительности самой реальности, а не ее авторское преобразование, ощущалась в первых звуковых работах В. Ерофеева «Олимпиада искусств» (1930) и «Далеко в Азии» (1934). В последнем фильме режиссер выступил пионером записи реального звука в далекой экспедиции в Узбекистан. Его взгляд на запечатление реальности в это время был близок практике Э. Шуб в картине «КШЭ». Тщательное внимание к мельчайшим деталям жизни, доверие драматургическому потенциалу снимаемого мгновения, сохранение своеобразия ритмического рисунка движения людей внутри кадра - все эти черты, определяющие особенное качество изображения фильмов режиссера, и есть подтверждение его концепции документалистики.

В. Ерофеев хорошо понимал диалектику восприятия реального факта, даже предельно бережно перенесенного на экран. Рамка кадра, монтажный и смысловой контекст всего произведения преобразуют содержание запечатленного мгновения. В этом преобразовании участвует и зрительская установка: стремление увидеть на экране конкретный реальный факт, а иногда обобщенную метафору самой реальности. Участвуя в дискуссии о путях развития кинохроники, которая развернулась на совещании кинохроникеров в 1933 году, В. Ерофеев справедливо утверждал: «Документальная съемка - это линия наибольшего сопротивления, ... требующая больших навыков. Тут не только нужна усовершенствованная аппаратура, но и выработка в опе-

раторе навыка быстрой раскадровки материала в тот момент, когда событие происходит...Оператор-хроникер должен научиться чрезвычайно быстро не только охватывать событие, но и уметь разложить его на элементы, произвести киноанализ и, применяя все перечисленные средства, постараться эти элементы зафиксировать»¹¹³.

Близок к В. Ерофееву был во взглядах на выразительность запечатленного факта на хроникальном экране и И.Копалин, сосредоточившийся в эти годы на теме преобразований в деревне, так как работал над журналом «За социалистическую деревню». Наиболее значительным был опыт его документальной трилогии, созданной на рубеже десятилетий: «За урожай» (1929), «Обновленный труд» (1930), «Один из многих» (1931). В практике Копалина также преобладало доверие запечатленному мгновению, акцент на выразительности самой действительности, видение и фиксация которой требовали особой творческой технологии.

Не случайно и у Ерофеева, и у Копалина мы обнаруживаем страстное стремление использовать реальные шумы и звучания как необходимый элемент картины реальности. Ерофеев в ленте «Олимпиада искусств» даже попробовал, как потом оказалось, тупиковую ветвь технологии - одновременную запись звука на снимаемую пленку. Отправляясь в Узбекистан, режиссер везет туда специально оборудованный автомобиль, прообраз тон-вагена, чтобы тщательно фиксировать живое звучание жизни далеких узбекских кишлаков. И. Копалин вывозит сложнейшую и громоздкую аппаратуру на сенокос лишь затем, чтобы получить звучание падающей под косой травы.

Приведенные примеры творчества кинодокументалистов этих лет могут быть умножены. Здесь лишь хотелось подчеркнуть, что стремление предложить зрителю документальное зрелище, сориентированное или на своеобразии авторского видения и концептуальной художественной трактовки, или на поиск выразительных красок самой действительности, объединялось общим желанием создать произведение, сохраняющее ди-

¹¹³ Сб. Пути советской кинохроники. М.: Журн.-газетное объединение, 1933. С. 70.

алектику единичного и общего в своей структуре, в системе предлагаемых зрителям картин жизни. Концепция реальности сохраняла многоцветье и образность действительности, какого бы стилизового направления ни придерживались авторы.

Специфической особенностью этих лет в хронике и документальном кино было формирование новой концепции человека. Процесс этот, конечно, тесно связан с изменениями внутри бурно формирующегося советского социума и знаменовал известную трансформацию отношения человека и общества. А точнее - становление имиджа *советского человека*. На некоторые сопряжения нашей истории этих лет и опыта далекой античности мы указывали выше. Имидж советского человека парадоксальным образом укладывался в идею «героической нормы» античной культуры. Но, как мудро заметил Марк Твен: «События истории не повторяются - они рифмуются»¹¹⁴. Так неожиданно «срифмовались» в нашем исследовании идеальный герой далеких веков и идеальная модель недавних десятилетий нашей истории.

Мы отмечали, что в немых документальных картинах двадцатых годов зритель видел собирательный образ Человека страны Советов. Выразительность его облика складывалась из живых впечатляющих портретов безымянных, но запоминающихся лиц. В каждом портрете автором выделялась и подчеркивалась та характеристика, которая связывала данного человека с Человеком-созидателем, героем картины. Так рождался многоликий герой произведений Э. Шуб и Д. Вертова, М. Кауфмана и М. Калатозова, И. Копалина и В. Турина, В. Ерофеева и Я. Блюха.

Однако основным героем фильмов 20-х годов остается монолитная нерасчлененная народная масса. Плоскость кадра заполнена людьми. Но это, главным образом, демонстрация или военный строй, митинг или собрание. Конкретный человек растворен в массе, а если и выделяется, то, как правило, поглощенный производственным процессом, являющийся его неразрывной частью. И все же несомненно само стремление хрони-

¹¹³ Литературная газета, 2003, № 28,9 - 15 июля.

керов и документалистов этого времени, отражая на экране жизнь молодой Советской республики, ее первые шаги на пути создания государства рабочих и крестьян, видеть свой долг во внимательном наблюдении и фиксации «человеческого содержания» знаменательных событий и фактов бурной эпохи.

Именно «любовь к живому человеку», по летучему определению Д. Вертова, окрашивает пафос труда советских документалистов тех лет. Э. Шуб писала: «Меня интересовали подлинные люди, ничего не разыгрывающие. Наблюдать за ними. Примечать их поведение, выбирать для съемки такие моменты, какие явились бы их действительной характеристикой, - это было моей радостью, если съемка удавалась, и огорчением, если объектив аппарата тормозил естественное поведение людей. Деятельность этих людей, их участие в общественной жизни, их труд ярче всего говорил о новой эпохе. Это они под руководством партии и великого Ленина сотворили новый мир, это они осуществили победное шествие его к социализму»¹¹⁵.

Общественная ситуация тридцатых годов выдвинула перед кинематографистами новые задачи агитации фактами, логикой конкретных судеб, документами самой жизни. В те дни газета «Правда» призывала работников искусства и литературы показать стране «лучших рабочих и инженеров, геройски борющихся за рост производительности труда, за новую технику, за новую трудовую дисциплину»¹¹⁶.

На призыв «Страна должна знать своих героев» кинематографисты откликнулись документальными очерками-портретами, рассказывающими о конкретных судьбах людей. Героями фильмов стали известные труженики страны: Никита Изотов и Алексей Стаханов, Клавдия Сахарова и Иван Гудов, Мария Демченко и Паша Ангелина и многие другие.

На взгляд сегодняшний, первые шаги на пути достоверного раскрытия человеческого характера не всегда были удачны. Фильмы во многом напоминали парадную фотографию. Поверхностный подход к документальной съемке человека привел к

¹¹⁵ Шуб Э. Крупным планом. С. 193,64.

¹¹⁶ Цит. по Лебедеву Н. Кинохроника и научно- учебное кино в период развернутого наступления социализма (1930 - 34 гг.). Сб. Ученые записки ИВГИК. М.: Искусство, 1959. С. 248.

невыразительным кадрам напряженно улыбающихся стахановцев, остро ощущающих неудобство незнакомой им обстановки. Но было бы несправедливо оценивать тот киноопыт по сегодняшним критериям.

Скажем, в простодушной картине М. Левкова «Большевик»[^] (1933), еще лишенной звука, главный герой, знаменитый шахтер Никита Изотов, предстает в трудное мгновение своей жизни: он отчитывается перед коллегами о своей жизни во времена партийных чисток. Собственно, вся драматургическая структура его портрета решена в форме публичного выступления на собрании. Естественно, что в этом экранном монологе речь идет только о его производственной деятельности, причем, не только как мастера шахтерского дела, а и как представителя своей передовой бригады, которая поддерживает и «осе-няет» его завоеванным в соревнованиях Красным знаменем. Лишенный звука, монолог героя иллюстрируется экранными сценами жизни шахтеров и их труда. Каждый эпизод почти не содержит материалов наблюдения, большая часть кадров носит организованный характер. Но так как целью фильма становится не воссоздание реальных сцен жизни, а показ узнаваемых примеров хорошего труда и работы людей, то хроникальная фиксация сориентирована на точную передачу, скажем, технологии рубки угля. Потому для съемок организуется специальная выгородка, где с большой долей наглядности можно воспроизвести этот передовой метод.

Столь же назидательно «правильно» и поведение героя в быту. Фильм начинается с трогательного эпизода, когда герой работает в саду, а жена гладит ему свежую рубашку, затем Никита вручает жене букет цветов. Но, несмотря на многие усилия режиссера создать на экране идеальный образ своего героя, сама реальность прорывается сквозь еще не срететированное действие то неожиданной реакцией слушателя на собрании, то бед-новатостью одежды людей, то мелкими деталями быта передовиков, которым они гордятся, а мы видим его убожество. Здесь видно «содружество» авторской установки на создание ПРИ-

МЕРА для подражания и сохраненной пока еще стихии самой реальности.

Нормативная эстетика, лежащая в основе создания канонического отображения действительности, действовала только на уровне содержательного отбора объектов съемки, то есть выбора ситуаций из жизни героев, драматургического перечисления наиболее «правильных» этапов сюжета его жизни. Сочинить идеальный канонический портрет из реального материала было очень сложно, а порой и невозможно. Внутрикадровое поведение героя контролировалось, но все еще сохраняло индивидуальность запечатленного мгновения. Упреки в застенчивости людей перед камерой, робости высказываний перед микрофоном ныне выглядят как несправедливые, ибо и застенчивость, и робость в отношениях с хроникерами - доказательство искренности поведения людей, органичности проявления их натуры.

Интересным примером в этом контексте является картина режиссера Я. Посельского «Люди»(1934). Сам сюжет ленты, где речь шла не о стахановских рекордах, а о том, как рабочие-шефы построили и оборудовали баню для колхозников, да потом вместе и попарились, представляется неожиданным для хроники тех лет. Но неслучайность данного сюжета подкрепляется эпиграфом, сопровождающим этот маленький очерк: «Главное для нас это - люди», принадлежащим И. Сталину и потому воспринимаемый как программный.

Современному зрителю очевидна постановочность ряда эпизодов картины. История донесла до нас и тот факт, что само строительство бани, которое долго существовало только в планах шефбюро заводчан, было инициировано кинематографистами. Но, предложив в картине почти условную, притчевую по форме драматургию конкретной истории, автор вывел повествование на иной уровень восприятия: не наблюдение за жизнью, а рассказ о случившемся с воссозданием реальных картин. Об этом писал сам режиссер: «Организовав таким образом факт, я с аппаратом вышел как свидетель этого дела, почти не вмешива-

ясь, за исключением отдельных частей, где нужно было мне связать монтажные стыки, без чего не может быть произведения»¹ ". Кстати, авторы «Истории советского кино» здесь же указывают на связь киноприемов, примененных Я. Посельским, с практикой работы хроникеров в выездных редакциях, которые «как бы провоцировали, создавали особые ситуации, ускоряя развитие событий (вызывали на соревнование, предъявляли иски бракоделам, критиковали отстающих и т. д.)»¹¹⁸

Нельзя не увидеть, как люди в фильме с некоторой неуклюжестью повторяют перед камерой свои реплики, может быть, уже когда-то произнесенные, рассказываются в мизансцене, адресованной камере, укладываются на лавке после банного «кайфа» в точном выразительном ракурсе. Но сегодняшний зритель видит достоверность уже не в придуманных хроникерами мизансценах и ракурсной вычурности, а именно в той старательности, с которой «играют» на камеру самих себя люди. Заметно, что им достает чувства самоиронии, чтобы относиться к своей игре без почтения. Потому и на камеру порой взглянут с ухмылкой и шайками вовремя прикроются, когда камера ненароком заглянет в парную. Режиссер погружает реальный материал в условную сказовую стихию дикторского рассказа и бодрую, а порой ироничную музыкальную среду. Интересно, что при очевидном стремлении к звуковому речевому действию, реплики персонажей не воспринимаются как личностные, хотя и предназначены для конкретных людей. «Нравится? Вот как у нас на заводе!» - восклицает рабочий, помывшись с председателем колхоза в заводском душе. «Нравится? Вот как у нас в колхозе!» - рефреном звучит в конце фильма реплика самого председателя после совместного с шефами посещения только что отстроеной бани. При всей субъективности подобного текста, зритель воспринимает его как элемент кинодраматургии. Картина Я. Посельского демонстрирует отнюдь не разрушение существа документальной съемки, подмену-инсценировкой реального наблюдения за жизнью, как об этом нередко приходится читать. Структурный посыл ленты, сказовая интонация,

¹¹⁸ Цит. по: История советского кино в 4 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1973. С. 348-349.

^В Там же.

принцип использования реплик и мизансцен в форме условного драматургического действия, развернутого на камеру, не скрыты для людей, а, наоборот, существуют как «открытый прием». Правда, перед нами не «киноочерк», как заявлено в титрах, а документальная история, РАСКАЗАННАЯ кинематографистами. И судить по этой ленте о стилистике хроникального отражения реальности начала 30-х несправедливо и неточно.

Особая роль принадлежит визуальной формуле новой концепции реальности, которую прорабатывала в эти годы хроника. Здесь уже частично говорилось об этом, когда речь шла о лентах, созданных в рамках деятельности выездных редакций. Но прежде - о фактическом содержании основной массы хроникальных сообщений этого времени. Не случайно именно в эти годы резко возрастает число киножурналов и их периодичность. Помимо главного - «Союзкиножурнала» (прежде «Кинонеделя», «Киноправда», «Совкиножурнал»), кинопериодика пополняется общесоюзными журналами, обращенными к специальной аудитории: «За социалистическую деревню», «Советское киноискусство», «На страже СССР», «Пионерия». Объемы хроникальной работы потребовали решения производственных вопросов, и в 1933 году создается трест «Союзкинохроника», который имел 16 филиалов по всей стране. Многие материалы выездных редакций оказывались на «страницах» центральных журналов, туда же присылали свои сюжеты и молодые энтузиасты ОДСК («Общество друзей советского кино» объединяло тех, кто не только кино любил, но и стремился его снимать). Потребность в профессиональных кадрах привела к появлению в 1933 году во ВГИКе кафедры кинохроники, которую возглавил Н. А. Лебедев.

Главной формой хроникального повествования начала тридцатых годов становится репортаж. Бурное строительство новых предприятий и городов, масштабные миграционные процессы, появление нового поколения, осознающего себя молодыми хозяевами страны, четкие созидательные программы строительства нового мира - создали особенный фактологический потенциал реальности. Сама действительность «сочиняла» столь

парадоксальные сюжеты, что ни один самый изобретательный творческий ум не смог бы с нею соперничать. Не случайно именно в эти годы М. Горький выдвигает идею документальных повествований в виде «Истории фабрик и заводов». Многие писатели создавали романы-хроники, стараясь просто записать за быстро текущими жизненными событиями реальные сюжеты. В. Катаев и его «Время, вперед!», М. Шагинян и ее «Гидроцентраль» - наиболее яркие, но далеко не единственные примеры подобной работы.

Хроникеры активно интегрируются в бурную, богатую событиями советскую действительность. История изобилует перечислениями маршрутов путешествий кинематографистов для съемки происходящих событий. Причем, почти всегда они не только присутствуют как свидетели происходящего, но активно участвуют в перипетиях самого события. Скажем, операторы М. Трояновский и А. Шафран сопровождали экспедицию ледокола «Челюскин», который намеревался пройти Северный морской путь за одну навигацию¹¹⁹. Воспоминания сохранили живые картины непосредственного участия хроникеров в жизни команды: таскали уголь вместе с командой, пробивали ледяные наросты и т. д., вплоть до поспешной драматической эвакуации на льдины с погибающего судна. Операторы Р. Кармен¹²⁰ и Э. Тиссэ, снимая автопробег «Москва - Кара-Кум - Москва», помимо своей хроникерской работы, вели автомобили как рядовые участники экспедиции. Почти все мемуары хроникеров этих лет предлагают описания увлекательных географических путешествий, необыкновенных человеческих судеб и поступков, трудовых свершений и стремительности преобразования действительности. Главным профессиональным качеством кинохроникера оказывается его подвижность, умение быстро перемещаться по стране и миру, улавливая «интересные факты»¹²¹.

¹¹⁹Трояновский М. Я хотел написать книгу. М: Искусств», 1972.

¹²⁰Кармен Р. Но пасаран! М.: Искусство, 1972.

¹²¹Множество аналогичных примеров труда хроникеров в те годы сохранились в мемуарной литературе: *Богорова А.* Записки кинохроникера. М.: Искусство, 1971; *Вихирев Н.* С киноаппаратом по жизни. М.: Советская Россия, 1966; *Микоша В.* Годы и страны. М.: Искусство, 1960; *Небылицкин В.* Репортаж о кинорепортаже. М.: Искусство, 1969 и др.

Могут возразить, что и теперь журналисты теле- и киноэкрана выдвигают на первый план своего профессионализма именно это качество - готовность к быстрому перемещению по миру во имя «свежей и увлекательной информации». Все дело в том имидже «интересного факта», который является преобладающим в данное время и данном обществе. «Катастрофизм» современной информации, которая обрушивается на голову зрителей, определяется не только недомыслием современной пропаганды и слабой ответственностью журналистов за характер своих материалов, их неудержимой погоней за «жареным фактом», который есть сенсация-однодневка, щекочущая нервы, но не затрагивающая разум. Не снимая вины с современных деятелей средств массовой информации за бездумную эксплуатацию доверия зрителей, все же нельзя не увидеть в общей тенденции, которая нами определена как «катастрофизм», проекцию основных ожиданий общества в целом. Хотелось бы быть оптимистом, но все же перипетии современной жизни все время подбрасывают примеры и факты, требующие от обычного человека, как говорят, рядового члена общества опасливого ожидания будущего.

Думается, не случайно в размышлениях о характере отражения жизни в тридцатых годах нас так интересует феномен массового сознания и его система ожиданий, адресованная экранным моделям реальности. Ибо, на наш взгляд, именно столкновением разных моделей реальности, свойственных массовому сознанию тридцатых и девяностых годов нашего общества определена та почти истерическая неприязнь, которой подвергалась в постперестроечной критике эта страница нашей истории. Ведь были и более драматичные моменты - гражданская война, например. Но почему именно тридцатые годы вызывают столь яростное отрицание? Может быть, это связано с антагонизмом эмоциональной картины мира и человека этих двух эпох: энтузиазм и оптимизм одной и разочарование и пессимизм - другой. Смогут ли прочесть потомки в экранных следах наше сегодняшнее мировидение и наше самочувствие - не знаю. Но хроникальная картина

жизни нашего общества, собранная кинематографистами в тридцатые годы, - уже готовый и поучительный пример, запечатлевший механизмы, с одной стороны, точной передачи эмоционального градуса мирочувствования массы, составляющей понятие «народ», с другой, - сознательного или подсознательного *мифотворчества*, воплощающего с помощью экрана обобщенный мифологизированный облик реальности.

Облик этот складывался из мозаики подлинных событий. В тематическом пространстве тогдашней хроники преобладающим сюжетом стали ритуалы по случаю созидательного труда: открытие построенных ГЭС и заводов, выпуск первой автомашины, приход на поля тракторов, появление первых троллейбусов на улицах городов, начало строительства канала, встреча покорителей Арктики, интервью со стахановцами и другими героями труда, где преобладает отчет о проделанной работе. Одни из сюжетов, снятых Р. Карменом, тогда молодым репортером, так и назывался «Отчет Анны Масоновой». Суть всей этой череды событий одна - торжество общего дела. Коллективное восприятие и переживание события широкими массами людей требовало от экранной модели этого факта не только четко читаемого сюжета, но и определенного *эмоционального кода восприятия*. Речь идет не столько о стилистике и идеологических оценках дикторского текста, сколько о характере отбора моментов съемки, стилевом характере запечатления, монтажно-ритмической подачи информации. Здесь, скорее, можно говорить о создании общепринятого *канона* экранного воплощения действительности.

Рождение экранного канона действительности в его глобальном понимании, о котором шла речь выше, механизмы творческой технологии его создания были сосредоточены на малом пространстве одного конкретного события. Но именно в этой малой точке воспроизводилась вся система преобразования многоликой и диалектической в своей сущности действительности в достаточно условное, почти «плоскостное» обозначение случившегося, как еще одного в ряду ему подобных.

Снимая демонстрацию или торжественный митинг по случаю открытия нового завода или пуска новой домны, хроникер ставил перед собой вполне развернутую и конкретную творческую задачу съемки данного момента истории. Смысл всех творческих усилий направлен был на то, чтобы передать на экране, как говорили тогда и как говорят по сей день, «правду факта». Но истинная правда факта не есть нечто, материально присутствующее в кадре. Это, скорее, производное от нескольких составляющих, главные из которых - вовсе не материально зримые вещи. Речь идет об интерпретаторском акценте снимавшего хроникера, может, и подсознательно, но определявшим способ и характер кинозапечатления, а также о зрительской установке, сравнивающей увиденное с той моделью, что уже живет в его воображении. Таким образом, «правда» - это исторически конкретная характеристика состояния умонастроений определенного времени и общества, определявшая эстетический ракурс видения.

В этом смысле показательны размышления современного философа А. Макушинского, который, приведя слова Шиллера: «Сама природа есть лишь идея нашего разума, чувственно невоспринимаемая», категорически утверждает: «Что верно по отношению к природе, верно и по отношению к действительности. Существуют цветы, деревья, горы и облака - не существует, строго говоря, никакой «природы». Существуют цветы, деревья, железные дороги, дома - не существует, строго говоря, никакой вообще «действительности». Действительность - строго говоря - есть лишь идея, представление, понятие»¹²². Мы долго находились во власти иллюзорной убежденности в нерушимости абсолютной идеи «действительности» как фактора, внеположенного по отношению к нашему мировосприятию, существующего автономно от нашей зрительской модели мира. Временная дистанция позволяет наглядно осознать этот парадокс человеческого мышления по отношению к далеким 30-м, но он представляется существенным и для понимания сути отношений экранной и реальной картины мира для последующих этапов развития кинодокументалистики, вплоть до современности.

¹²² Макушинский А. Современный «образ мира»: действительность// Вопросы философии, 2002, №6. С. 119.

Тридцатые годы были характерны всенародной готовностью осознавать себя в двухуровневой ситуации, когда мир реальный и идеальный сосуществуют в самосознании и в равной степени переживаются. Будущее, как некий безмерный, но необходимый «Котлован», который строили в тяжелейших условиях перенапряжения сил всем «миром», имело вполне зримые очертания, порой эмоционально перекрывающие переживания земной сегодняшней реальности. Именно такой зрителю хотелось видеть хроникальную реальность - сохраняющей черты сегодняшнего дня, но позволяющей увидеть признаки будущего. И хроникеры, люди своего народа и своего времени, воплощали именно эту - мифологизированную, как мы ее назовем сегодня, модель реальности.

Как мы говорили выше, гигантская мозаика экранного образа *советской страны и советского человека* собиралась в хронике тридцатых из сюжетов - достаточно автономных фрагментов многоцветной действительности. Но подобно тому, как в мозаичном целом камень утрачивает свое своеобразие, шлифуется и встраивается в композиционное пространство, кадры хроники в экранной летописи оказываются органичными, если «отшлифованы» и точно соотнесены с образом целого. Так возникает нормативная эстетика, определяющая стилистику запечатления реальности, которую мы осознаем как «стилистику тридцатых».

Вся первая половина десятилетия прошла в столкновении диалектических тенденций в творчестве хроникеров: сохранить своеобразие увиденного факта и подать его в той «огранке», которая позволит ему войти в узнаваемое целое - *экранный портрет страны*. Выход из этого противоречия виделся на пути творческого поиска наиболее выразительной подачи узловых тем и объектов, составляющих этот коллективный портрет. В хроникальном материале начала десятилетия много выразительных композиций, экспрессивных ракурсов гигантских строек, впечатляющих крупных планов рабочих и колхозников, занятых трудом. Наиболее выигрышные решения получа-

ли широкую популярность и у кинематографистов, и у зрителей. Это же касается и драматургической формы киноинформации. Репортаж как основная форма хроники тридцатых годов тесно связан с драматургией фиксируемых событий. Сходность ритуала «торжественного открытия», столь популярного в сюжетах тех лет, волей-неволей прочитывалась зрителем как сходство самих сюжетов. Следование в монтажном решении сюжета последовательности торжественной акции постепенно унифицировало драматургическую форму экранной информации.

Иногда современным молодым людям задаю вопрос: «Как в хронике тридцатых воплощен народ?» Ответ почти всегда одинаков: «Рабочий! С каплями пота на лице, измазанном шахтерской пылью». Многие делают на основании этого вывод о стереотипном мышлении тогдашних хроникеров. Но ответ не столь однозначен. Хроникеры предпочитали подобное творческое решение не потому, что не умели снимать иначе, а потому что воспринимали это решение как единственно правильное. Наверное, так оно и было. Ибо соответствовало канону изображения народа.

Категория *канона*, которая время от времени возникает в нашем тексте, требует более тщательного раскрытия. Иконописный словарь определяет понятие «канон», выводя его из греческого перевода как норму, правило, так: «Свод положений, носящих нормативный характер»¹²³.

Более расширительно трактует это понятие Советская энциклопедия: «Канон. 1. Твердо установленное правило, норма, господствующая в искусстве какого-либо периода или направления, художественная норма, строго предусматривающая определенную иконографию, композицию, систему пропорций и т. д., произведение, служащее нормативным образцом. 2. Правило, догмат, обряд, возведенный церковью в закон. 3. Музыкальная форма, основанная на строгой, непрерывной имитации. Голоса, вступающие в Канон, повторяют мелодию ведущего голоса, вступая раньше, чем эта мелодия окончится у предыдущего»

¹²³ Филатов В. Краткий иконописный словарь. М.: Просвещение, 1991. С. 81. ¹²⁴ МСЭ. Т. 4. М.: Большая Советская энциклопедия, 1959. С. 475.

Обратим внимание на сходство в определении понятия столь противоположными источниками - в утверждении безоценочного качества канона: это правило сложившееся, но не сознательно введенное. Интересно, что в частном случае музыкального канона подчеркивается не столько строгое следование образцу, а непереносимое отклонение, вариации в рамках основной мелодии и ее развития, тем самым создается ощущение и строгого повтора, и нового качества музыкального звучания в целом.

Все размышлявшие над проблемой канона, в иконописи в первую очередь, тщательно подчеркивали внутреннюю духовную наполненность при осуществлении канона, устойчивое требование эмоционального переживания сути запечатлеваемого канонического лика. С. Булгаков писал: «Что такое канон? Сначала следует отвергнуть его ложное, извращенное понимание. Канон («подлинник») содержит в себе, прежде всего, начало дисциплинарное, род духовной цензуры для икон, с рядом требований прежде всего формального и запретительного характера. .. Разумеется, не в этом состоит канон как церковное предание. Он содержит в себе некое церковное видение образов Божественного мира, выраженное в формах и красках, в образах искусства, свидетельство *соборного* творчества Церкви и иконописи. В каноне содержится как видения, т. е. определенного содержания «образы» («изводы») икон, так и видения, т.е. определенные типы и способы трактовки изображения, символика форм и красок»¹²⁵. И далее. «Канон есть не внешний закон, который здесь и невозможен, но внутренняя норма, которая действует силой своей убедительности в меру этой убедительности»¹²⁶.

Свидетельство С. Булгакова подчеркивает еще одно важное качество истинного звучания канонического произведения - роль контекста восприятия. Очевидно, что-нерелигиозное сознание не постигает смысла иконы, оценивая ее или в категориях мимезиса, или в формально эстетических параметрах. Суть

¹²⁵ Булгаков С. Икона, ее содержание и границы. Сб. Философия русского религиозного искусства. М.: Прогресс, 1993. С. 286.

¹²⁶ Там же. С. 289.

иконы открывается только в таинстве «предстояния», внутреннего резонансного совпадения «звучания» лика и воспринимающей души.

В нашем исследовании роли кинохроники в контексте жизни общества тридцатых годов понятие «канона» используется именно в этом смысле - «внутренней нормы», предполагающее обязательное присутствие «резонирующего» восприятия, встраивающего предлагаемые экранные картины в собственный миропорядок, рожденный, безусловно, идеалистическими моделями Светлого будущего. И тогда составляющие формального качества хроникального запечатления действительности начинают восприниматься не в умозрительном сравнении с абстрактной «правдой» жизни (для каждого поколения она своя), а с идеальной, но воспринимаемой как реальная, нормой. И здесь мы вновь вспоминаем античную «героическую норму», что определяла стилистику и формальные признаки классического искусства.

Очень точные наблюдения, на наш взгляд, содержит статья Ю. Лотмана «Каноническое искусство как информационный парадокс», написанная в 1973 году. Автор считает, что вся мировая история содержит два типа искусства: ориентированное на канонические системы и наоборот, на нарушение канонов, на нарушение заранее предписанных эстетических и мимезисных норм. Эти два направления, каждое в свою эпоху, определяют не только форму отображения реальности художником, но и способ восприятия художественных посланий читателями, добавим - и зрителями. Автор пишет: «Когда мы говорим об искусстве, особенно об искусстве так называемого ритуализированного типа, то первое, что бросается в глаза, это фиксированность области сообщения... Как же может получиться, что система, состоящая из ограниченного числа элементов с тенденцией к предельной их стабилизации и с жесткими правилами сочетания, тяготеющими к канону, не автоматизируется, то есть, сохраняет информативность как таковая? Ответ может быть лишь один: описывая произведение фольклора, средневековой литературы или любой иной текст,

основанный на «эстетике тождества», как реализацию некоторых правил, мы снимаем лишь один структурный пласт. Из поля зрения, видимо, ускользают действия специфических структурных механизмов, обеспечивающих *деавтоматизацию текста* в сознании слушателей (выделено мною -Г. П.)»¹²⁷. Таким образом, при анализе истинного, информационного и эмоционального значения хроники да и всего кинематографа «тридцатых», обязательным условием становится третье составляющее триады «жизнь - автор - зритель». Зритель хроники, построенной по законам канонического текста, «поставлен в благоприятные условия для того, чтобы прислушаться к самому себе»¹²⁸. Он как бы соединяет экранную норму со своим человеческим материалом, и истинное звучание в его душе экранного текста - в диалектике подобного совмещения. «Таким образом, если дека-нонизированный текст выступает как источник информации, то канонизированный - как его возбудитель. Из этого вытекает, что описывая канонизированные тексты только с точки зрения их внутренней синтагматики, мы получаем чрезвычайно существенный, но не единственный пласт структурной организации. Остается еще вопрос: что означал данный текст для создавшего его коллектива? Как он функционировал?»¹²⁹ Последнее замечание адресовано непосредственно нам, исследователям эволюции восприятия экранной модели реальности в кинохронике, это предупреждение от игнорирования умозрительных критериев, специфических параметров массовой психологии людей определенной эпохи.

Нормативная эстетика складывалась постепенно в первой половине десятилетия. Она вбирала в себя как сумму объектов реальности, как бы составляющую полноценный облик советской действительности, так и стилевые параметры кинематографического запечатления узнаваемых объектов реальности. Иерархия объектов внимания хроникеров, нашла свое простодушное каноническое воплощение в тематической схеме кинопериодики. Официальные событийные сюжеты политической

¹²⁷ Лотман Ю. Каноническое пространство как информационный парадокс.

В сб. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998. С. 438.

¹²⁸ Там же. С. 440.

¹²⁹ Там же.

жизни обладали первостепенным значением и располагались в начале журнала, затем следовали тематические «полочки»: промышленность, сельское хозяйство, культура и спорт и никогда -иначе.

Складывается и своеобразный «канон запечатления» повторяемых объектов хроникальной информации. К примеру, все мы знаем, как выглядит Красная площадь во время парадов. Но это наше знание сформировала именно хроника тридцатых годов. В прошлые годы хроника, фиксирующая события на Красной площади, имела довольно разностильный характер. Напомним кадры, где Ленин принимает парад Всеобуча, где приветствует людей из машины. Еще не сложился сам ритуал «Торжества на Красной площади», и потому хроникальная съемка довольно свободна в характере запечатления.

Множество событий и торжеств происходило на Красной площади в тридцатые годы. Постепенно складывался и ритуал этих мероприятий. Одновременно уточнялся и канонизировался способ хроникальной съемки торжеств. Были найдены очень интересные и эстетически яркие точки съемки больших движущихся масс на плоскости у Мавзолея. Родилась выразительная монтажная система укрупнений действия через показ знаковых (для контекста конкретного торжества) портретов: военных, физкультурников, танцоров, представителей разных национальностей Советского Союза.

Но по мере тиражирования найденных приемов показа событий они все более заметно превращаются в элементы нормативной эстетики. В результате традиционные точки съемки Красной площади, которые и на день сегодняшний, действительно, самые выигрышные, от длительного повтора начинают осознаваться зрителем как барьер при взгляде на событие. И малейшее отклонение резко обостряет восприятие. Общий план Красной площади в традиционном, каноническом ракурсе уже не воспринимается даже как адресный, приобретая качества знаковые. Не случайно в заставке «Новостей дня», да и в практике современного телевидения используются в знаковом обо-

значении узнаваемые, прежде всего по точке съемки, кадры. В том числе и Красной площади.

Столь же последовательно «перетекает» восприятие выразительных портретов рабочих и колхозников: от удивления смыслонесущей композицией, острым экспрессивным ракурсом, выразительной деталью - к оценке соответствия качества хроникального воплощения очевидной для всех, и для зрителей в том числе, *норме*. Главным стимулом работы хроникера, который в первой половине тридцатых был определен *поиском* выразительных фрагментов, что должны были составить экранный миф о Советском человеке или о Советской стране, во второй половине десятилетия становится *воспроизведение* канонической модели. И резко меняется творческая установка документалистов: на смену хроникальной оперативности и поиска приходят качества, определяемые нормативной эстетикой, которая сопровождает воспроизведение данности, к примеру -«канона жизни».

Изменения коснулись принципов запечатления реальности: отодвинув на второй план живой репортаж, первостепенное место занимает инсценировка, событийный «сюжет жизни» подчиняется умозрительным, вполне предсказуемым драматургическим ходам, документальная речь с ее трудно редактируемой лексикой, четкой временной длительностью не вписывается ни по стилю, ни по монтажному ритму в холодноватый стерильный мир канона.

Нормативной стандартизации подвергаются все элементы системы выразительности хроникальной съемки, драматургического и композиционного строения документального произведения, стилистика и лексика дикторского комментария. Даже тембр голоса диктора становится эталонным: зритель слышал дикторский текст только в исполнении Левитана или Хмары. Попытка Э. Шуб, которая в работе над лентой «Испания» попробовала сохранить авторское исполнение В.* Вишневым своего дикторского текста, органичного именно ему по лексике и по патетической интонации, была решительно пресечена, и

дикторский текст был переписан голосом канонического диктора.

Показательно, что и общий план вновь утрачивает содержательную самостоятельность, возвращаясь к позиции «адресного» обозначения места действия и не более того. Одновременно нормативная эстетика определяла не только общую «идеологию» изображения жизни, но и конкретику запечатления каждого ее элемента. Всем было известно, как ведет себя человек на отдыхе, в театре, на работе, на лыжной прогулке. Экран давал и многократным повторением утверждал определенные нормы бытия и ожидаемые формулы изображения. Практика инсценировки становится основной формой «запечатления реальности». И если мы рассказывали о живом репортажном фильме «Имени Ленина», снятом в начале десятилетия молодым режиссером М. Слущким, то в конце периода именно этот режиссер для съемок картины о Биробиджане вывозит туда актеров Еврейского театра. Сохранилась легенда о том, что для съемок эпизода, посвященного окружающей тайге, актера зашили в шкуру медведя и проложили точную мизансцену его движения в кадре.

Эти инсценировки ничуть не напоминали опыты по «реконструкции факта» Я. Посельского. Здесь преобладало строгое следование умозрительной схеме. Жизнь, и искусство в том числе, - вечно изменяющийся процесс. Настойчивое стремление в начале десятилетия к сочинению экранного канона Советской реальности обернулось окончательной кристаллизацией мифологической концепции реальности. И затем последовало ее функционирование уже в жестких «кристаллических» рамках однажды найденной формулы.

Потребовался грандиозный исторический перелом, какой стала Великая Отечественная война, чтобы изменилась хроникальная концепция действительности. В пространство идеального по смысловой программе и идеализированного по приемам воплощения экранного мира ворвалась стихия конкретной истории, которая изменила мировосприятие миллионов

людей и потребовала от кинодокументалистов иных форм отражения жизни, иных интонаций общения со зрителем, иных целей воспроизведения картин действительности на хроникальном экране.

Облик и образ великого противостояния

Непредсказуемость жизненных ситуаций войны разрушила у хроникеров четкое следование канону изображения жизни, сложившемуся в предыдущее десятилетие. Палитра приемов запечатления реальности изменилась, расширив репортажный раздел творческого труда людей с кинокамерой. Вместе с тем, общая стилистика экранного документа того времени с его преобладающим пафосом информации делала язык преимущественно повествовательным. Фильм читался зрителем как наглядные сводки «Совинформбюро». Эмоциональная рефлексия приходила от личного опыта, от переживания своей индивидуальной судьбы в соотношении с запечатленными картинами военных действий. Тематическое пространство военной хроники сложилось не сразу и предопределялось не столько идеологическими установками, декларируемыми властью, сколько психологическими мотивациями хроникеров, которые не сразу осознали истинные задачи своего труда. Конечно, документалистам не нужно было объяснять необходимость запечатления правдивого облика войны. И они сразу же поставили свой труд на «службу воюющему народу», стремясь с первых дней на фронт, чтобы фиксировать происходящие там события, снимать «правду войны». Но само понимание «правды войны» насыщалось иными смыслами в разные моменты Великой Отечественной. Попробуем проследить динамику изменения самосознания хроникеров в контексте новой реальности, которая потребовала иных творческих приемов, иного видения и формулирования экранной действительности.

Уже на следующий день после начала войны на фронт выехали опытные операторы, имевшие практику съемки боевых действий в Испании, на Халкин - Голе, в Абиссинии, в Фин-

ляндии, а также мастера оперативного репортажа арктических экспедиций: Р. Кармен, В. Ешурин, М. Трояновский, А. Шафран, к ним присоединились хроникеры Украинской и Белорусской киностудий, которые оказались приближенными к линии фронта. Первый репортаж зрители увидели уже на третий день войны. Спустя три недели после начала войны на разных участках фронта снимали около 20 киногрупп, в которые входило 80 хроникеров. Документалисты стремились оказаться на самых передовых рубежах встречи с врагом, жертвуя порой своей жизнью. «Погибла во время прорыва советских кораблей из Таллина почти вся киногруппа Балтфлота - ее начальник Анатолий Знаменский, кинооператоры Павел Лампрехт и Владимир Сум-кин, на Карельском перешейке нарвался на вражескую засаду и был убит Филипп Печул, во время съемок штурма поселка под Большими Ижорами был смертельно ранен Давид Эдельсон, попала в окружение вся киногруппа Юго-Западного фронта»¹³⁰. Постепенно складывалась производственная форма работы фронтовых кинооператоров. Это была фронтовая киногруппа, по своим принципам организации труда напоминавшая выездные редакции начала 30-х годов.

Условия на фронтах были различны, да и творческая и человеческая активность хроникеров тоже, поэтому результаты их работы были неодинаковы: зритель видел портреты и генералов в штабах, и солдат в окопах. Выбор объектов съемки определялся именно установкой оператора, его внутренней творческой и журналистской программой. Важно проследить, как происходило освоение новой реальности на хроникальном экране. Первые месяцы войны, потрясшие людей неожиданностью вероломного нападения врага, оказались жестоким человеческим и профессиональным испытанием для хроникеров. И хотя многие владели опытом оперативного репортажа, который приобрели при съемках значительных событий жизни страны в 30-е годы, обстоятельства военного лихолетья потребовали серьезной перестройки, в первую очередь, самосознания хроникера. В своих воспоминаниях Р. Кармен, к тому времени - извес-

¹³⁰ ЦГАЛИ, ф.2451, оп. 1, ед. хр. 117, лл. 4-6. Цит. по: История советского кино в 4-х тт. Т. 3. М.: Искусство, 1975. С. 13.

тний репортер, прошедший дорогами испанской гражданской войны, сражений в Китае против японской агрессии, изъездивший вдоль и поперек всю страну и даже Арктику, признавался, что не мог заставить себя снимать в первые дни войны трупы красноармейцев. Не потому, что это запрещалось, а из-за внутреннего психологического барьера. Не мог преодолеть внутреннюю убежденность в необходимости показывать на экране только те моменты, которые могут поддержать зрителя, внушить уверенность в Победе. Вначале казалось, что этим материалом могут быть только кадры поверженного врага, серьезность нашего сопротивления, героизм солдат. Эти же чувства описывает и другой фронтовой кинооператор В. Микоша, вспоминая свои первые фронтовые впечатления: «Сейчас я думаю: почему я не снимал всего виденного на этой страшной дороге смерти? Я потерял цель. В первые часы все казалось ничтожным по сравнению с тем, что открылось перед нами. Я даже не поднял «Аймо». Казалось, мир гибнет. Он не может, никак не может существовать после тех кошмаров, которые обрушились на него. Так наступило то самое чувство пустоты. Это было в первые часы. Потом появилась ярость, появилась сила и ненависть. Но это потом. А сейчас было неверие в реальность происходящего. Впрочем, и потом очень-очень долго я не снимал всего этого. Не снимал дикой и бессмысленной гибели человека, удивительной силы всего живого, даже искалеченного, даже полумертвого, не снимал страдания людей, которыми был куплен будущий мир. Почему? Мы были твердо убеждены, что надо снимать героизм, а героизм, по общепринятым нормам, не имел ничего общего со страданием... Только много времени спустя я понял, что героизм - это преодоление страха, страдания, боли, бессилия, преодоление обстоятельств, преодоление самого себя»¹³¹.

Но проходит совсем немного времени и возникает иное понимание и героизма, и целей и задач фронтовой хроники. Тот же Микоша вспоминает знаменательные слова А. Довженко, адресованные операторам, что должны были снимать матери-

¹³¹Микоша В. С киноаппаратом в бою. М.: Молодая гвардия, 1964. С. 20.

ал для фильма «Битва за нашу Советскую Украину»: «Не стесняйтесь показывать страдания людей. Страдания, слезы, смерть. Ибо в этом огромная сила утверждения жизни. Покажите страдания раненного на поле боя солдата. Покажите солдатский тяжелый труд. Снимите смерть солдата. Не стесняйтесь - плачьте сами, но снимайте... Пусть слезы зальют ваши глаза. Но вы его снимите. Пусть видят все, как и ради чего он умирает. Ибо гуманистична, как ничто другое, смерть ради жизни. Снимите на поле боя медсестру - совсем девочку - хрупкую, юную. Превозмогая ужас и страх, тянет она непосильную ношу... Снимите людей. Ибо они своим тяжким трудом, трудом непосильным, изнурительным, трудом и страданиями, делают будущий мир»¹³². Между этими моментами жизни и миропониманием одного оператора-хроникера пролегла тяжелая фронтовая «школа», которая была и человеческим испытанием, и истинной профессиональной школой, школой событийного репортажа в первую очередь.

Событийный репортаж как фундамент хроникерского мировидения и его воссоздания на экране сложился к этому времени в основных своих характеристиках. Здесь его понимание близко журналистской практике, где главное - точно и умело фиксировать неповторимые минуты события, живое проявление человеческих чувств. Война дала новый импульс в развитии приемов и понимания смыслового и стилистического наполнения событийной хроники.

Репортеры почти всегда оказываются один на один с новым материалом. Объект их изображения - подлинная, живая, ежеминутно меняющаяся действительность. И она диктует кинодокументалисту последовательность и характер съемки. Он должен уловить в этой жизни типические черты, найти выразительные средства в своей операторской палитре, чтобы воплощение действительности на экране было точным и правдивым. Трудность заключается еще и в том, что весь этот сложный и ответственный процесс отбора должен уложиться буквально в несколько минут, даже секунд. Ибо жизнь, развиваю-

¹³² Микоша В. Годы и страны. М.: Искусство, 1964. С. 301.

щаяся по своим, ни от кого не зависящим законам, не будет ждать оператора. Однажды запоздав, он не сможет догнать ускользающее мгновение.

Таким образом, оператор, снимая событийный материал, выступает как бы в трех лицах. Во-первых, он дает себе определенное задание, составляет некий сценарный набросок будущего эпизода - здесь он выступает как журналист. Он определяет, что и как снимать, последовательность, крупность планов и т. д. здесь он - режиссер. Наконец, ему приходится решать и непосредственно операторские задачи: композицию кадра, освещение, ракурс и чисто технические вопросы съемки. Р. Кармен так пишет, определяя задачи оператора: «Первое - он (оператор - Г. П.) должен находить в окружающей его жизни интересные явления и события, второе - в комплексе найденных интересных явлений и событий он должен отобрать главное и третье - свежо и увлекательно рассказать о нем, выявив свое отношение к отображаемому материалу»¹³³. Такое сочетание в одном человеке сразу трех профессий предъявляет ему особые требования.

Событие, которое предстает перед репортером, - сложный комплекс противоречивых связей. Одно и то же событие можно увидеть с бесчисленного количества точек зрения. Оно может получить прямо противоположные толкования. Поэтому на первый план выступают задачи смыслового анализа. Если мы проведем условный «вертикальный срез» любого события, то на самой поверхности увидим только действия - «поверхностную драматургию жизни». Движение в глубину откроет перед наблюдателем новые двигательные моменты, равнодействующая которых приводит к «землетрясению» на поверхности -событию. Чем глубже проникает глаз автора в суть события, тем точнее и выразительнее он сумеет раскрыть его. Репортаж о событии, его прямая съемка стоит на первой ступени этого движения в глубинные слои жизни. Но и он наполняется своим истинным смыслом, лишь когда пытается проникнуть за «фасад» события.

¹³³ Кармен Р. Культура оператора-хроникера // Искусство кино, 1940, № 5. С. 14.

Не превышаем ли мы полномочия репортажа, толкуя о «глубинном исследовании события»? Ведь это задача иных документальных жанров. Так, например, в статье В. Фуртичева «Художественность кинорепортажа» предлагается деление документального материала на два вида, два рода¹³⁴. Документальный снимок «может стать результатом сознательно направленной автором съемки: я считаю, что знаю правду об объекте, и снимаю его так, как хочу его видеть в соответствии с этим моим знанием.

Этот ряд документальных снимков мы будем называть интерпретаторским...

Но существует и вторая возможность документальной съемки: в ее процессе *факт не интерпретируется автором сознательно* (курсив мой.- Г. П.). Снимки такого рода мы будем относить к репортажным документальным снимкам»³⁵.

Не будем протестовать против общей концепции автора статьи, возразим против выделенной нами формулировки. Присутствует ли при репортажной съемке момент авторской сознательной интерпретации? Нам думается, что присутствует. Точка съемки, ракурс, композиция кадра так же, как и драматургия, комментарий, являются очевидными средствами интерпретации реальной жизни в процессе съемки репортажа. Видимо, этот процесс интерпретации все-таки сознателен, хотя во времени бывает спрессован в краткие мгновения. Особенно это стало ясно в годы войны, когда условия фронтовой жизни диктовали сложные правила ведения киносъемки. Но прежде, чем мы вернемся в размышления о путях формирования экранной картины военного противостояния нашего народа, сделаем еще одно отступление.

Своеобразным доказательством тезиса о многослойности содержания хроникального кадра служит его последующая «жизнь» в иных временных и стилевых контекстах. А. Тарковский рассказывает в своей книге «Запечатленное время» о том, какое впечатление на него произвела реальная фронтовая хроника, из которой он выбирал материал для фильма «Зеркало». В сюжете о переходе Советской Армии через Сиваш его внимание

¹³⁴ См. сб. Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970.

¹³⁵ Там же. С. 126-127.

привлек эпизод, снятый не как повествование О событии, но как целостный ПОКАЗ самого события. Именно свобода от внешней интерпретаторской структуры позволила режиссеру увидеть скрытое для информационного контекста, но существовавшее в реальности образное звучание жизненного факта: «Образ этот звучал особенно щемяще и пронзительно, потому что в кадре были только люди. Люди, бредущие по колону в жидкой грязи, по бесконечному, до самого горизонта болоту, под белесым плоским небом. Оттуда не вернулся почти никто. Все это сообщало запечатленным на пленку минутам особую многомерность и глубину, порождало чувства, близкие потрясению или катарсису»¹³⁶.

А. Тарковский увидел в пленке 1943 года не первый уровень - информационный, столь актуальный для современников самого события, но ту правду смысла случившегося в уже далекие военные годы, которая важна именно ему, человеку иного временного контекста. Важно также и то обстоятельство, что режиссер отбирал хронику для игрового фильма, то есть рассматривал ее звучание с позиций художественного замысла. Именно поэтому он признается: «Нас поразило то эстетическое достоинство, благодаря которому документ обрел удивительную эмоциональную мощь. Просто и точно зафиксированная правда, запечатлевшись на пленке, *перестала быть похожей просто на правду* (курсив - автора). Она вдруг стала *образом* подвига и цены этого подвига, она стало образом исторического перелома, оплаченного невероятной ценой»¹³⁷.

Множественность «жизней» хроникального кадра в последующей киноистории еще раз подтверждает сложную диалектику отражения сиюминутной правды случившегося и его места в историческом контексте, соотношенном с вечностью. Условием же достойного «звучания» хроникального кадра во все времена является профессиональный труд операторов. Вот почему мы здесь уделяем столько внимания особенностям работы операторов над событийным материалом боевых операций Великой Отечественной войны.

¹³⁶ Сб. Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания. М.: Подкова Эксмо-Пресс, 2002. С. 245.

¹³⁷ Там же. С. 244.

Операторы отлично понимали, что, по словам русского художника-баталиста Верещагина, дать обществу картину настоящей неподдельной войны нельзя, глядя на сражение в бинокль из прекрасного далека, а нужно самому почувствовать и проделать, участвовать в атаках, штурмах, победах, поражениях, испытать голод, болезни, раны. Как мы указывали ранее, сознание это пришло не сразу, но постепенно хроникерам открывалась истина экранного запечатления военной реальности.

Фронтовые операторы были подлинными летописцами героического подвига советского народа. Благодаря человеку с киноаппаратом советские люди видели войну истинной, кровавой и тяжелой, полной беззаветного мужества и геройства, радости побед и непередаваемой горечи отступления. Исследователь работы операторов над боевым кинорепортажем О. Родионов пишет: «Киносъемка на фронтах Великой Отечественной была тяжелым, упорным каждодневным солдатским трудом. Во время боя оператор работает - снимает. При подготовке к сражению - работает - снимает. Солдаты отдыхают на привале после многокилометрового броска, операторы снова работают - снимают. Ночлег, и здесь оператор работает - он должен подготовить аппаратуру для завтрашней киносъемки, вымотать с бобышек отснятую пленку и зарядить чистую. В несложном ремонте и профилактике кинокамеры оператор также надеялся только на свои силы - таковы требования фронтовой работы кинооператоров»¹³⁸. Именно в таких условиях происходила работа операторов над боевым репортажем. В своих съемках они следовали за логикой события. Точность и лаконичность, оперативность делали военные кадры документами истории.

Работа над событийным материалом требует от операторов, как мы уже говорили, совмещения в одном лице сразу трех специальностей. Собственно операторская сторона дела, решение множества технических и творческих задач протекала в предельно сжатые сроки. Р. Кармен считал, что в боевой обстановке кинооператору некогда готовится, думать о композиции кадра и прочих тонкостях, приходится снимать, как говорится, с

¹³⁸ Родионов О. Работа фронтовых операторов над боевым репортажем. М.: ВГИК, 1968. С. 36.

ходу. При этом уже вырабатывается профессиональная привычка, какое-то особенное чутье подсказывает выбор лучшей точки, ракурса. Умение вести репортаж в самых сложных, опасных условиях, выбирать главное, подмечать выразительные детали - это присуще съемкам советских кинооператоров¹³⁹.

Умение обнаружить самые характерные и выразительные моменты события, быстро ориентироваться в сложной военной обстановке, бесстрашие и презрение к опасности, которая подстерегала их на каждом шагу, являются необходимыми качествами военного оператора. Предоставим слово самим фронтовым кинооператорам. Оператор Стояновский на вопрос: «Расскажите, как вам удается снимать во время боя?» — отвечает:

— Композицией кадра нам заниматься некогда, долго готовиться, устанавливать фокус тоже не приходится – фрицы мешают; поэтому мы, наметив объекты, сразу снимаем с ходу и без приготовлений.

— И как получается?

— Уже выработалась привычка, кроме того, какое-то особое чутье подсказывает правильный выбор места...

Другой оператор - Муромцев:

—Тратить время на поиски своеобразного художественного решения темы во время партизанских съемок трудно. И все-таки это необходимо и возможно, художественному чутью, направляющему отбор и сочетание всего увиденного киноглазом, помогает то поистине творческое волнение, которым ты весь охвачен, когда работаешь плечом к плечу с мужественными сынами нашей Родины - партизанами»¹⁴⁰.

Работа над фронтовой хроникой была настоящей школой событийного репортажа. Культура репортажной съемки на каждом этапе этого периода истории корреспондировалась с пониманием операторами своего предназначения. Об этом свидетельствует материал, из которого были созданы картины «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (реж. Л. Варламов, И.

¹³⁹ Колесникова Н., Сенчакова Г., Слепнева Г. Роман Кармен. М.: Искусство, 1959. С. 80.

¹⁴⁰ Смирнов В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 62.

Копалин), «Черноморцы» (реж. В. Беляев), «Ленинград в борьбе» (реж. Р. Кармен, В. Соловцев, Н. Комаревцев, Е. Учитель), «Сталинград» (реж. Л. Варламов), «День войны» (реж. М. Слущкий), «Битва за нашу Советскую Украину» (худ. рук. А. Довженко, реж. Ю. Солнцева, Я. Авдеенко), «Берлин» (реж. Ю. Райзман) и просто кадры, ставшие основой немалою числа лент, созданных как в годы войны, так и на протяжении последующих десятилетий, а также все еще бережно сохраняемые в архивах. Во все последующие годы извлеченные из фильмохранилищ тысячи метров военной хроники открывали зрителям новые стороны героического подвига советского народа. Операторы сумели проникнуть за фасад «внешней событийности», открыв подспудные двигательные силы! исторического развития.

В процессе фронтовых съемок совершенствовались и профессиональные приемы событийного репортажа. Первые месяцы войны хроника отражала реальность скорее в параметрах привычного знакового отображения события. Съемка была сосредоточена на фиксации событийного ряда происходящего. На первый план выдвигался вопрос: что произошло? И хроникеры стремились последовательно воспроизвести сюжетику событий. В воспоминаниях о фронтовых дорогах Р. Кармен описывает свою профессиональную радость, когда ему в первый месяц войны в условиях неразберихи и драматизма отступления удалось запечатлеть перипетии боя в логической последовательности самого факта¹⁴¹. Может быть, именно внятность логики одного единственного факта, четко воспроизведенного на экране, позволяла приобщиться, если так можно выразиться, к «логике войны» в целом, к пониманию сути противостояния совершенной немецкой военной машины и советского человека, еще не адаптировавшегося к фронтовым условиям, к суровой реальности внезапного и вероломного нападения врага.

Но потому, видимо, и запомнились Р. Кармену съемки этого фронтового эпизода, что пока еще не пришло иное понимание войны, отличное от умозрительного представления о вооруженном конфликте, которое можно было найти в литературе

¹⁴¹ Кармен Р. Но пасаран! М.: Советская Россия, 1972. С. 39-41.

и журналистике конца 30-х годов, как широкой панорамы столкновения фронтов и многотысячных вооруженных масс. Пока именно такими «общими планами» виделась война и хроникерам того времени, снимавшим военные маневры и отдельные вооруженные столкновения на границах страны.

Концепция войны в ее визуальной модели виделась многофигурными панорамами столкновения войск. Лишь много позже пришло сознание того, что истинный лик войны имеет иную «крупность» и требует от хроникера иных принципов воспроизведения картины Войны как глобального катаклизма всей цивилизации. Конечно же, понимание это пришло не автономно, но вместе с углубленным постижением характера и смысла самой войны, которая стала осознаваться всем народом именно как *отечественная*, то есть всенародная битва за свою свободу и независимость.

Характерным примером стилевой ориентации в экранном отображении событий первого года войны стала лента «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой» (реж. Л. Варламов, И. Копалин), что вышла на экраны в начале 1942 года. Фильм разворачивал перед зрителями перипетии первой серьезной победы советского оружия в этой войне - битвы под Москвой.

Ведущим стремлением авторов ленты было желание показать масштаб как самой операции, так и столкнувшихся вооруженных масс. Поэтому преобладающей картиной сражения становятся общие планы передвижения войск, когда направление и внутрикадровый темп движения вооруженных человеческих масс являются основным смысловым рисунком произведения. Ключевыми эпизодами оказываются не реальные столкновения, в которых наши войска «переигрывают» технически более совершенную военную немецкую машину, а эмоционально емкие сцены несущихся по заснеженной равнине конников в развевающихся бурках, стремительное движение лыжников-десантников в белых маскхалатах, выразительная панорама трофейной немецкой техники, брошенной врагом на подступах к столице.

Здравый смысл подсказывает, что отнюдь не столько верхом на лошадях победили наши войска, но именно эти кадры остаются в памяти, ибо несут в себе пластически выразительную модель неудержимой лавины наших наступающих войск. Концепция реальности на хроникальном экране этого времени пока еще ориентируется на крупномасштабный показ батальных столкновений. Но уже приходит понимание, что характер войны иной, нежели привычные представления, даже воспоминания о форме военных действий Первой мировой войны. Недаром в публицистическую риторику входит напоминание не о войне 1914 года, но о народном противостоянии врагу 1812 года. И в материале «Разгрома немецко-фашистских войск под Москвой» мы находим признаки этого нового понимания характера свершающихся событий. Таковы эпизоды, в которых внимание кинематографистов привлечено к характеристике человеческого содержания нового на тот момент понятия «народное ополчение». Камера как бы сближается с реальностью, укрупняя ее экранное отражение, сосредотачивая внимание зрителей на человеческой фигуре. Черда людей у столика записи в ряды ополчения показывает отнюдь не идеальных по физическим данным людей, ведь они в основной своей массе не прошли военную медкомиссию. И далее, сближаясь с нестройными шеренгами новых ополченцев, камера хроникеров внимательно всматривается в их лица.

Органичной частью новой концепции экранной действительности прочитываются эпизоды жизни прифронтовой Москвы: строительство военных укреплений, настороженные противотанковые «ежи» на улицах столицы. Важной эмоциональной кульминацией картины стали кадры парада на Красной площади 7 ноября 1941 года. Снежная метель, окутывающая проходящие войска, создает почти условное мистическое зрелище. Но уже здесь внимание останавливается на «непарадных» фигурах ополченцев, подчеркивающих не условно экранный, а достоверно хроникальный характер самого события. Именно отсюда начался перелом в понимании войны хроникерами и, как оче-

видное производное, в характере ее отображения на экране. Наша военная хроника приобретала ту особенность, которая станет узнаваемой чертой именно советской хроники.

Перед документалистами теперь открывался не только информационный, но и другой пласт в событийном материале. Фиксируя ход событий, они понимали и поднимали роль «человеческого» содержания этого события, о котором говорил В. Микоше режиссер А. Довженко. Основной темой отечественной военной хроники заявляется тема: «Человек на войне». В самом подходе к военной действительности мы видим характерную ориентацию операторов на творческую избирательность фактов.

Лучшие кадры военной хроники потому и впечатляют по сей день, что в творческом анализе событийного материала операторы не останавливались на первой ступеньке запечатления события, а отражали богатое «человеческое содержание» этого события, подчиняя свою съемку определенному углу зрения.

Наблюдения за хроникальным материалом периода Второй мировой войны открыли устойчивую особенность хроникального отображения реальности, в которой нашли свое воплощение черты национального восприятия и конкретного события, и принципы восприятия информации вообще.

Своеобразие советской фронтовой хроники, например, особенно наглядно проступает в сравнении с хроникой английской, американской, японской, немецкой. Конечно, в годы войны каждая из них стремилась выполнять агитационные, идеологически очевидные функции. Но сопоставление принципов фиксации событий войны операторами разных менталитетов открывает устойчивое различие не только в отборе объектов хроникального повествования-, но и способе их запечатления. Скажем, грандиозные апокалипсические картины воздушно-морских сражений конца войны, снятые американскими хроникерами в стилистике экспрессивного репортажа, динамичной камерой, отчетливо отражали адресность экранного посла-

ния: американскому зрителю, которому необходимо было создать впечатляющий образ войны, ибо театр военных действий был далек от американского континента. Одновременно японская хроника тех же событий предлагает четкие уравновешенные композиции, без аффектации, как правило, с преобладанием средних информационных планов, даже в рассказе о героической истории камикадзе.

Интересно, как меняется стилистика немецкой хроники от помпезных, почти плакатных композиций первых дней агрессии до сдержанного репортажа - обозначения (вспомним кадры Гитлера, обходящего строй «последнего призыва»).

Английское пропагандистское кино периода войны, при всем драматизме противостояния маленькой Англии мощи немецких бомбардировок, отличается отчетливой сдержанностью интонации повествования (к примеру, фильмы Х. Дженингса). Все это реализовывалось - что для нас важно - уравновешенностью композиций, спокойствием камеры, резонансным совпадением невозмутимости поведения англичан в кадре и гармоническим и сдержанным способом их запечатления. Здесь явственно отражался менталитет великой нации, принимавшей все испытания с невозмутимой готовностью.

После войны, когда документальные фильмы стран-победителей были показаны на первом кинофестивале, разность хроникальной стилистики была очевидна. И тогда французские журналисты (а это был Каннский фестиваль), не сговариваясь, писали об особенной роли «человеческого содержания» в советской хронике. Это был взгляд со стороны на ключевое качество пропагандистского инструментария нашей хроники, адресованного именно нашему зрителю: ориентация на мир эмоций на экране, носителем которого является человеческое лицо. Так проявилась особенность, которую иностранные журналисты определили как «человеческое содержание». Это был тот язык *сочувствия*, который был понятен и желанен нашему зрителю при получении экранной информации. Именно об этом говорил А. Довженко, обращаясь к операторам во время съемок фильма «Битва за нашу

Советскую Украину»: «Снимайте горе и несчастье людей... жертвы и смерти... Мы должны знать цену нашей победы». Так формировался стилизованный пафос фронтовой хроники, система ее выразительных средств, мера пристальности, которая определяла характер предпочитаемых крупностей, поведение камеры, принципы запечатления человека на войне.

Впрочем, общий план оставался по-прежнему обозначающим место действия, существовал в пространстве информационного *рассказа* о событиях фронта, но не давал зрителю возможность самостоятельно «путешествовать» по запечатленной мизансцене и анализировать представленный фрагмент реальности. Новое значение приобретают иные крупности, означающие изменение дистанции между снимающей камерой и объектом. Серьезным рубежом в этом направлении стали картины, повествующие о важнейших военных событиях 1942 - начала 1943 года: «Ленинград в борьбе» (реж. Р. Кармен, Н. Комаревцев, В. Соловцев, Е. Учитель) и «Сталинград» (реж. Л. Варламов). Сам характер событийного ряда, составивший основу этих лент, отличался от привычных представлений о «театре военных действий». Здесь не было никакого «театра», была невозможная, но случившаяся «жизнь в пространстве войны».

Картина «Ленинград в борьбе» родилась в невероятных условиях блокады: хроникеры разделили с жителями города все тяготы голода и холода зимы 1941/42 года. Но именно собственное переживание тяжелых блокадных испытаний побудило кинематографистов сосредоточиться в съемках не столько на боевых действиях вокруг обороняющегося города, сколько предьявить великое мужество жизни в нечеловеческих условиях как силу, противостоящую врагу. Пространство фильма наполнено скромными житейскими деталями блокадного быта. Замерший под сугробами и лютым морозом город, тусклое серое освещение, пустынные туннели улиц. Жизнь здесь пробивается через силу: медленно, будто в рапиде, бредут по улицам полуживые люди, женщины деловито везут труп на саночках - обычная деталь уличной толпы, человек, медленно оседающий в сугроб.

Образ города, который покидает жизнь, передан скупыми, но необычайно емкими деталями. Но здесь же возникают и картины, показывающие суть той силы, что противостоит врагу: рабочий за станком, ученый в библиотеке, композитор за роялем. Их также мучает жестокий холод и голод, но они продолжают не только жить, но и трудиться.

Наверное, именно картина о подвиге ленинградцев впервые воплотила на экране реальный облик войны как великое противостояние *всего народа* агрессору. Для хроникеров она дала отчетливое понимание, что материалом репортажа на войне становится, прежде всего, *человеческая альтернатива* военной машине. Поэтому все решительнее в тематическое пространство военного репортажа вторгаются эпизоды, повествующие о фронтовом быте солдат, о страданиях мирного населения, вынесшего тяготы оккупации, радость встречи солдат на освобожденной от врага земле, детали суровых испытаний, переживаемых всей страной, даже в глубоком тылу.

Меняется и экранная «формула» реальности во фронтовой хронике: повествование приобретает иной уровень пристальности, определяемый масштабом человеческой фигуры. Камера вглядывается в лица бойцов, пытаясь уловить не только ожидаемые эмоции фронтовой действительности. Скорее наоборот, немалое внимание хроникеров привлекают неожиданные для традиционных представлений об образе жизни на войне ситуации. И если в фильме «Ленинград в борьбе» мужество мирных жителей становится главным образом сопротивления врагу, то в ленте «Сталинград» наиболее впечатляющими моментами оказываются сцены нормального человеческого быта наших солдат в немыслимых условиях города-фронта.

Картина наглядно демонстрировала, как изменились представления хроникеров о «выразительном репортаже». Ранее качество репортажной съемки во многом сопрягалось с точностью и выверенностью панорам, активным ракурсом, тщательной монтажной раскадровкой события - всем тем, что можно было получить только тщательной предварительной подготов-

кой. Боевые условия потребовали от операторов иных подходов к ведению репортажной съемки. Конечно, подходы эти определялись более глубоким и диалектическим пониманием смысла войны, диктующим новый взгляд на событие. Но иным становится и то, что на профессиональном языке определяется как «работа с камерой».

Мы уже говорили о внимании к изображению человека во фронтовых репортажах, вызвавшем более пристальную работу с документальным портретом: выбор самой ситуации, мизансцены, ракурса, крупности съемки. Другим важным качеством материала, снятого военными хроникерами, становится необычайная свобода обращения с кинокамерой. Камера как *бы* слилась с фигурой оператора-бойца, который ходил в атаку с пехотинцами, забирался в танк, взлетал в бомбардировщике в небо, вступал в рукопашную вместе с морской пехотой. Постепенно создавалась новая эстетика хроникального кадра, новое представление о его выразительности.

Камера обретала сердце и эмоции оператора-бойца, фиксировала не только события боя, но и передавала ощущения взволнованного оператора. И зрителя не пугало подрагивание камеры, когда он видел, что оператор шагает с пехотинцами, его не раздражал попавший в кадр край бомболюка самолета. Зритель не только получал информацию о событии, но и приобщался к самому моменту наблюдения, к позиции оператора.

В эти годы репортаж складывался не только как жанр информации, но и как способ эмоциональной подачи события, видоизменяя привычный экранный образ реальности. Именно свободное использование кинокамеры, которая сошла со штатива и прочно перекочевала в руки операторов, явилось основой творческого событийного репортажа. И одним из наиболее ярких примеров, демонстрирующих эти новые качества, стал труд кинематографистов над лентой «Сталинград». Картину снимала небольшая группа хроникеров, которая тесно общалась и с командирами, и с солдатами, отстаивающими свободу своей родины на последнем рубеже у Волги. Здесь не было пере-

довой и тыла, и каждое мгновение несло опасность для жизни. Трудные затяжные бои в разрушенном городе создали особый быт войны, в котором операторы были органичной, не маловажной частью фронтовой «драматургии жизни». В. Орлянкин, прославленный репортер Сталинградской битвы, вспоминает: «Зима 1942 года. После очередной съемки я ночью возвращался в сопровождении троих солдат в город. Рассвет застал нас на середине Волги. С городского берега, откуда хорошо просматривалась замерзшая река, нас неожиданно обстреляли немцы из пулемета. Разбежавшись в стороны, мы стали продвигаться вперед ползком. Вторая пулеметная очередь полоснула лед около меня: отполз вбок. И снова пули легли веером в полуметре от моей головы. Что за дьявольщина? Я, как и все, в белом маскхалате, почему меня видят немцы? Слышу голос одного из своих спутников: «Спрячьте под халат аппарат!» Ну, конечно, черная камера «Аймо», с которой я не расставался, меня и выдавала

Днем я снимал боевые действия пулеметчиков и уже забыл про утренний эпизод. Каково же было мое удивление, когда вечером в блиндаж ко мне зашел солдат с куском белой материи -генерал Родимцев приказал сшить для киноаппарата маскировочный чехол, что мы с солдатом и сделали»¹⁴². Маленький и незаметный штрих бытовой жизни в окопах Сталинграда... Но в нем отражена не только беззаветная храбрость оператора В. Орлянкина, но и точное понимание генералом Родимцевым роли человека с кинокамерой в условиях войны. И теперь, спустя более полувека, мы воспринимаем прошлую войну именно в реалиях хроникерского видения.

Мера сближения оператора с действительностью на фронте определяла истинность ее воплощения на экране. Операторы не отделяли себя от солдат и потому экранный материал отражал эту тесную близость с настоящей «правдой войны». В тех же скромных воспоминаниях В. Орлянкин замечает: «Возможности съемок ночью ограничены, и кинооператоры, как правило, становились в таких случаях рядовыми подразделе-

¹⁴² Сб. Их оружие-кинокамера. М.: Искусство, 1970. С. 127-128.

ний, в которых заставляла их тревожная обстановка»¹⁴³. Хроникеры подтаскивали боеприпасы, вели, если необходимо, ответный огонь. Но, если в руках была камера, автомат оказывался не нужным. Вспоминается выразительный кадр, когда в проеме двери появляется вражеский солдат, но внезапно оседает, сраженный очередью. Конечно, не оператор успел раньше выстрелить в мгновенном поединке с немецким солдатом, ведь в руках у него была камера и он был безоружен. К счастью, рядом оказался солдат и на мгновение раньше выстрелил в противника. По последним подсчетам фронтовых кинооператоров было более 250 и погиб каждый пятый!

Именно храбрость и глубокое понимание особенной роли экранного документа истинного лика войны определяли особенное качество хроники великой битвы на Волге. Фильм «Сталинград» сохраняет особенную ауру репортажного сосредоточенного внимания кинокамеры к невероятному, почти нечеловеческому напряжению сил и духа наших бойцов в битве за родину. Сохраняя в драматургической структуре событийную последовательность, картина выстраивает перед зрителем панораму конкретных фрагментов мучительно долгого и невероятно трудного, изматывающего сражения, погружая в «человеческие» истоки нашей победы в столкновении с более сильным и вооруженным противником. Грандиозная панорама фронтового сражения проецируется в конкретику отдельного мгновения битвы, что разворачивается на экране чередой достоверных деталей и выразительных образов.

Таковы кадры и целые эпизоды фильма: санитарка, что перевязывает раненого бойца у полотна железной дороги под обстрелом врага, танк, врезающийся в дом, пулеметный расчет, ведущий огонь с нейтральной полосы, штурм «Г - образного» дома. Но здесь же, как очень "важные и необходимые в повествовании о великой битве эпизоды, представлены вовсе не боевые фрагменты жизни в «окопах Сталинграда»: боец - часовщик, который чинит в развалинах дома часы, солдат, пробующий гармонь в паузе между перестрелкой, неожиданный вы-

¹⁴³ Сб. Их оружие- кинокамера. М.: Искусство, 1970. С. 128.

ход солдата с контрабасом из разрушенного здания. Мозаика кадров и эпизодов создают стереоскопический образ человеческого противостояния врагу. В фильме практически стирается граница между солдатом и хроникером, точнее, в результате на экране воплощается видение события глазами рядового его участника.

Преобладающей крупностью становится не панорамный общий план, а средний и крупный, позволяющий сосредоточить внимание зрителя на движении и эмоциях отдельного человека, на логике развития малого факта всего события. Особое внимание привлекают эпизоды, представленные в развернутом драматургическом изложении. В одном случае - это история пулеметчика, что вел огонь, далеко выдвинувшись к врагу. Оператор приполз к пулеметному расчету и вел съемку с этой позиции, но когда он вернулся за свежей пленкой, немцы накрыли огнем пулеметчиков, и хроникер снял уже раненых героев. Реальное участие в событии оператора и его тесная связь с бойцами предопределили человеческую окраску настроения материала и его сюжетику.

В другом примере - штурм важного объекта, «Г-образного» дома - оператор снял с невероятными подробностями сложную и бесстрашную операцию по захвату этого стратегического объекта. При монтаже фильма режиссер добавил в этот эпизод специально доснятые мультипликационные схемы, которые объясняли замысел операции, а также кадры совещания командиров в штабе и результаты удачно реализованного подрыва дома. Таким образом, зритель получал сюжетно напряженный рассказ о конкретном фрагменте большого сражения, в котором как бы сосредотачивалась и стратегическая мысль командиров, и боевой дух солдат, готовых на подвиг.

Наконец, еще одной формой микродраматургического строения в этой ленте становится эпизод, получивший название «дом Павлова». Оператор Орлянкин, а он был автором лучших материалов фильма, пробирался по подземному ходу к героическому гарнизону специально, чтобы запечатлеть подвиг этих

четырёх смельчаков. Солдаты понимали задачу хроникера и показали, не смущаясь, свое «хозяйство». Оператор снял бойцов у амбразур с пулеметами и нехитрый их быт в этом неприступном островке сопротивления врагу. Здесь не было сюжетной событийной интриги, эпизод носил спокойно описательный характер. Но именно эта интонация спокойствия в невероятных условиях окрашивала повествование уверенностью в неизбежности нашей победы.

В приведенных примерах отчетливо улавливается желание авторов картины убеждать зрителя наглядно разворачивающимся на экране фактом, запечатленным в его драматургической интриге, что делает повествование более эмоциональным и увлекательным. Выводы и оценки, звучащие в дикторском тексте, подкрепляются собственными зрительскими переживаниями. Конкретика наблюдения рождает глубинное понимание происходящих событий. Вместе с тем, стилистика ленты включает и экспрессивные зрелищные эпизоды, и кадры, которые входят в конкретное повествование о перипетиях сражения знаковыми акцентами. Таковы известные панорамные съемки разрушенной привокзальной площади с разбитыми детскими скульптурами у фонтана, ставшие символом бесчеловечности разрушительных сил войны. Столь же впечатляюща и панорама горящего города, снятая с противоположного берега Волги, которая воспринимается вовсе не как адресное обозначение события, а символическое воплощение всего грандиозного Великого Бедствия.

Последующие события войны еще активнее развивали профессиональные задачи и требования военного репортажа. На множестве военных дорог трудились советские хроникеры. Новой особенностью в этот период становится активное включение в пространство документального зрелища войны *пейзажа*. Городской пейзаж Мы видим как активное действующее лицо картин об обороне Москвы и Ленинграда. Развалины Сталинграда стали фоном для событий и самостоятельными «героями» фильма «Сталинград». В сюжетах кинохроники второго-

третьего года войны все чаще пейзаж заявляется не только как фон событий, но и как «герой» рассказа. Ярким примером подобного осмысления эмоциональной роли русского пейзажа стала картина «День войны» (реж. М. Слущкий), снятая 160 операторами на всей территории страны в один день - 13 июня 1942 года. Построенная по принципу публицистического развертывания грандиозной панорамы жизни страны, запечатленной на экране в одно мгновение военного лихолетья, лента соткана из множества микроновелл, несущих в себе собственное драматургическое строение. Здесь события фронта и тыла, жизни партизан и передовой, городов и сел далекого тыла. Главным героями фильма стали люди, воплощенные галереей кинопортретных разработок (в фильме упомянуто более 50 имен!), а также образы родной природы, представленные множеством пейзажных кадров. Таковы эпизоды, снятые оператором Г. Бобровым «Утро», «День», «Вечер», в которых сталкиваются картины прекрасной русской природы и жестокие кадры разрушений и смерти. Так сплетаются темы Народа и Природы, что для зрителей объединяет понятие Родина.

Кадры пейзажа становятся органичным материалом в хроникальном повествовании о дорогах войны. Они являются фоном для боевых действий, эмоциональной опорой в рассказе об окопных буднях солдат, подчеркивают своим настроением душевное состояние людей, демонстрируют неизбежностью круговорота времен года, силу и неотвратимость жизни. Понимание философской роли пейзажа в повествовании о войне определяется новой психологической установкой советских хроникеров, нацеленных не только на оперативный показ событийной цепочки военной жизни, но, может быть, в большей степени на глубинное понимание неизбежности победы нашего народа, отстаивавшего в эти годы свое право на жизнь. Поэтому в каждом хроникальном кадре реальность предстает *многоуровневым текстом*, способным в различных контекстах выражать разные смыслы. Не случайно жизнь фронтовой хроники продолжается на экране уже не один десяток лет.

Ярким образцом этого нового понимания своей задачи хроникерами середины военного времени стала картина «Битва за нашу Советскую Украину» (автор А. Довженко), вышедшая в 1943 году. Могучая творческая индивидуальность А. Довженко с ее открытым авторским пафосом, встретившись с кинодокументалистикой, обнаружила родовые сопряжения в общем стремлении к прямому воздействию на зрителя образами реальности.

Уже вводный эпизод фильма задает принципиально новую модель разговора со зрителем. Традиционная формула документалистики прежних лет имела вполне предсказуемую форму послания зрителю, предполагающую *хроникальную* основу монтажно-пластического образа запечатленного события и в разной степени эмоциональный дикторский комментарий. Нередко текст писался известными писателями и публицистами (П. Павленко, В. Гроссман, Б. Горбатов, Б. Агапов), знающими цену публицистическому слову и активно использующими ее. Плотность вербального «действия» в фильмах этого времени определялась, с одной стороны, стремлением к дополнительной информации, раскрывающей смысл пластического материала, с другой - значением публицистической интерпретации, что выражалось в обилии знакомых по журналистике лозунговых призывов и идеологических формул.

А. Довженко сделал еще один шаг по пути активного авторского вторжения в материал, уже не комментируя, но обращаясь к зрителям с *открытым* экранным посланием. Он выстраивал вступление как формулу эссеистического обращения, диктующую свободное монтажно-драматургическое совмещение разнохарактерного материала. Последовательно и резко встык монтируются кадры, своей композицией и визуальной знаковостью скорее обозначающие темы, нежели раскрывающие их: фигура женщины у пепелища хаты, лик подсолнечника, обращенный к зрителю, не перекрывающий, но оттеняющий разрушения и пожарища, трупы убитых мирных жителей, старик у развалин дома, слезы крестьянки у сожженной печи среди цветущих мальв... И как удары

хлыста звучат слова диктора, сразу вводящие зрителя в пространство огромного эмоционального накала: «Когда утихнет гром последних орудий и аэропланы начертаяют на небесах слово «мир» на всех языках, когда не вернется домой такое множество дорогих и любимых, когда миллионы людей возвратятся не в дома, а на пепелище и, оглядываясь, не узнают ни улиц, ни сел, ни городов своих и не найдут уже никогда тех, к кому стремились их сердца, - тогда только увидит человечество, какой страшный путь оно прошло, в какую бездну неопикуемых страданий, нищеты, горя и безвозвратных потерь ввергнул его подлый атаман немецкого воинствующего империализма - Гитлер.

И, оглядываясь по сторонам, среди развалин, крови, дыма и бесчисленных потерь, вспомнят народы, как распадалась демократия, культура, как ужас и мрак отчаяния парализовали Европу, как проходили по ней голубоглазые двуногие скоты из гитлеровской неметчины. Содрогались города, народы. Германия фашистских мерзавцев стала железным сапогом действительно «юбер аллее»¹⁴⁴. Слова, прозвучавшие в начале ленты Довженко, сразу погружают зрителей в иной уровень осмысления показанных кадров, готовят к качественно другому пласту размышлений о случившемся.

Образ врага, который уже присутствует в документальных лентах тех лет не только картинами трупов, пленных солдат и даже маршалов, образами разрушений на оккупированной территории, ими произведенными, но и кадрами трофейной кинохроники, в ленте Довженко обретает зримую модель общего понятия «Фашизм». Режиссер определяет главное отличительное качество этого явления - бесчеловечность. Зритель видит на экране трупы матери и ребенка - беззащитные жертвы, а затем в открытом монтажном стыке по экрану идут веселые немецкие солдаты. Диктор с нескрываемым пафосом ненависти произносит: «Вот они - гитлеровские мерзавцы. Вот он, позор человечества. Смотрите, ненавидьте, презирайте проклятых убийц наших детей, растлителей наших сестер. Не забывайте и не прощайте ни одной материнской слезы»...

Сегодняшние зрители, слушая этот текст, поеживаются от резкости и открытости чувств. Более того, в 60-е годы, когда фильм был выпущен на экран повторно, комментарий подвергся редактированию и из текста ушли самые резкие выражения. Но одновременно ушла и пронзительная сила открытого чувства, которая, может быть, более, нежели хроникальные кадры, передает жар и трепетность чувств людей далеких 40-х. Именно эта невозможная резкость и является на день сегодняшний наиболее честным документом того времени, а не немые кадры, которые уже не раз перетасовывали в иных монтажных контекстах последующие кинопублицисты в угоду злободневному идеологическому лозунгу. Не случайно поэт Н. Тихонов назвал эту работу «огненной летописью великого гнева». Отнюдь не просто хроника событий освобождения Украины составляет сюжетику картины, но ОБРАЗЫ сопротивления, сплетающиеся в монологической драматургии ленты в гигантскую экранную фреску «Украины в огне».

Новаторство картины Довженко не только в свободном течении авторской мысли и чувств, запечатленных в дикторской речи. Эта свобода касается и композиционной структуры фильма. В материале мы видим и эпизоды, построенные по хроникальному принципу следования логике развития события, и обзорные экскурсы в прошлое, и почти плакатное моделирование образа врага, и очерковое повествование о партизанах, и впечатляющую монтажную картину боя за малую деревню... Вычленим те стороны новаторства режиссера, которые расширяют и углубляют экранную концепцию реальности.

Прежде всего, это усиление выразительного потенциала *звуковой* составляющей документального произведения. Мы говорили выше о лексическом расширении выразительности дикторского комментария, но стоит обратить внимание и на появление иного интонационного строя. Автор явлен в картине голосом диктора Хмары, но очевидно его стремление к прямому обращению к конкретному зрителю всем эмоциональным строем текста, а также и в форме открытого призыва: «Смотри-

те... ненавидьте...презирайте...обнажите голову...» Высокая патетика интонации и лексики комментария, окрашенная искренним авторским чувством, воспринималась зрителем как в годы войны, так и сегодня как открытый человеческий порыв к разговору со зрителем.

Субъективность звукового обращения автора порождает и его проекцию на изобразительный материал. Кроме свободного композиционного сопряжения хроникально не связанных эпизодов, автор демонстрирует иной принцип работы с хроникальным кадром, который не просто создает пластический эквивалент вербальному определению, но порой и провоцирует на своего рода *диалог с материалом*. Этот диалогический принцип работы станет основополагающим в создании картины «Обыкновенный фашизм» М. Ромма, о чем речь пойдет в дальнейшем. А. Довженко первым применил столь свободную адаптацию пластического материала в свой *авторский монолог*.

Рассказывая об оккупации Украины, режиссер показывает на экране материал приезда Геринга на украинскую землю. Автор своим комментарием заставляет зрителя увидеть не столько событийную череду внутрикадровых действий, но их скрытый смысл. Он последовательно рассматривает движения немецких солдат по улицам села, их жесты, передвижения Геринга, его мимику, определяя саркастическими репликами эмоциональный ракурс видения этого материала: «Вот они, мертвецы, ползают по нашей земле, стучатся в двери, в окна, в душу. Сам обербандит Геринг бродит по Украине, ищет счастья на нашей земле. Вот он лезет в хату. Влез»¹⁴⁶. Хроника визита Геринга утрачивает свое информационное звучание, обретая жанровое, *художественно* осознаваемое гротескное зрелище. Фильм в целом демонстрирует последовательность подобного строения звукозрительного контрапункта, тем самым создавая на экране субъективно преобразенное пространство документальной реальности, которую зритель «читает» по законам художественного текста.

¹⁴⁶ Довженко А. Собр. соч. в 4 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1967. С. 364.

Новым в картине А. Довженко было и использование звуковых синхроннов. Они входят в пространство картины с первых эпизодов. Автор обращает внимание зрителей именно на звуковой документ: «Это плачет освобожденный из немецкой неволи город Купянск, оплакивает жертвы фашистских зверств». Достоверный звук причитаний и плача людей представлен в эпизоде невнятно, без конкретики слов и криков, скорее как эмоциональная мелодия, задающая в фильме еще одну стилевую интонационную краску, которая сосредоточена на звуковых свидетельствах жертв фашизма.

Некоторое время спустя в другом эпизоде собранные перед камерой крестьянки, перенесшие ужасы оккупации, рассказывают о своих страданиях. Их голоса, не привыкшие к публичным речам, не богаты интонациями, но пронзительны по тем фактам, которые встают из их незамысловатого рассказа. Это истории матерей, на глазах которых убивали детей, история женщины, раненой в глаз... Женщины сдержанным голосом ведут свой рассказ, описывая конкретные события, и зритель как бы видит собственными глазами издевательства фашистских извергов над детьми. Отсутствие открытого пафоса в речах простых крестьянок делает их повествование особенно емким и строго документальным. Внутреннее зрение зрителей восстанавливает картины жестокостей фашистов, как бы переносясь в недалекое прошлое. Мизансцена синхронной съемки с откровенной «развернутостью» людей на камеру, читаемая зрителем некоторая робость и застенчивость людей, их сдержанность перед камерой в проявлении чувств создают ощущение «открытого приема», незавуалированного обращения людей через экран к зрителям. Таковы и прямые интервью с харьковчанами, пострадавшими в оккупированном городе. Здесь авторы используют привычную для нас, но нечастую в те годы форму прямого контакта с камерой.

Заметим, кстати, что прошедшие десятилетия развития экранного документа, в особенности современная система широкого использования хроникального материала в монтажном кон-

тексте телеэкрана, когда хроникальный кадр полностью подчиняется смысловому давлению монтажной концепции произведения и утрачивает тем самым независимость объективной картины события, превращаясь в его знак, символ, изменяет своеобразную «иерархию» достоверности. Пржнему безусловному доверию изобразительному документу уже практически нет места. И на первый план остроты зрительского переживания выдвигается *звуковой документ*. Причем, речь идет не только о синхронных звучаниях, но и о такой внешне «недокументальной части» выразительных средств документального произведения, как дикторский текст. Авторская речь Довженко в фильме «Битва за нашу Советскую Украину» - безусловный документ мышления и чувств человека 1943 года, нашедший адекватное воплощение и в лексике, и в интонации, и в смысловом пафосе произнесенного. Многочисленный опыт показа этой ленты зрителям в наше время и их реакция свидетельствуют о справедливости такого наблюдения.

Фильм А. Довженко делает еще один новаторский шаг в развитии приемов кинодокументалистики. Речь идет об использовании вражеской хроники. Трофейная хроника появлялась в контексте документальных фильмов и ранее, но использовалась, прежде всего, в знаковом, лишь определяющем врага качестве. И в самой картине «Битва за нашу Советскую Украину», в первых эпизодах, мы встречаем подобное применение материала немецкой хроники. Но обратим внимание на эпизод боя за безымянный населенный пункт, который родился на монтажном столе и как бы воплощал сам дух неудержимого движения наших войск, освобождающих родную землю.

В экранной картине боя создана напряженная драматургическая интрига с «участием» двух воюющих сторон. Здесь кадры немецкой хроники включены в контекст повествовательного рассказа о событии наряду с хроникальным материалом наших сражающихся солдат. Эпизод начинается с громких приказов командиров о начале артобстрела. Внятная «технологически точная» картина действий батарейного расчета включает зри-

теля в напряженный ритм и сюжетную последовательность разворачивающихся перипетий боя. Вслед за выстрелами наших пушек зрителю показана реакция немецких солдат. Движение наступающих пехотинцев постоянно в монтаже сопрягается с поведением обороняющегося врага. Мы, зрители, понимаем, что невозможен прямой репортаж о сражении с двух сторон воюющих. Но эта условная картина сражения, созданная благодаря монтажной разработке разнохарактерных по своей фактографической основе кадров, производит острое эмоциональное впечатление. В этом примере использован непривычный для документального произведения эффект прямого развертывания действия, который мы могли видеть в игровом кино, где присутствуют монтажная разбивка внутрикадрового пространства по крупностям, напряженный внутрикадровый ритм, перетекающий в монтажную ритмику межкадровых соединений, реплики персонажей, звучащие синхронно, внятная логика пространственной «планировки действия».

Картина А. Довженко, безусловно, стала свидетельством дальнейшего развития экранной модели реальности, возникающей в кинодокументалистике этого времени. Определяющей особенностью опыта ленты «Битва за нашу Советскую Украину» стало создание на документальном экране не столько *хроникального* по цели своей произведения, отображающего ход военных действий в определенный отрезок военного времени, сколько авторского *монолога* о смысле происходящего. Монолог с подчеркнутой субъективностью интонации и способа речи, хотя и произнесенный традиционным диктором, определяет структурные особенности фильма, логику его композиционного строения и характер использования материала для создания на экране образа реальности.

Несмотря на то, что мы отмечали стремление к воспроизведению на экране реальных фактов в синхронных свидетельствах жертв фашистской оккупации, картин жизни партизан, реального боя, все эти эпизоды существуют в контексте авторского размышления и «встроены» в логику не хронологии собы-

тий, а писательского рассуждения. В результате зритель как бы получал новую установку на восприятие экранного текста, ориентируясь не столько на «правду запечатленного факта», сколько на его интерпретацию в авторском монологе. Поэтому условная картина боя с немцами за реальное село, рожденная виртуозным монтажным «сочинением», воспринималась не как «неправда», но как картина истинного сражения с врагом. Вероятно, зритель все же подсознательно понимал, что перед ним не строго документальный факт, но *образ* сражения, включающий правду множества реальных фактов.

Наверное, именно здесь, познакомившись с формированием новых черт концепции реальности в годы войны, стоит коснуться неутихающих многие десятилетия дискуссий о «правдивости фронтовой хроники». Существует широкий спектр отношений к фронтовой хронике: от безусловной веры в репортажную точность каждого кадра, снятого фронтовыми операторами, до скептических рассказов о многочисленных инсценировках, осуществленных теми же самыми операторами. Не принимая ни одну из указанных крайних позиций, попробуем перевести разговор в иную плоскость размышлений. Вначале несколько примеров. Во время просмотра хроникального выпуска «Знамя Победы над рейхстагом водружено» студенты задали вопрос: «А говорят, что Кантария и Егоров, которых считают героями, первыми водрузившими флаг, на самом деле не были первыми». Вопрос спровоцирован бесчисленными «разоблачениями» современной желтой прессы, озабоченной разрушением советской мифологии и одновременным замещением ее неомифологическими понятиями. Но оттого, что Зоя Космодемьянская не совершала «масштабной подрывной деятельности» в тылу врага, как пытаются опорочить ее подвиг современные «разоблачители», ее смерть не утрачивает героического смысла. Так же, как и тот факт, что якобы Матросов не был первым, пожертвовавшим своей жизнью в бою. «Очередность» случившегося подвига не снижает высокий смысл *каждого* личного выбора человека перед лицом смерти. Отступление это понадобилось

нам для того, чтобы преодолеть одномерное понимание понятия «*правда*», которое укоренилось, к сожалению, в современной публицистике.

И возвращаясь к вопросу студентов о первенстве знаменосцев при штурме Берлина, приходится напомнить, что более двадцати солдат получили задание пронести и укрепить знамя на рейхстаге - знаковом здании гитлеровской Германии. И солдаты, действительно, пронесли полотнища сквозь отчаянный бой и вывесили там, где оказались. И никого с хронометром, фиксировавшим, кто первым привязал знамя, не было. Это было одно общее ЗНАМЯ ПОБЕДЫ нашей армии. Определение героев было следующим пропагандистским шагом и являло еще одну грань целостного и многоликого случившегося факта: «Знамя Победы». Для нас весьма существенна диалектика элементов **реального хода события, многогранности истины реальности,** и предпочитаемой в том временном контексте одной ее грани. Именно это сочетание отражения действительности во всем многоцветье жизненных проявлений и интерпретаторского ракурса ее видения современниками и составляет то, что мы именуем *правдой хроники*.

Показательна также мутация восприятия содержания хроникального кадра в изменившемся историческом контексте. Каждое поколение «читает» в смысловом пространстве кадра то, что созвучно его сегодняшнему пониманию исторической истины, как бы «переакцентируя» в своем восприятии внутрикадровое содержание. Приведу характерный пример. Современные студенты смотрят известный кадр из хроники Сталинградской битвы, где по снежному полю бегут навстречу друг другу две цепочки бойцов, а диктор с пафосом сообщает: «И вот сомкнулось кольцо окружения!» Приходится объяснять, что «кольцо окружения» - штабной термин, и никто специально по полю не бежит и не обнимается, что запечатленная сцена представляет собой организованное действие, ставящее перед собой пропагандистскую задачу как бы визуализировать сухое вербальное сообщение. И неожиданно кто-то из молодых современни-

ков замечает: «А почему вы не считаете этот кадр достоверным? Пусть сцену разыграли специально на камеру, но посмотрите, какие изможденные лица у солдат, какие прожженные осколками их шинели и какие же у них счастливые лица!» Реакция может быть объяснена только «телевизионным воспитанием», которое побуждает видеть достоверность не в точности экранного запечатления реальной жизненной мизансцены, но в адекватности самочувствия человека перед камерой. Телевизионный контекст довольно часто помещает реального человека в условную выгородку, и критерий достоверности смещается в пространство органичности эмоционального состояния человека перед камерой.

Для сегодняшнего молодого человека достоверность определяется, прежде всего, человеческим лицом, узнаваемой точностью его жизни на экране. Таким образом, понятие *правды хроникальной картины мира* сопряжено с психологической установкой конкретного зрителя, его системой ожиданий и сложившихся представлений о характере *экранной правды*. Наблюдение это доказывает очевидную *условность*, казалось, безусловного понятия «правда», «истинность». Каждое поколение в силу собственных установок в осмыслении прошлой истории и современной модели реальности, определяемой уровнем технических и психологических критериев отражения ее на экране, вырабатывает некую *меру* адекватности реального и экранного факта, исторического или современного. Именно эта мера и есть тот безусловный критерий достоверности, который руководит современниками, но порой ставит в тупик непонимания потомков, у которых эта мера носит иной характер. Причем, эволюция этого критерия вовсе не линейная и не количественная («больше - меньше»), она складывается из множества , составляющих, среди которых и господствующая идеология, и преобладающая у современников философская картина мира, и особенности массовой психологии данного общества, и уровень научно-технического прогресса в области аудиовизуальных технических средств...

Для нынешнего молодого поколения, чье мировидение формируется не только кино-, видео- и телеэкраном, но и компьютерным интерфейсом, прежние довольно пуританские споры об экранной истинности запечатленного представляются схоластическими. Ведь для многих истинными являются уже и компьютерные реконструкции динозавров. Виртуальная реальность, которая нередко замещает действительную реальность, активно «встраивает» в сознание современных зрителей другие критерии достоверности, формирующие качественно иную *меру правдивости*, нежели та, которая преобладала в предшествующих поколениях. Качественные изменения мотивированы активным вторжением медиатехнологий в создание экранной картины мира. Они далеко превосходят традиционные средства экранной деформации реальности, которые рассматриваются нами в данной работе, но не в сфере интерпретаторского акцента, а, прежде всего, в области трансформации внутрикадрового содержания. Но этим проблемам следовало бы посвятить специальную работу- Сейчас же вернемся к анализу концепции реальности, какой ее формировали на хроникальном экране документалисты периода Великой Отечественной войны.

Заслуживает особого внимания опыт работы режиссера С. Юткевича над фильмом «Освобожденная Франция». Картина представляет собой монтажную реконструкцию истории Франции между двумя войнами и описание ее борьбы против немецких оккупантов до рубежа создания ленты - 1944 года. Широкое использование хроникальных материалов французских, английских, немецких, советских, американских хроникеров делает экранный «текст» данного фильма весьма зрелищным и смыслово ёмким. Здесь, как и в картине А. Довженко, стиле- и смыслообразующим началом становится дикторский текст. Но если в ленте Довженко преобладают интонации патетические, окрашенные гневом и ненавистью к врагу, то С.Юткевич избрал внешне спокойную по тону, но эмоционально более разнообразную интонационную палитру.

С помощью монтажа режиссер создает особое экранное пространство, где властвует отнюдь не линейная событийная повествовательность, воскрешающая перипетии немецкой агрессии против Франции и ее поражение, но стилистика свободного размышления, вольно сопрягающая в смысловые сопоставления различные по времени и месту исторические и современные факты. Подобная форма *диалога с историей*, а это судьба свободолюбивого французского народа, позволяет увидеть исторические закономерности нынешних мгновений жизни страны, причины как ее поражения, так и неудержимости борьбы за свободу.

Эссеистская структура картины потребовала от режиссера виртуозного монтажного ритма, объединяющего весьма разнохарактерный архивный материал, а также иконографию в целостное, эмоционально насыщенное упругое кинематографическое пространство, не только иллюстрирующее дикторский текст, но способное создать зрелищно самостоятельную динамичную картину прошлого и настоящего.

Диалогическая конструкция рассказа, сочетающая повествование о событиях военной судьбы Франции и экскурсы в ее прошлое, видоизменяет картину недавней истории, сопоставляя ее с великим прошлым страны. В результате смещаются акценты внимания с причинно-следственной логики военных сражений с фашистами на полях Франции на исторические примеры свободолюбия французского народа, что меняет понимание и трактовку современных событий.

Режиссер также широко использует систему акцентов, подчеркивающих авторское понимание показанного, указывающих на скрытый смысл запечатленного, резко сближающих внешне далекие факты во имя открывающихся новых смысловых связей. Таково, к примеру, использование стоп-кадра и неожиданного монтажного столкновения в эпизоде в Компьенском лесу, где происходило подписание позорного для Франции акта капитуляции. Из вагона выходит Гитлер и его приспешники, которые не скрывают своей радости, раздают на-

грады солдатам, пританцовывают и активно жестикулируют. Стоп-кадр заставляет Гитлера застыть в нелепой позе с поднятой ногой. Как удар хлыста, реплика диктора: «Довольно паясничать!» И на экране возникают кадры сражения в развалинах Сталинграда, где под пулями советских солдат падает немецкий пехотинец. Диктор разъясняет: «Он уже не в Париже, этот солдат. Он - в Сталинграде!» И мультсхема, рассказывающая о победе под Сталинградом, мгновенно превращается в военное немецкое кладбище. Диктор напоминает, что победа на Волге еще и месть за поруганную судьбу Парижа, «города на Сене». Сцена завершается возвращением к стоп-кадру Гитлера, который оживает, принимая подобострастное рукопожатие Петена. Мы понимаем, что автор как бы заглянул в недалекое будущее и показал реальную цену самодовольного торжества Гитлеровской клики.

Такие «инверсионные» монтажные перемещения в драматургии картины С. Юткевича создавали особенное сюжетное напряжение, парадоксальные сопоставления различных фактов открывали скрытую логику исторического процесса. Автор свободно манипулировал материалом не только в монтажном расположении, но с помощью комбинированных соединений и спецэффектов вычленил из внутрикадрового содержания необходимый ему выразительный пласт. Экранная концепция реальности в работе С. Юткевича обрела весьма существенное дополнение - восприятие современности сквозь призму истории. *Исторический контекст*, как прошлый, так и будущий, выявляет в современном факте его истинное значение с позиции хода истории, а не только в сиюминутном переживании. Оттого повествование в фильме носит многоуровневый характер, и смысловое соединение аргументов идет не только в последовательной цепочке монтажных доказательств, но и в «вертикальном» монтаже разных по эмоциональному значению трактовок показанного факта. Важным обстоятельством стало и то, что авторский акцент реализован не только дикторским указанием, но и различными приемами

монтажно-пластической выразительности, что необычайно обогатило палитру кинодокументалистов.

И все же именно разворачивающиеся события финала военных действий властно привлекали внимание зрителей. Многочисленные спецвыпуски рассказывали об отдельных операциях последнего года войны. В них мы видим, как стремление сохранить адекватно *картину события*, подчиняет и схематизирует *картину жизни*. Динамичный репортаж, которым в этот период владело большинство фронтовых кинооператоров, ограничивался предсказуемыми образами сражения без оригинального пластического и монтажного видения снимаемого мгновения. Поэтому история экранного документа в этот период весьма бедна выразительными произведениями с точки зрения новаторского постижения материала. Понадобилось даже специальное Постановление ЦК, которое обращало внимание на эти недостатки.

Вместе с тем, общий взгляд на эволюцию образа реальности в кинодокументалистике Великой Отечественной войны обнаруживает значительный шаг и в расширении тематического пространства запечатлеваемой действительности, и в развитии культуры репортажа, прежде всего, как динамической картины происходящего события. Непредсказуемая «драматургия» военных сражений пробудила у хроникеров поиск стержневого визуального объекта наблюдения в своих экранных сообщениях о событиях на фронте. Такой «точкой отсчета» любого события стала, как мы отмечали выше, человеческая фигура. Внимание к человеку на войне, стремление поверить любое явление человеческой эмоцией видоизменила профессиональный ракурс видения реальности. На первый план - в прямом и переносном смысле - выходит фигура бойца, а точнее, его крупный план, фиксирующий эмоциональное состояние человека на войне. Этот крупный план солдата в разных контекстах военного лихолетья провоцировал резонансные эмоциональные реакции зрителей, идентификационное слияние советских людей на экране и в зале. Здесь сказывалась особенность нашего нацио-

нального восприятия информации, на которую мы уже указывали, основанную на *сочувствии* изображаемой эмоции. Сначала мы переживаем информацию, а потом ее осознаем.

Итоговым документом войны, а также труда фронтовых кинооператоров, стал фильм «Берлин» (реж. Ю. Райзман). История его создания показывает масштаб возможностей, который приобрели за годы войны наши хроникеры. Режиссер Ю. Райзман прилетел в Берлин, чтобы руководить съемками операторов. «Конечно, я понимал, что можно сделать превосходный фильм из чужого, незнакомого материала... Но мне и моим товарищам казалось, что такая работа не может быть эмоционально наполненной, какой будет она у свидетелей и участников изображаемых событий. На практике это соображение подтвердилось... Автор и режиссер документального фильма должен непременно увидеть своими глазами события, о которых они будут рассказывать.

Только тогда материал, который в просмотрном зале кажется порой безликим и маловыразительным, приобретает для авторов фильма особое звучание. Он будет связан для них целым рядом ассоциаций с эпизодами фронтовой действительности, оставшимися за кадром. Может быть, эти эпизоды, существующие в их сознании, они найдут в катушке другого оператора, может быть, эмоциональную окраску этому серенькому с виду кусочку они найдут в музыке или горячей реплике диктора»¹⁴⁷.

Наличие руководства съемками по-новому сориентировало работу операторов. Ранее они обладали, как правило, свободой выбора объектов съемки и кинематографической трактовки. И если объект требовал некоторого согласования с военным руководством, то съемочная манера определялась самими кинематографистами. В данном же случае режиссер фильма был сосредоточен на создании целостного художественного образа грандиозного зрелища- последней битвы с фашизмом.

Главной творческой установкой съемочной группы было стремление «наполнить кадры нашего фильма теми чувствами,

¹⁴⁷ Смирнов В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 228.

которыми жили в те дни свидетели и участники этих событий»¹⁴⁸. В дни съемок режиссер имел в своем распоряжении связанных мотоциклистов, телефонистов, вестовых и даже специальный самолет. Поэтому даже в моменты безостановочного десятикилометрового марша наших частей режиссер в любую минуту знал, где находится тот или иной оператор, мог передать ему срочное съемочное задание. Но, несомненно, решающим условием успешной работы фронтовых операторов на картине был их боевой опыт, который особо отмечен в рецензии писателя В. Кожевникова в газете «Правда»: «Кадры берлинской битвы сняты операторами в огне боев. Нужно быть солдатами искусства, чтобы в эти мгновения думать о ракурсе и фокусе¹⁴⁹»

Наличие единого замысла и руководства в момент съемок позволило получить материал, не только наполненный самой интересной информацией, но и подчиненный одному, вполне определенному авторскому углу зрения. Кадры «Берлина» как будто сняты и увидены одним человеком, вдруг получившим возможность существовать одновременно в сотне мест. Это помогло при монтаже добиться удивительной органичности повествования. В бешеном круговороте последней битвы с фашизмом операторы сумели увидеть не только последовательность ударов советской армии, но проследить за проявлениями той главной темы, которая пролегла сквозь всю фронтовую хронику - «Советский человек на войне». Так, рядом с потрясающими кадрами уличных боев, демонстрирующих мужество и героизм советских воинов, снимаются кадры, казалось бы, случайные: русский солдат помогает старику-немцу перейти простреливаемую улицу, повар раздает суп голодным жителям только что освобожденного города. Но эти кадры, несущие, на первый взгляд, побочную информацию, точно соотносились с главным замыслом фильма: «Гуманизм солдата-освободителя».

В фильме «Берлин» целостность экранной картины события определялась не только и не столько оперативным руковод-

¹⁴⁸ Смирнов В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне.

¹⁴⁹ Цит. по: Смирнов В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне. С. 238.

ством режиссера, а точной установкой хроникеров по отношению к выбору объектов съемки и характера их запечатления. Система выразительности документального отображения реальности в этот период выходит за рамки символического обозначения типологии действительности, что было преобладающей чертой экранного документа конца 30-х годов. Выведение реалий жизни в пространство их значений было ведущей творческой программой воплощения мифологии Советского Человека и его Страны. Военные годы вновь вернули на экран индивидуальную сущность такого идеального героя, сосредоточились на конкретном воплощении человеческого лица Истории.

Новая установка изменила характер фиксации действительности, выдвинув на первый план культуру репортажного видения и подачи материала. Желание поверить любое событие «человеческим содержанием» сделало преобладающими кинематографическими приемами разнообразные способы наблюдения, выделяющие *особенность* проявления человека в поступке или состоянии, а не предсказуемую, «каноническую» формулу поведения мифологизированного героя 30-х годов. Экранное повествование сохранило авторскую форму *рассказа* о событии с неизменными акцентными деформациями истинной реальности. Но материал утратил плоскостной характер фрески, обретя визуальный облик череды *единичных фактов*, сохраняющих своеобразие микродраматургии реально случившегося мгновения жизни, непредсказуемость мизансценического строения внутрикадрового пространства, множественность и разнохарактерность используемых градаций крупности фиксации. Казалось, последующая практика работы кинодокументалистов в мирное время должна была воспользоваться достигнутой мерой выразительного запечатления действительности, явленной трудом фронтовых кинооператоров. И действительно, в некоторых уже послевоенных сюжетах мы обнаруживаем эту традицию. Скажем, в репортаже о встрече демобилизованного солдата в украинском селе из фильма «Донбасс»

(реж. Д. Билинский, 1946 г.) есть тот репортаж чувств, который передавался в зрительный зал и вызывал слезы сочувствия. Материал этого же фильма содержит и убедительные картины разрушений, оставленных оккупацией и зверствами фашистов. Вспоминаются эпизод закрытия донного отверстия в ленте О. Подгорецкой «Днепрогэс» (1948 г.), где со стихией воды, прорывающейся сквозь плотину, сражается горстка людей вместе с оператором. Не случайно этот сюжет вошел в ленту «Хроника без сенсаций», созданную уже в 60-е годы и представлявшую «звездные» моменты хроникальной летописи страны.

Но в исторической памяти кинодокументалистики послевоенное десятилетие все же связано с негативным обликом «лакировочного кино». Следуя принципу никого не оценивать, но стремиться понять логику каждой страницы труда документалистов, попробуем разобраться с причинами изменения принципов экранного отражения действительности документальным кино этого скомпрометированного почти во всех исторических исследованиях периода.

Идеальная схема экранной картины мира и рождение телереальности

Мы сознательно вынесли «за скобки» нашего анализа примеры, которые могли быть альтернативой указанного схематичного отражения жизни, что чаще всего ассоциируется с послевоенным десятилетием. Напомним, что мы не ставим целью дать *полную* историческую картину развития документальной кинематографии. Нас интересуют только ведущие тенденции, окрашивающие итоговую экранную картину мира, какой она виделась в ту пору. Таким типовым примером, теперь уже речь идет о кинокартине, могла бы стать одна из большого числа выпущенных в те годы лент о республиках Советского Союза. У них были характерные названия: «Советская Якутия», «Советская Туркмения». «Советская Украина», «Советская Грузия» и т. д. Типовой была и драматургия, и ведущий принцип ки-

нематографического запечатления. Поэтому выделим не отдельный фильм для анализа, но схему в целом.

Основным мотивом, формировавшим экранную концепцию мира в этих лентах, было стремление воссоздать на экране *идеальную* картину жизни данной республики. На путях реализации этого стремления происходила своего рода «мутация» творческого зрения, напоминая искажения у дальтоников. Можно было бы составить суждение о труде кинодокументалистов этого времени в разоблачительных тонах, осуждающих их за фальсификацию действительности. Но вряд ли ими управляло низкое стремление к *неверному, ложному отображению* жизни. Психологические установки человека конца 40-х начала 50-х годов, безусловно, отличались от нынешних, но ведь именно они и руководили документалистами в тот период.

Своеобразным ключом-догадкой может быть эпизод из телевизионной картины уже конца 70-х - «Кино нашего детства», режиссера А. Габриловича. Здесь авторы обратились к жителям кубанского села, которые в пору своей молодости принимали участие в съемках популярной игровой ленты «Кубанские казаки» и не могли не знать меру условной «постановочности» того изобилия, каким была награждена на киноэкране их полугодовалая в те годы жизнь. Однако в современных интервью они вспоминают фильм как *правдивый*. Конечно, речь идет не о соответствии экранного изобилия реальной жизни кубанцев трудных послевоенных лет. Думается, люди определяли правдой не столько материальный мир, развернутый на экране, а скорее тот душевный подъем, которым было окрашено мировосприятие людей, только что переживших жесточайшее испытание тягот войны и восторг долгожданной победы. Не случайно, задумываясь о «знаковых» моделях, олицетворявших то время, мы вспоминаем красивые до чрезмерности станции кольцевой линии московского метро, вычурную архитектуру высотных зданий... Что знаменовали эти «пирамиды», созданные бедными, не всегда сытыми людьми, жившими в коммуналках, но воспринимавшими эти высотки как радость *их жизни!* Эти дома и были

олицетворением жизни, достойной человека, только что свершившего великий подвиг Победы, Один из персонажей современной кинокартины А. Смирнова «Верой и правдой», архитектор высотного здания, признавался: «Когда я в 45-м году лежал на госпитальной койке, мне снилось здание как салют Победы».

Мы вновь напомним о своеобразии менталитета нашего народа, об определенном двухуровневом сознании человека, который осознает себя в диалектике реального жизненного контекста и идеального, условного, в сути своей, мира, который воплощает его мечту. Война, в особенности Победа, в немалой степени способствовала росту самосознания человека, его чувства собственного достоинства, что и провоцировало столь странную, на взгляд сегодняшней, гордость за «лучшее в мире метро» и высотные здания, «как салют Победы».

Пережив невероятные трудности военного лихолетья, переломив «хребет» страшной силе нацизма, советский человек заглянул в такую бездну, что мирное время в самых простодушных его проявлениях казалось чудом. Героиня документального фильма «У войны не женское лицо», прошедшая военными дорогами, говорит с горечью: «Тогда, после Победы, нам казалось, что люди будут добрее, чище». И экранный мир условных, но ярких и «правильных» персонажей тех же «Кубанских казаков» воспринимался как единственно «справедливый», достойный им, столько пережившим. Так рождался кинематографический идеальный мир и на документальном экране.

Сохранилось любопытное воспоминание одного из операторов, принимавшего участие в съемках фильма о республике Туркменистан, о принципах формирования кадра: «Я помню съемку одного кадра для фильма «Советский Туркменистан». Мы должны были снять улицу. Привели верблюда, посадили на него красивого парня в белом тюльпаке и красном халате. В Туркмении нет воды, республика борется за то, чтобы вода была, и для подтверждения этой мысли стояла за углом поливочная машина, готовая выехать, чтобы продемонстрировать во время съемки

свои серебряные фонтаны. Надо столкнуть новое со старым ~ и навстречу верблюду приготовили пустить две красивые легковые машины. Потом мы расставили девушек и юношей с книгами в руках. Милиционеры закрыли движение, чтобы не въехали грузовики. По сигналу все это двинулось, и мы включили камеру. Первым пошел верблюд, следом за ним двинулись легковые машины, за ними поливочная машина, потом юноши и девушки. Кадр был подготовлен «образцово»¹⁵⁰.

В данном примере показательно то, что специальной идеи «фальсификации» картины реальности не было. В «конструировании» пространства кадра использованы были вполне достоверные элементы: и верблюд, и поливалка, и юноши и девушки -туркмены. Более того, гипотетически можно предположить, что некогда подобное сочетание жизнь могла бы преподнести хроникерам. Так что беда не в том, что именно эти «слагаемые» стали частью псевдодокументального кадра, но в том, что иным элементам реальности (вроде упомянутых в цитате грузовиков) был «запрещен вход». Таким образом, документалисты, которых мы вправе обвинить в *неправдивом* отражении действительности, не всегда занимались сознательным извращением, то есть изменением сути реального факта, что могло бы привести к откровенной *лжи* на экране. Преобладающим обстоятельством творческой практики кинодокументалистов этого времени становится стремление вычленив из сложного конгломерата жизненных реалий только те, что знаменуют позитивные элементы строения действительности, и пренебречь негативными сторонами бытия страны. Диалектическая же картина мира, лишенная своей дихотомии, становится *полуправдой*, которая во все времена осознавалась людьми как *неправда*.

И хотя идеальный образ жизни, который моделировали на экране документалисты, находил отклик в душе современных зрителей, нельзя не признать, что концепция экранной реальности в те годы была весьма далека от адекватности.

Но не только однобокий принцип отражения жизни формировал экранную картину мира этого периода. Идеальная схе-

¹⁵⁰ Сб. Мастерство оператора-документалиста, ред-сост. Г. Прожико. М.: ВГИК, 1974.С.28.

ма благополучного бытия представала на экране как бы завершенной картиной: статика внутрикадрового действия являлась преобладающей формой драматургической разработки эпизодов. Если движение (как перемещение) и возникало в кадре, то носило линейный, одномерный характер. Благополучие требовало подтверждения и находило его в экранном перечислении достигнутого. Пространство кадра заполнялось плодами и результатами труда людей: потоками пшеницы и автомобилей, молока и стали, величественными зданиями дворцов и ГЭС. В результате фильм превращается в «каталог наших достижений», представленных в стандартной схеме перечисления. Именно тогда вновь возникает иерархия тематического расположения материала, рецидивы которой мы долго наблюдали и в кино, и на телеэкране: вначале промышленность, затем сельское хозяйство, или вначале культура, а потом спорт, и никогда иначе.

Сосредоточенность на «назывном принципе» расположения материала создала устойчивую схему показа документального человека. Это были, как правило, статичные портреты людей, без привычной для трудовых будней одежды. Нередко люди выглядели как бы «рядом поставленными» с делами их собственных рук. Это и не удивительно, так как установка на показ результатов труда выводила за рамки кадра сам процесс созидания. Если дом уже готов, то его строителю нечего делать, он может просто стоять рядом и неловко улыбаться в камеру. Динамика жизненных процессов, вслед за диалектикой их составляющих, оказалась невостребованной на документальном экране. Материал утратил динамическую композицию, которая рождается при репортажной съемке, более того, композиция фильма все более напоминала подарочный набор открыток.

Если же авторы показывали людей в трудовом действии, то это была скорее его имитация, так как сама ситуация съемок разрушала возможность нормального трудового процесса. Спустя немалое время оператор А. Левитан все еще будет упрекать хроникеров за это. В ответ на вопрос: «Почему так редко появ-

ляются на экране правдивые, волнующие репортажные кадры?» - он пишет: «Мне кажется, что виноваты в этом сами операторы. Они скрупулезно долго устанавливают свет, добиваясь художественных эффектов. Потом начинается работа над композицией кадра - перестановка участников съемки, подбор соответствующей оптики, словом, вся та подготовка, которая характерна для «постановочного» фильма. Когда, наконец, отработаны блестящие эффекты освещения, а композиция кадра академически совершенна, утеряно главное - непосредственность поведения людей. Они уже устали, ослеплены светом прожекторов, подавлены всей непривычной обстановкой»¹⁵¹. Желание запечатлеть «жизнь, какой она должна быть», привело к качественному изменению творческого инструментария кинодокументалистов. Из практики ушла репортажная съемка, приемы кинонаблюдения, звуковой документ. Их место заняли откровенно постановочный принцип запечатления реальности, инсценировка, иногда замаскированная под термин «восстановление события».

Таким образом, период послевоенного десятилетия ознаменовался большими трудностями в развитии киноязыка экранного документа. Обстоятельства, повлиявшие на эти изменения в характере фиксации жизни документальной камерой, носили не только внутренние творческие причины. Они включали в себя и политические, и социально-психологические, и эстетические параметры, которые мы обозначили в этом разделе. И потому так важно выделить фильм, разорвавший путы «открыточного» обозначения действительности. Речь идет о картине, созданной в 1953 году режиссером Р. Карменом, - «Повесть о нефтяниках Каспия»^ь

При просмотре ленты сегодня в первую очередь обращают на себя внимание черты, соотносящие картину со временем ее выхода: гремющая музыка, агрессивный дикторский текст, традиционные элементы драматургии обзорного фильма, к примеру, цирковой номер и песня Р. Бейбутова в финале. Но вместе с тем, фильм разрывал стереотип показа реальности в ключе-вом моменте - взаимодействии человека и процесса труда.

¹⁵¹ Левитан А. Репортер и его сюжеты // Искусство кино, 1960, №3. С. 109-110.

Авторы поставили перед собой целью не только показать достигнутое (освоение нефтяного месторождения на Нефтяных Камнях вблизи Баку), но и реконструировать ПРОЦЕСС этого достижения. Так на экране появились персонажи, не только обозначающие как бы человеческое лицо нефтедобычи Азербайджана, но и сохраняющие индивидуальность своей судьбы и своеобразие характера. Собственно, на экране появились конкретные герои.

Уже в подобной творческой задаче можно увидеть новаторскую программу, ломающую стереотипные представления о сути экранного отображения реальности, в особенности меру внимания к реальному человеку. С конца 30-х годов документалистика, сориентированная на показ идеализированной модели действительности, складывала ее облик из разнообразных *результатов труда* человека, но сам человек оказывался на периферии внимания людей с камерой. Об этом мы подробно писали выше. Война во многом изменила ситуацию. Однако к началу 50-х годов возникла некая «теория персонификации», которая доказывала невозможность раскрытия характера человека в документальном кино и не видела в этом необходимости. Дело документалистов, по мнению авторов этой теории, не «персонифицировать» динамику советской жизни, снимая реальных людей, а сообщать о результатах их труда и показывать новые достижения строя.

Оппозицию этой теории в картине Р. Кармена составляет не столько съемочный метод, в котором еще немало постановочности, сколько общая концепция экранной действительности. Суть этой концепции точно выразил М. Ромм в своей рецензии на картину: «Сценарий ... не претендует на рассказ о Бакинских нефтепромыслах *вообще*, о важнейших проблемах нефтедобычи *вообще*, о крупнейших достижениях нефтяников или о новом их быте *вообще*. Сценарий рассказывает о трудовых делах небольшой группы людей, но зато рассказывает подробно, полно, ярко и образно, - в этом его первое достоинство и первое условие успеха...» И далее: «Темой волнующей, эмо-

циональной картины не может быть повествование о нефтедобыче, но рассказ о людях, добывающих нефть, может»¹⁵².

Таким образом, первым условием успеха фильма М. Ромм видит смещение «стрелок» магистрального пути кинодокументалистики от перечисления уже *состоявшегося, достигнутого* трудом людей к *показу процесса созидания*. Вместе с картиной трудового процесса в кадр врывается стихия жизненной реальности, на место схематичному моделированию жизни «какой она должна быть» приходит потребность в зорком наблюдении за многообразием деталей и нюансов сиюминутной картины реального бытия конкретных людей. Именно выразительные детали в фильме «Повесть о нефтяниках Каспия» запомнились всем, кто описывал свои впечатления от увиденной ленты. Здесь и перепалка шоферов на узкой дороге-мостках, ведущей в море, веселые воробьи, обжившие городок на сваях, змея, попавшая под ноги геологам, и другие эмоционально емкие детали жизни нефтяников. В этой картине зрение кинематографистов как бы переворачивается, подобно биноклю: от дальновидения широких масштабов строек и предприятий, полей и ГЭС - к микрозрению, позволяющему увидеть малую травинку и усталый взгляд человека. Новая концепция реальности, фокусирующая внимание, прежде всего, на перипетиях созидательного труда людей, потребовала несколько иных методик работы.

Если посмотреть картину сегодня спокойным, не подобострастным, но и не предвзятым оком, то становятся очевидными известные несовершенства и противоречивость творческих приемов, соединенных в фильме. В частности, мы уже упоминали выше и непрерывную гремящую музыку, и многословный патетический дикторский текст, рыхлость драматургии и наличие лишних иллюстративных эпизодов.

Вместе с тем, вся логика кинематографического рассказа подчинена новой задаче - *динамической картине реальности*. Чтобы воссоздать эту картину жизни и труда нефтяников, автор применил различные приемы. Среди них было немало тех, которые практики называют «реконструкцией» факта или «восстановле-

¹⁵² Ромм М. Волнующий документ // Советская культура, 1953, 19 декабря.

нием события». Часть кинематографистов не принимает этой формы, упрекая документалистов в инсценировке. Суть спора лежит в различном понимании характера наблюдения в кинодокументалистике. Для иных *наблюдение* - это, прежде всего, метод запечатления. Для других - метод осмысления реальности. Результат же аналитического проникновения в скрытые движущие силы жизненных процессов может быть достигнут на экране различными приемами, и «реконструкцией» в том числе. Есть только одно условие: зрителю должны быть открыты «правила игры» и его нельзя пытаться обмануть.

В творческой практике Р. Кармена было немало моментов, когда ему необходимо было воспроизвести на экране факты, уже случившиеся в прошлом. В частности, им были реконструированы эпизоды жизни полярников для фильма «Седовцы», специально снималась и знаменитая панорама по лицам бывших ополченцев для картины «Ленинград», камера режиссера-оператора прошла по путям высадки кубинских революционеров в ленте «Пылающий остров». Немало такой творческой работы было и в картине «Повесть о нефтяниках Каспия». Например, известный эпизод высадки геологов на камни. Конечно, к моменту съемок открытие геологами месторождения на Каспийском шельфе уже состоялось. Но геологическая разведка не остановилась, потому зритель и понимает, что перед ним - не прямое наблюдение за состоявшимся несколько лет тому назад фактом, а его современный *аналог*. Тем более, что сам эпизод снимался в репортажной стилистике, которая помогала зрителю осознать характер и сложности труда геологов. Да и диктор подтверждает аналоговый принцип показа прошлого факта, называя точную дату открытия месторождения нефти на Камнях в море.

С использованием такого же приема построен и эпизод на буровой, где герои картины - мастер Каверочкин и инженер Алиев - ждут первой нефти. Тревожное ожидание на лицах людей, смешанное со страхом и надеждой, трудно специально изобразить, если эти чувства не волнуют человека в данный

момент. Но, видимо, для героев фильма накал эмоций сохранялся и на сто первой буровой, и потому зритель видит на экране их искренние чувства и поведение. Выбор кульминационных эпизодов трудовых процессов, сосредоточенность на поведении человека в минуты напряженной работы предопределили живой характер сцен, которые, хотя и были «восстановлением события», но сохраняли для участников несомненную эмоциональную правду переживания.

Важным моментом работы съемочной группы Р. Кармена была и новая установка на субъективное видение реальности, и передача этого авторского настроения в эмоциональной ауре кадра. Один из молодых операторов, принимавших участие в съемках картины, С. Медынский рассказывал впоследствии, какое наставление он получал от режиссера перед съемкой эпизода «Старые корабли»: «Старые, очень старые корабли. Они отслужили свое. Они ни на что не годны. Металлический лом. Надо снять корабли так, чтобы стало грустно за них. Они отслужили, отплавали.. .Никому не нужны.. .А потом надо снять их так, чтобы зритель ощутил радость за то, что нефтяники снова дали этим кораблям возможность сослужить людям службу. И чтобы их последний рейс - к месту, где их затопят на мелководье и превратят в жильё, - чтобы этот рейс тронул зрителей...»¹⁵³ Столь вынятная установка, данная оператору, позволила ему выбрать выразительные детали, передающие требуемое настроение. Добавим, что подобные наставления получил и композитор Кара Караев, который писал музыку для фильма.

Теперь авторской задачей становится не только сумма важной и убедительной информации, которая должна быть передана с экрана зрителю, но и тот эмоциональный ключ, что определял бы понимание и переживание сообщаемой информации. Экранное пространство документального кадра все более насыщается многообразной палитрой «эмоциональной информации», которая возможна лишь при условии осознания автором своего именно *авторского*, то есть *интерпретаторского* предназначения.

¹⁵³ Сб. Мастерство оператора-документалиста. С. 31.

Новаторский путь, предложенный лентой «Повесть о нефтяниках Каспия», получил дальнейшее развитие в практике документалистов 50-х годов. И хотя принципы «поверхностного оптимизма» (термин польского режиссера Е. Боссака) все еще властвовали в основной массе экранных рапортов о достижениях народного хозяйства, черты новой модели экранного документа уже просвечивали сквозь скорлупу старых установок, все более осознаваемую чуждой и мешающей. Так, в картине «Первая весна» (реж. А. Медведкин и И. Посельский), посвященной освоению целины, авторы попытались представить трудный опыт формирования новых коллективов в условиях нелегкого противостояния стихии через наблюдение за судьбами трех целинников. Жизнь выбранных героев удалось показать только пунктиром, но само намерение документалистов сохранить на пленке истинную динамику жизненных процессов оказалось весьма увлекательным.

Более успешным стал опыт длительного наблюдения, примененный в картинах «Люди голубого огня» (реж. Р. Григорьев) и «От весны до весны» (реж. М. Каюмов). В первом примере авторы наблюдали за строителями газопровода через пустыню. Напряженная схватка с сопротивляющейся природой, тяжелые для работы условия жары и жажды, преодоление трудностей самого производственного процесса - фокусировались в сюжете ленты. Камера фиксировала как обыденные сцены труда и быта людей, так и острые моменты пожара или авральных работ, сосредоточенно наблюдая за сквозными героями. Так, запечатлеваемая реальность все более наполнялась эмоциями и ритмами поведения людей внутри кадра. Препежнее, преимущественно *пространственное* моделирование реальности на экране, когда временная составляющая оказывалась как бы нейтральной, вынутой из хронотопа отображаемой действительности, обретаеьт вновеь *пространственно-временную* стереоскопию. Причём, именно временная развертка того или иного факта сопрягается с человеческим состоянием на экране.

Во втором указанном примере - картине «От весны до весны» - Время и существование конкретных героев в его пространстве становится основным сюжетным стержнем. Мы наблюдаем за жизнью и сосредоточенным трудом трех героев на узбекской земле, жизнь которых и борьба за плоды своего труда составляют основу длительного наблюдения режиссера-оператора М. Каюмова. Здесь этот метод съемки, как и в ленте «Люди голубого огня», не декларирован, но осуществлен, и позволил увидеть немало острых драматических конфликтов, в первую очередь, со стихией.

Время как главный сюжетный прием оказалось в центре фильма А. Ованесовой «Необыкновенные встречи». Режиссер обратилась к судьбам детей, некогда снятых ее съемочной группой для киножурнала «Пионерия». Собранные в фильме тринадцать судеб бывших мальчиков и девочек, которые прошли к моменту новой встречи с режиссером уже половину своего жизненного пути, представили не только выразительный коллективный портрет поколения, но и позволили увидеть созидательную силу Времени. Никогда прежде в советском документальном кино не возникала столь наглядно жизнеутверждающая оптимистичная временная «стяжка», сопрягающая разные судьбы в единое русло исторического движения страны в целом. Фильм продемонстрировал уникальный по мере углубления в мир человеческих чувств эпизод разговора - признания матери и дочери - и как бы открыл самостоятельную ценность человека, не просто структурную единицу общества, а отдельный космос неповторимой личности. Для этого нашему обществу в своем развитии нужно было сделать еще один важный шаг в развитии отношений между личностью и коллективом. Случилось это в новом общественно-политическом и психологическом контексте «шестидесятых». В линейную логику экранного моделирования реальности кинематографом вмещалась новая сила. Ее имя - ТЕЛЕВИДЕНИЕ.

Первые шаги телевидения в пространстве бытия людей послевоенного десятилетия были застенчивыми и малозамет-

ными. Появление в убранстве комнаты (это было время коммуналок) маленького экрана телевизора КВН-49, перекрытого громоздкой линзой, свидетельствовало об определенном материальном статусе обитателей, но отнюдь не духовном.

Телевидение родилось как скромный транслятор, доставлявший на дом продукты творческого труда театра, кино, музыки. «Смотреть телевизор» в эти времена означало знакомиться с театральными спектаклями, концертными номерами известных исполнителей и, конечно, новыми кинофильмами. Лишь постепенно в программу проникают «Последние известия», аналог радиосообщений, зачитываемые диктором.

Истинным прорывом в новую форму показа реальности стали прямые трансляции, вначале спортивных событий, а затем (в особенности после Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1957 году) - общественных праздников и торжественных мероприятий. «Живое телевидение» все более ассоциировалось с новой ступенью адекватного запечатления реальности на экране, теперь уже телевизионном. Сбылась мечта А. В. Луначарского, который писал: «... от радиовещания, от телефонии беспроводной мы переходим к победе образа над пространством. Мы переходим от радио к передаче рисунка по телевидению, к совершению своеобразной телескопии. Скоро мы будем очевидцами любого события. Эфир окажется тогда содержащим бесчисленное количество картин, несущихся от одних людей к другим...»¹⁵⁴

С изобретением телевидения технические средства показа действительности поднялись на следующую, качественно иную ступень. Воспроизведение и наглядный показ реальности максимально приблизился к естественному оптическому процессу восприятия всего окружающего. Казалось, телевидение показывает внешний мир человеку таким, каким он его видит в реальной жизни. Особенно остро переживалась в те годы юности телевидения идея «сиюминутности». Действительно, наблюдающий по телевизору событие зритель как бы являлся участником происходящего, совпадая во временном переживании

¹⁵⁴ РТ, 1966, №19. С. 2.

перипетий жизненного потока с реальными участниками его. Сила телевидения виделась в том, что оно рассказывало о фактах, событиях, явлениях общественной жизни языком экрана, языком звукозрительных образов более оперативно, чем газета и кино, и более убедительно, чем лишенное зрелищности радиовещание.

Довольно быстро телевидение стало осознаваться как «канал информации № 1». Оно позволяло человеку постоянно ощущать «пульс времени», быть в центре бурлящего потока событий жизни планеты. Следует отметить, что именно на этой первой ступени взросления телевидения наиболее оптимистическими были прогнозы его будущего, прежде всего, именно как канала информации. Всячески подчеркивались качественные отличия характера получаемой по телевидению информации. Зритель не только узнавал о факте события, он вовлекался в сам процесс его свершения. Представление о событии и его оценка не сообщались зрителю со стороны, а формировались в результате активного самостоятельного размышления в момент наблюдения. Позиция наблюдателя, «соучастника» момента истории создавало личный аспект восприятия человеком самого факта. Таким образом, информация на телевидении воздействовала не только на сознание зрителя, но и на его эмоции, не только на его ум, но и на сердце. В этом виделась необычайная сила и действенность телевидения как средства информации и как средства, способного активно влиять на понимание сообщаемой информации, то есть, как *инструмента пропаганды и манипуляции сознанием* больших зрительских масс. Заметим, что последнее наблюдение рождается уже на основе будущей практики телевещания, а также формирования нового типа культуры, в основе которой лежит именно экранный способ постижения реальности. Академик В. В. Егоров связывает этот тип культуры с научно-техническими достижениями XX века и подчеркивает особенный демократизм нового ее этапа, «который во взаимодействии со средствами массовой информации становится доступным не только тем, кто способен или слушать, или гово-

рять, или читать, но буквально всем и каждому, всему обществу»¹⁵⁵. Отмечая, что данное состояние культуры - «вершина развития и распространения духовных ценностей человека», автор все же предостерегает: «Этот этап связан с новым явлением, массовой культурой, которая, как и каждое крупное явление в общественной жизни, полна внутренних противоречий. Их столкновение и формирует диалектику ее развития, придает импульс, жизненную силу процессу борьбы массовости и новаторства, художественного, эстетического, прекрасного начала с элементами бездуховности, безнравственности, низкопробного вкуса»¹⁵⁶.

Первые шаги телевидения, тесно сопряженные с разработкой «живого телевидения», породили устойчивое представление о специфике отражения действительности на телеэкране, которая определилась, прежде всего, соединением достоверности звукозрительного запечатления картины реальности и «временной синхронности» происходящего и восприятия. Именно в этой самостоятельной непрерывности развития жизни и ее творческого освоения авторами и зрителями выделась основополагающая черта нового экранного образа реальности. Еще на заре технического этапа рождения телевидения об этом писал С. Эйзенштейн: «И вот перед нами как реальность стоит живая жизнь в чуде телевидения, уже готовая взорвать еще не до конца освоенное и осознанное опытом немого и звукового кинематографа.

Там (в кино - Г. П.) монтаж, например, был лишь более или менее совершенным следом реального хода восприятия событий в творческом преломлении сквозь сознание и чувства художника. А здесь он станет самым непосредственным ходом в момент свершения этого процесса ...И первое звено...- кино-маг телевидения, который, быстрый, как бросок глаза или вспышка мысли, будет, жонглируя размерами объективов и точками кинокамер, прямо и непосредственно пересылать миллионам слушателей и зрителей свою художественную интерпретацию события в неповторимый момент самого свершения его, в мо-

¹⁵⁵ Егоров В. Большая культура и малый экран. М.: ИПК ТВР, 1998, С. 4.

¹⁵⁶ Там же.

мент первой и бесконечно волнующей встречи с ним»¹⁵⁷. Таким образом, для великого художника не только сама действительность, но и процесс ее творческого осмысления является объектом эстетического наслаждения в телевидении.

Для психологической установки зрителя, который имел уже устойчивые критерии достоверного отображения действительности на киноэкране, возникла возможность как бы изменить *точку видения* реальности. «Живое телевидение», хотя и манипулировало всем спектром разных крупностей приближения к объекту показа, все же создавало иллюзию самостоятельного рассматривания свершающегося на глазах зрителей события. И привычная форма *рассказа* о событии стала меняться на установочный принцип *показа*, который предполагает иную форму активности зрителя. Он вновь, как в далекие годы начала кино, попадал в ситуацию восприятия жизни как бы *общим планом*.

Зрительское ощущение телесообщения как общего плана определялось отнюдь не реальным использованием данной крупности по преимуществу. В отличие от раннего кинематографа, телевидение с первых шагов свободно манипулировало всем спектром монтажной выразительности, полученной в наследство от кино. Да и не случайно теоретики полюбили описывать именно крупный план, так как он сопрягался с наиболее остро осознаваемой особенностью телевидения - приближением к человеку. Воспоминание о первом этапе ТВ как периоде общего плана мотивируется ощущением *дистанции*, которая у зрителя ассоциировалась с общим планом, и которую воспроизводил наиболее органичный на тот момент телевизионный способ демонстрации действительности - прямая трансляция.

Парадокс этого впечатления связан с тем, что прямая трансляция, используя различные крупности при показе событий, вместе с тем, стремилась сохранить у зрителя ауру невмешательства съемочной техники в течение самого события, всего лишь «отражая» его для наблюдающего телезрителя. Этот

¹⁵⁷ Эйзенштейн С. Собр. соч. в 6 тт. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 30.

принцип порождает ощущение дистанции между наблюдателем и жизненным потоком и побуждал зрителя «перенастраиваться» от получения готовой экранной формулы события, которая была привычна в сюжетах киножурналов и иных форм концептуальной информации с их принципом рассказа о событии, с очевидной авторской, трансформирующей реальность монтажной и всякой иной «волей», на позицию наблюдателя, который самостоятельно рассматривает происходящее и сочиняет свое, как ему кажется, видение и понимание текущих событий.

Преодоление этого парадокса: свободное манипулирование всеми крупностями в прямой трансляции и иллюзия общего, по преимуществу, плана показа, связано с еще одним важным параметром экранного языка телевидения. Речь идет о *временной адекватности*, которая в зрительском восприятии телевизионной модели реальности занимает главенствующую роль, в отличие от кинематографической формулы действительности. Об этом пишут с полной убежденностью авторы учебника, по которому подготовлено не одно поколение телеработников «Основы тележурналистики»: «Подлинность времени (и связанного с ним пространства) - одновременно и есть важнейшее отличие телевидения от кино»¹⁵⁸. Упоминание здесь не только временной непрерывности, но и пространственной, - весьма важный для наших размышлений момент. Становится очевидным, что телевизионная прямая трансляция подарила зрителю новую иллюзию: непрерывного рассматривания события в момент его свершения, которой ранее обладал только кинематографический общий план. Теперь сам способ восприятия телезрелища моделирует ту дистанцию, которая необходима для *самостоятельного* рассматривания и суждения о происходящем. В уже упомянутом учебнике, кстати, написанном именно в roll мантические времена настойчивого поиска «специфики телевидения», есть выразительное описание творческого процесса работы над прямым репортажем: «Событие «неприкосновенно». Оно - сама жизнь. На него можно смотреть, в него можно

¹⁵⁸ Юровский А., Борецкий Р. Основы телевизионной журналистики. М.: Изд. МГУ, 1966. С. 92.

вглядываться, но изменять, адресуя его зрителю, нельзя. Нет нужды (а иногда и возможности) объяснять происходящее. Подчиняясь лишь своей логике, в реальном времени и пространстве, течет оно перед объективами и микрофонами телевизионной техники. Но по ту сторону экрана идет напряженная слаженная работа: операторы, стоящие у камер, меняют объективы, точки съемки, убирая из кадра лишнее, выделяя детали и т. п. И все нити от «глаз» и «ушей» техники сходятся к режиссерскому пульту»¹⁵⁹.

Перед нами живое описание диалектики «переноса» картины события на телеэкран: все творческие, в основе своей трансформирующие адекватную картинку реальности, приемы оператора и режиссера направлены на создание *иллюзии* именно этой адекватности. Так происходило формирование «правил игры» между автором и зрителем при телевизионном способе отражения действительности. Именно поэтому в памяти и навыках «смотрения» прямая трансляция упорно ассоциируется с общим планом.

Имидж телезрелища за прошедшие полвека существенно изменился. И теперь трудно смоделировать ощущения современников начального этапа телевидения. Лишь благодаря книге В. Саппака «Телевидение и мы» можно приобщиться к эмоциям умного и тонкого наблюдателя телевизионного «детства». Особенно важны его акценты, выявляющие специфику нового зрелища. Первое качество - *импровизационность*! «Вот она, счастливая минута внутренней раскованности, когда участники передачи забыли о направленных на них объективах! Произошло самое хорошее, что только может произойти в телевизионной студии. Передача оказалась во власти свободного, «незаинтересованного» течения событий, действие обрело ту непреднамеренность, о которой телевидение пока в основном лишь мечтает, ловя, так сказать, всеми правдами и неправдами минуту этой непреднамеренности»¹⁶⁰. Еще одно категоричное утверждение: «Эффект присутствия» - вот в чем прежде всего сила телевиде-

¹⁵⁹ Юровский А., Борецкий Р. Основы телевизионной журналистики. М.: Изд.

МГУ, 1966. С. 225.

¹⁶⁰ Саппак В. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1963. С. 64.

ния»¹⁶¹. И, наконец, не менее решительное утверждение: «Ценность же любой передачи или серии передач, ценность «телегеничности» любого утвердившегося здесь жанра и определяется, в самом конечном счете, способностью создавать эти вот «предлагаемые обстоятельства», служить раскрытию человека перед телеобъективом»¹⁶².

Выделенные нами параметры живого интереса критика к телезрелищу вряд ли могут быть поддержаны современным зрителем. Сегодняшнее телевидение говорит с ним иным языком, весьма далеким от простодушного «живого телевидения». Упомянутое время остается малым островком свободного поиска самостоятельного лица нового канала общения со зрителем. Его концепция реальности во многом полагалась на свежесть зрительских впечатлений от новой формы отражения жизни на «голубом экране», новых параметров и условий восприятия самого сообщения. Эта иная ступень по отношению к кинематографической картине мира, предлагаемая документальным киноэкраном, воспринималась зрителем как более реальная, достоверная.

Но постепенно происходило сближение двух линий документального отображения реальности. Это касалось, прежде всего, нужд производства. Историк телевидения А. Юровский в книге «Телевидение - поиски и решения» обращает внимание на проблемы освоения телевидением очерковой формы публицистического анализа действительности: «... очерк не мог не перейти с киноэкрана на телевизионный экран. Но для этого ему необходимо было преодолеть пространственно-временную ограниченность «живой» передачи, серьезным препятствием вставшую на пути развития очеркового жанра в телепрограмме.

Ближайшим выходом из положения было *сочетание студийной передачи с фильмотечным киноматериалом*» (выделено мною -Г П.)¹⁶³.

«Дотелевизионная эра» экранного документа подошла к своему завершению. Возникли активно взаимодействующие две | экранные формы документального отображения действительности, формирующие новую концепцию реальности на экране.

¹⁶¹ Саппак В. Телевидение и мы. С. 55.

¹⁶² Там же. С. 176.

¹⁶³ Юровский А. Телевидение-поиски и решения. М.: Искусство, 1983. С. 97.

Глава 4. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ ДОКУМЕНТАЛЬНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Концептуальный экранный образ мира - шестидесятые

Нам уже не раз доводилось в исследовании обращать внимание читателей на чуткое резонирование социально-психологических моментов развития общества с эстетическими установками экранного документа. Понятие «концепции реальности», а в особенности вопросы отражения действительности и в первую очередь человека, неразрывно связаны с динамикой развития общественных процессов. Почти все сломы общественной жизни советского государства находили отклик в смене установок и подходов к отражению реальности экранным документом¹⁶⁴. Может показаться, что эта зависимость отражает «законопослушность» документалистов и их готовность быть, по словам лидера страны рассматриваемого периода Н.С. Хрущева, «подручными партии». Однако столь поспешные выводы и ярлыки представляются поверхностными и по сути неверными. Не случайно время это - «время шестидесятников» - овеяно, даже сегодня, когда все в нашем прошлом подвергается негативному «снижению», романтическим ореолом. Впрочем, есть в современном видении того периода и некоторая доля снисходительности, мол, всего лишь «оттепель», какая-то духовная революция, не способная к сокрушительному слому общественных стереотипов, что продемонстрировала перестройка середины 80-х. Позиция, популярная в современной идеологизированной прессе, но неверная по существу. И так как характеристики концепции реальности и человека в экранном документе этого периода тесно связаны с мутацией общественного самосознания, остановимся вкратце на тех социально-политических предпосылках, что повлекли за собой эти изменения.

Сегодня иные любят иронизировать над «временем шестидесятников», довольно своенравно смещая понятия и акцен-

¹⁶⁴ См., к примеру: Джулай Л. Документальный иллюзион. М: Материк, 2001.

ты той поры. Скажем, определение этой страницы истории страны как «периода оттепели» сопрягает восприятие времени с XX съездом партии, где произошло развенчание культа личности Сталина. Однако съезд произошел в 1956 году, но поколение именуется не «пятидесятниками», что было бы логично. Значит, существуют некие, более сложные мотивации, которые привели к формированию устойчивой общности людей времени, получивших определение «шестидесятники».

На наш взгляд, XX съезд партии с его судьбоносными разоблачениями привел не столько к социальному обновлению общественного сознания - режим иерархического строения общества со всеми атрибутами власти остался прежним, - сколько сказался на рождении особого «воздуха раскрепощения». В конце зимы, где-то в феврале, когда морозы даже усиливаются, вдруг возникает особое движение в морозном воздухе, которое рождает уверенность в скором приходе весны. Не случайно писатель с острым публицистическим видением И. Эренбург назвал свой роман этим словом «Оттепель», которое вскоре стало определением атмосферы конца 50-х.

«Хмельной воздух» оттепели и породил поколение 60-х. Поколение это пришло к «взрослому самосознанию» уже в той атмосфере, что разрушила ледяную корку сталинского полицейского иерархического мира, вывела на первый план внимания людей иные ценности и ориентиры. Общество не может развиваться, не имея вектора своего движения, понятного всем членам, а не только избранным. Тогда возникает невнятность и конфликтность индивидуальных целей, и рождается та мутность, непрозрачность динамического вектора общества, которое точный русский язык определяет как «смута». Нам, сегодняшним, не нужны примеры, мы живем в такое время. Процессы же, которые происходили в шестидесятые годы, имели очень важные социально-психологические подвиги, главным образом, в кардинальной точке развития сообщества людей - в отношениях между конкретным человеком и коллективным целым - обществом. Наиболее внятно эти измене-

ния были выражены в... новой Программе КПСС, которая была принята в начале 60-х.

Материалы съездов партии становились программными для жизни общества на всех этапах истории Советской страны. По этим текстам можно было судить о задачах, которые ставили перед собой лидеры страны, т. е. увидеть идеальную модель, так сказать «грезу», что так много значила для самосознания нашего народа. Этой грезой оставалось все то же строительство коммунизма, идеального мира социальных и человеческих отношений, где «всем - по потребностям», но одновременно «от всех - по труду».

Для осуществления этих целей были выдвинуты две вынужденные задачи: первая - создание материально-технической базы коммунизма (чтобы «всем - по потребностям»), вторая - создание «нового человека, строителя коммунизма». С первой задачей мы благополучно провалились, хотя регулярно принимали «судьбоносные» решения, вплоть до горбачевской Продовольственной программы. Более интересными, на наш взгляд, были последствия реализации второй задачи - строительства нового человека.

Суть нового подхода заключалась в изменении взаимодействия отдельного человека и коллективного целого. Раньше эти отношения напоминали зависимость отдельного атома и жесткой кристаллической системы монолита.

Потому столь органичными выглядели лозунги и слоганы, скажем, тридцатых годов: «Когда страна прикажет быть героем, у нас героем становится любой». «Любой», потому что каждый член общества несет в себе структурную зависимость от монолита и отражает ее в своем облике. Человек, растворенный в массе, утрачивает необходимость утруждать себя рефлексией по поводу общей ситуации в стране, волей выбора того или иного решения судьбы коллектива. Он делегирует свою волю лидеру («Сталин думает за нас»), оставляя за собой только право беспрекословного исполнения Высшей идеи, которую, - заметим, как очень важный момент его самочувствия, - этот единичный

член целого («каплей льешься с массой» - как точен и образен поэт!) воспринимает не как чуждую, но как органично свою, личную.

Новая идея отношений человека и общества, как она была обнародована в Программе КПСС, заключалась в перераспределении ответственности между коллективом и человеком, вычленении самосознания «единицы», ее автономизации. Идея «сознательности поступков человека», оформленная и осененная ленинской цитатой, предполагала не рефлекторное следование «указаниям партии и правительства», а сознательное сотрудничество человека и общества на пути строительства коммунизма.

Но прежде каждый член общества должен был сформировать свою личность, исходя из концепции идеального человека «строителя коммунизма». Казалось, мы опять попадаем в пространство «героической нормы» 30-х годов, однако, расхождение - весьма существенно и сосредоточено в параметрах личности человека. Предполагалось, что человек строит себя не путем прямого подражания («сделать бы жизнь с кого»), а остается в рамках индивидуальности, совершенствуя свое оригинальное «Я» в системе *идеальных требований*, но не *идеального образца*. Для этого в том же тексте приводится «Моральный кодекс строителя коммунизма». Если перевести его тезисы с советского «новояза» на обычный русский язык, в нем угадываются общечеловеческие, христианские, заповеди: не убий, не укради, не пожелай жены своего ближнего, люби Родину и т.д.

Углубление в пространство личности, анализ и постижение ее содержания усиливали индивидуальную обособленность человека от общества, утверждение самостоятельной ценности именно этого индивидуализированного духовного пространства.

Утопическая по своей сути программа строительства коммунизма, как это ни покажется странным, оказалась воспринятой обществом с энтузиазмом. Финальная фраза, озвученная Хрущевым на XXII съезде КПСС: «Нынешнее поколение будет

жить при коммунизме!», - воспринималась как политический лозунг, но не вызывала сопротивления и иронии. Отпущенные на это строительство двадцать лет казались достаточно длительными, адресованными скорее внукам, нежели современникам. Никто не утруждал себя сомнениями. Народ опять оказался во власти Надежды, почти всегда у нас сопрягаемой не с прагматичным расчетом, но с уверенностью в Чуде, которое может иметь разные определения: Коммунизм, Космос, БАМ, в конце концов, - Энтузиазм.

Исследователи П. Вайль и А. Генис в своей лирической книге «60-е. Мир советского человека» спустя четверть века после этого исторического периода писали в разделе под выразительным названием: «Фундамент утопии»: «Новая редакция утопии - Программа КПСС - была универсальной, учитывая в самом буквальном смысле мысли и чаяния всех членов советского общества. Потребность в таком универсальном инструменте назрела... В самом прямом смысле в конкретные цифры Программы никто не поверил. Но этого и не требовалось - по законам функционирования художественного текста. Но зато каждый нашел в Программе желаемое для себя... Знакомые по романам утопистов и политинформациям идеи обретали реальность, когда любой желающий принимался за трактовку путей к светлой цели.

Художники-модернисты усмотрели в параграфах Программы разрешение свободы творчества. Академисты и консерваторы - отвержение антигуманистических тенденций в искусстве. Молодые прозаики взяли на вооружение пристальное внимание к духовному миру человека. Столпы соцреализма - укрепление незыблемых догм. Перед любителями рок-н-ролла открывались государственные границы. Перед приверженцами «Камаринской» - бездны патриотизма. Руководители нового типа находили в Программе простор для инициативы. Сталинские директора - призывы к усилению дисциплины. Аграрии-западники разглядели зарю прогрессивного землепользования. Колхозные мракобесы - дальнейшее обобществление зем-

ли. Прогрессивное офицерство опиралось на модернизацию военной техники. Жуковские бонапартисты - на упомянутых в Программе сержантов»¹⁶⁵.

Подобное парадоксальное совмещение разнонаправленных целей и задач, спровоцированных текстом Программы, можно продолжить, включая все стороны бытия тогдашнего советского общества. Но важно уловить то качество, сопрягающее все эти токи проявления свободы суждения и надежд, что провоцировала Программа. Это - *энергия действия*. Энергия эта определялась особенным состоянием души людей того времени, их установкой на созидание своего будущего. Конечно, для каждого слоя населения будущее мечталось различным, и оттого возникали столь противоположные цели. Но единой была *позитивная установка* в восприятии реальности, которая и окрашивала всю атмосферу времени, создавая неповторимую ауру искренности и доверия, нравственного здоровья и целеустремленности - всего того, что удивляет и увлекает нас, сегодняшних, в произведениях литературы и искусства этого времени. Как будто люди той эпохи знали смысл и цель жизни.

Видимо, нельзя и преувеличивать руководящее значение самого текста Программы. Хотя он неоднократно цитировался современниками в различных контекстах, подтверждая порой прямо противоположные суждения, но слоганы, извлеченные из Программы, не обладали мистическим универсальным смыслом, подобно Высокому Слову Откровения. В этом довольно простодушном, как всякое идеологическое письмо, документе просто нашли отражение умонастроения времени. Ведь сочиняли его люди того же пространства и времени, в котором обитали и читатели документа, и этих людей, несмотря на положение на иерархической лестнице, обуревали те же иллюзии и надежды.

Писатели Вайль и Генис всячески подчеркивают и еще одно важное впечатление от Программы - ее воспринимали и тогда, и сейчас скорее как художественный текст, нежели как директиву. И, как это бывало не раз в нашей истории, художественный

¹⁶⁵ Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 13-14.

текст производил более сильное директивное впечатление на людей, нежели строгие указания. Тем более в те «шестидесятые», которые были проникнуты художественным мировидением, когда поэтические вечера собирали огромные залы, когда люди читали произведения настоящих современных писателей, а не беллетристов-однодневок, когда все подписывались и передавали друг другу «толстые» журналы с новыми романами, побуждавшими к философским спорам и размышлениям.

Органичной частью художественного пространства этого времени становится и кинематограф. Резкое увеличение производства фильмов, расширение сети кинопроката, приход нового поколения талантливых, совестливых режиссеров, чутко резонировавших с настроениями общества, породил буквально поток ярких шедевров, составивших непреходящую мировую славу советскому кино и утвердивших искреннюю привязанность отечественных зрителей к кинематографу.

В этом контексте кинодокументалистика также переживает свой «звездный час». Он совпал с резким расширением производства неигрового кино в рамках особенного развития советской кинематографии в целом. К 1961 году число документальных картин увеличилось до 190 названий. А к концу десятилетия средняя цифра выпускаемых в прокат общеэкранных документальных фильмов составила более 200. К этому количеству необходимо добавить несколько десятков лент телевизионных студий. Вначале процесс их производства носил хаотичный характер, но к концу шестидесятых принял нормализованный, т. е. планируемый и финансируемый «сверху» порядок.

Складывается «география» производственных баз экранной документалистики, охватывающая всю страну. Происходят качественные изменения в функциональных ориентирах и стилистике кинохроники, которая передает свою оперативную роль «экранный газеты» телевидению. Система корреспондентских пунктов, позволявшая знакомить зрителей со всеми уголками необъятной России, обогатила экран множеством удивительных фактов и характеров, порожденных реальной жизнью. Но-

вая установка не столько на оперативную событийную информацию, сколько на аналитическое постижение жизненных процессов делала многие сюжеты региональных журналов своего рода киноминиатюрами, обладающими художественным строением и глубокой многозначностью постижения реальности. В связи с этими новыми задачами обогащаются творческие приемы и цели в работе хроникеров, видоизменяется и экранная «формула реальности».

Во многом эта новая «формула реальности» или, как ее нередко называют, «НОВАЯ ДОСТОВЕРНОСТЬ» связана с качественным изменением критериев оценки экранного документа. Напомним, к примеру, что в 30-40-е годы важными профессиональными чертами документальной съемки ценились: хроникерская хватка, оперативность, стремительность передвижения по свету, четкость операторского запечатления и монтажная внятность подачи события. Перед нами список достоинств, прежде всего, экранного журналиста, нацеленного на злободневный репортаж. Даже большие картины того времени, за редкими исключениями, носили тот стилевой характер, что позволял именовать их «хроникально-документальными», выводя слово «хроника» на первое место. Временная составляющая хронотопа четко определялась категориями настоящего времени, пространственная - событийной повествовательностью. Внутрикадровое действие было выдвинуто на первый план, фоновое лишь дублировало, тиражировало его, как, например, движения следующей линии спортсменов во время спортивного парада на Красной площади повторяли схему жестов первой, главной, шеренги физкультурников.

Образ человека на документальном экране в те годы соотносился с общей концепцией реальности. Человек был «встроен» в событийную динамику, характерную для хроники этого времени. Вычленение отдельных людей в форме жанра кинопортрета или просто эпизода в фильме подчинялось внутренней программности в изображении современника. Человек оказывался в фокусе внимания документалистов как объект *приме-*

ра, назидания, яркой демонстрации особенных достоинств целого под названием «народ». Этим определялась система приоритетов в отборе героев съемки. Таковыми оказывались люди, признанные или властью, или общественностью эталонными, Героями, уже своим трудовым или боевым подвигом доказавшие свое «геройство». Часто именно этим званием и были удостоены герои киносъемок кинематографистов 30-х годов.

В кинодокументалистике 60-х годов *концепция человека* приобретает иные параметры. Это связано с пониманием ценности и выразительности жизненного процесса в целом. Жизнь для кинодокументалистов оказывается важна не как дискретная цепочка свершаемых фактов, но как непрерывное многослойное течение реальности, сотканное из малых и больших явлений, крошечных, но образно ёмких деталей и красок, что создает причудливые сопряжения в неторопливом, но неуклонном движении. Новое понимание документалистами жизненного материала потребовало другой стилистики, преобладания иных профессиональных установок. Эти изменения можно было бы определить так: *хроникальную фиксацию события* вытесняет *аналитическое наблюдение*, *репортажную летопись времени* сменяет стремление *понять жизненное явление*.

Центром новаторского поиска документалистов иного принципа отображения действительности становится *человек*. Но резко меняется даже сам изначальный импульс выбора героя. Вместо Героев труда, чья деятельность отмечена чередой важных дел, трудовых подвигов и праздников, т. е. событийной по сути, обычный человек погружен в рутину повседневной, ничем не примечательной жизни. Но именно его внутреннее состояние, ощущение мира становится главным объектом интереса режиссеров. Смещение целей во многом определило отказ от дидактической назидательности *экранного примера* во имя воспитания определенной *методологии нравственного самостроительства* так называемого «простого человека».

Обыкновенный человек воспринимает перипетии судьбы значительного героя несколько отстраненно, вне проекции на рутину своей жизни. Но, знакомясь с обычной официанткой из молодежного кафе («Маринино житье»), стариком-смотрителем маяка («Мыс гнедого скакуна»), случайными посетителями Эрмитажа («Взгляните на лицо»), скромным врачом из подмосковного городка («Катюша»), сельским учителем («Старик и земля»), виноделами («Долгий напев»), молодыми учеными - высокогорными зимовщиками («Там, за горами, горизонт»), участниками сельской свадьбы («Горько!»), поварихой полевого стана («Даниловна») и многими другими персонажами, ставшими главными в документальных лентах тех лет, простой зритель видел как бы жизнь на приближенном к его собственной «планке мировидения» уровне.

Главной целью кинематографистов становится отнюдь не так называемый «простой человек». Такой человек, хотя и осененный званием Героя или Подвигом жизни, но увиденный в плоскостной однозначности, был основным объектом кинохроники тридцатых годов. Теперь побудительной причиной внимания к внешне обычной судьбе документального персонажа стало желание увидеть и передать зрителю неповторимость самой малой и скромной человеческой жизни, богатство ее души и оригинальность понимания человеком окружающего мира.

Изменившиеся установки потребовали от документалистов иных творческих приемов, обновления выразительных средств. Только внимательное углубление в события повседневной жизни открывало убедительные детали и знаковые по своему «внутреннему свечению» образы, растворенные в обыденном течении жизни. Поэтому чаще всего используются различные приемы *кинонаблюдения*. Постепенно создается обновленная система запечатления реальности, а вместе с тем и ее концепция.

Культ наблюдения, который очевиден, когда знакомишься с дискуссиями того времени, мотивированный поиском условий невмешательства в жизненный поток в процессе съемки, затеняет истинную диалектику творческих задач кинодокументалистов

тех лет. В поиске разнообразных приемов съемки жизни людей, раскрывающих сущность их личностного своеобразия, авторы стремились отстраниться, спрятаться, сделаться невидимыми для героев. И им казалось, что именно эти усилия порождают выразительный неповторимый материал. Но не случайно тонкий историк этого времени Л. Рошаль¹⁶⁶ назвал главный принцип творческого мышления тогдашних документалистов - НЕ СМОТРЕТЬ, А РАССМАТРИВАТЬ, тем самым подчеркнув субъективную основу видения действительности кинематографистами.

Серьезного пересмотра кинематографическая практика шестидесятых потребовала и от внешне привычных эстетических «аксиом» в отношении специфики экранного документа. В частности, таковы тезисы о достоверности как «родовом признаке документального кино», а также о «документальном фильме как историческом документе». Оба положения были связаны с эволюцией принципов «строения» экранной картины мира. Существенным обстоятельством, породившим новый всплеск дискуссий о целях и возможностях документального запечатления реальности, оказались новые этапы развития кинотехники.

Появление легких камер - осуществление давней мечты кинематографистов, рождение ручной синхронной камеры, изобретение высокочувствительных сортов пленки, - все это создавало новые условия творчества документалистов, возможность более свободно «входить в реку» жизни, не нарушая своим громоздким оборудованием естественные условия поведения людей. Именно эта творческая свобода породила соблазн - переложить смысло- и зрелищеобразующую функцию на саму реальность. Тогда же появился и ряд деклараций, в которых авторы и шут теоретическое обоснование этим предельно «натуральным» поискам. Замелькали подзабытые сегодня хлесткие определения: «поток жизни», «дедраматизация», «киноправда»¹⁶⁷ и т.д.

¹⁶⁶ Рошаль Л. Мир и и фа. М.: Искусство, 1974.

¹⁶⁷ Вертовский термин «киноправда» был использован французским режиссером Ж. Рушем для обозначения нового течения, открываемого его фильмом «Хроника одного лета» (совместно с Э. Мореном), по словам режиссера, «в знак уважения» советскому документалисту. Более подробно см. материалы в кн. «Правда кино и «киноправда». Сб. М.: Искусство, 1967.

Более развернуто эта проблема обсуждалась в появившейся в те годы книге З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности»¹⁶⁸, которая имела широкую популярность среди кинематографистов. В своей работе З. Кракауэр ставит вопрос о соответствии тех поисков, которые ведут кинематографисты, природе кинематографа как способа осознания реальности.

Но прежде он тщательно и подробно анализирует суть киноэффекта. Пафос его позиции заключается в сравнительной характеристике «фотографического» и «кинематографического» кино. «Фотографическое» кино, по его мысли, более всего соответствует собственно феномену кино. Ведь родительницей кино была фотография, которая передала ему свое основное качество - способность к точной передаче окружающего мира. Фотография запечатлевает действительность в свободном развитии, позволяя увидеть Природу, существующую независимо от нас. Случайность - основная прелесть фотографического снимка. Но реальность в фотоснимке все же преобразуется художником: выбором объекта, ракурса, композиции, пленки. Так возникают два стремления, где-то, по мнению Кракауэра, противоречивые: «стремление к творчеству» и «стремление к реальному». Таким образом, фотография выступает как первая ступень среди «фотографических искусств», искусств, призванных буквально воспроизводить «материальную реальность».

Кинематограф преодолевает основное ограничение фотографии - статику, предоставляя экранной действительности еще одну возможность - быть выраженной не только в зрительном эквиваленте, но и в динамическом. Но, выступая страстным защитником «реалистической» (по его терминологии) тенденции в кино, Кракауэр идет дальше в своей борьбе за «чистоту» кинематографического отражения реальности. «Фотографическому» кино он противопоставляет «кинематографическое». Суть последнего сводится к преобладанию активного вмешательства автора в процесс запечатления образов жизни и организации экранного произведения. Наиболее «реалистическим», т. е. ки-

¹⁶⁸ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

нематографическим средством Кракауэр считает лишь операторскую работу - фотографию, менее существенными - монтаж, звук, драматургию. Что касается последней, то, по мнению Кракауэра, «история», т. е. сюжет, лишь мешает подлинному раскрытию жизненного течения. Но так как обойтись без него, по всей вероятности, нельзя, то предпочтение должно быть оказано так называемым «спонтанным» сюжетам, найденным в самом материале окружающей действительности.

Поэтому Кракауэр отдает предпочтение документальному кино, которое уже своим названием декларирует отказ от всякой искусственности. Оно сосредотачивает все внимание на точном показе жизненных процессов, сохраняя верность «материальной реальности». Но при всей своей верности материальности природы документальное кино все же, сожалеет исследователь, тяготеет к драматизированному рассказу. По мнению Кракауэра, лишь жизнь, случайно попадающая в поле зрения аппарата, «жизнь врасплох», по-настоящему является предметом кинематографа. Именно поэтому Кракауэр признает истинным направлением лишь люмьеровское кино.

Мы не можем становиться на его непримиримую позицию и определять, что же лучше: Люмьер или Мельес. В искусстве подобные утверждения неверны. Не будем углубляться в оценку философских и эстетических концепций автора, их критический анализ сделан Г. Аристарко в книге «История теорий кино»¹⁶⁹.

Остановимся на локальном тезисе, актуальном для нашего исследования - на методе запечатления действительности, как его определяет автор, «реалистическом». Суть «реалистического» подхода в том, что он регистрирует как бы спонтанно развивающуюся действительность, т. е. «жизнь врасплох»... Вначале о термине.

Термин «жизнь врасплох», введенный в 20-е годы Вертовым, вновь привлекает широкое внимание кинематографистов именно в 60-е годы в силу новых кинотехнических возможностей и новых эстетических идей. Но смысл, который вкладывают

¹⁶⁹ Аристарко Г. История теории кино. М.: Искусство, 1966. С. 267-306. См также ст. Р. Юренева в кн.: Кракауэр 3. Природа фильма. М.: Искусство, 1974.

Кракауэр и Вертов в этот термин, различен. Для Кракауэра, но в большей мере для его последователей, «жизнь врасплох» - то содержание, которое им бы хотелось видеть на экране: свободное, самопроизвольное течение жизни. Для Вертова же «жизнь врасплох» - всего лишь средство съемки, позволяющее получать точный жизненный материал, из которого затем строится произведение: «...Нет никакого «киноглаза» ради «киноглаза», и нет жизни врасплох ради жизни врасплох, и нет скрытой съемки ради скрытой съемки. Это не программа, это средство»¹⁷⁰.

Позиции, выводящие автора из творческого процесса, организующего концепцию реальности на экране, приводят к давно известной в литературе дискуссии о натурализме, который ограничивается описанием явления, бессмысленной «каталогизацией»¹⁷¹ реальности. Именно против него направлены сердитые строки М. Горького: «В основе своей искусство есть борьба за или против, равнодушного искусства - нет и не может быть, ибо человек не фотографический аппарат, он не «фиксирует» действительность, а или утверждает, или изменяет ее, разрушает»¹⁷². Идеи З. Кракауэра, при всей точности понимания им специфических особенностей киноспособа отражения реальности, все же искусственно противопоставляли материал и художника, объявляя первичным материал. С. Дробашенко в книге «Феномен достоверности», появившейся примерно в те же годы и уделяющей немало внимания именно поисками средств адекватного запечатления реальности, все же приходит к убежденному выводу: «Документальный фильм в полном его значении — авторское размышление на основе, средствами документов»¹⁷³.

С вопросом отношения автора и материала связан и возвращающийся в разные годы в жизнь документалистики миф о «неприкосновенности документа». Часто повторяемые слова 1 «кинодокументалистика - летопись эпохи» воспринимаются нередко буквально, и документальный фильм рассматривается

¹⁷⁰ Вертов Дз. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1968. С. 137.

¹⁷¹ Напомним дискуссию о «теории факта» 20-х годов.

¹⁷² Горький М. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 27. М: Гослитиздат, 1953. С. 444-445.

¹⁷³ Дробашенко С. Феномен достоверности. М.: Искусство, 1972. С. 21.

как исторический документ. Но документальный фильм - это АВТОРСКОЕ произведение и как исторический документ рассматриваться не может. Вернее, он является художественным документом времени, как и любое произведение данного исторического отрезка. Преодоление этих расхожих, ограничивающих творческий поиск, теоретических «табу», - одно из важных достижений экранного документа 60-х годов, серьезно модернизовавшего кинематографическое моделирование действительного мира на экране. И прежде всего это коснулось изображения человека как главного тематического пространства документального кино этого периода.

Чтобы зритель осознавал запечатленные фрагменты жизни простого человека как значимые и выразительные, автор должен увидеть сам и передать новой системой художественных акцентов образный потенциал рядового потока фактов. Вот почему столь важна здесь смена глагола: не «смотреть», т. е. фиксировать повествовательную информационную содержательность жизни, но «рассматривать», т. е. анализировать, отбирать, осуществлять художественное преобразование потока незначительных моментов жизни в значимые, выразительные для зрителя образы, своей диалектикой единичного и общего, явления и смысла провоцирующие на глубокое понимание внешне простодушной жизни героя. Обобщенно определяя процесс изменения творческого мышления и установки документалистов и зрителей этого периода, его можно было бы назвать *«вторжением художественного мышления в освоение документального материала»*. Эта новая установка качественно изменила творческую технологию, выдвинув на первый план проблему выразительного нюанса поведения героя, художественно ёмкой детали.

В условиях рождения «новой достоверности» в 60-е годы с их пафосом неисчерпаемости личностного микрокосмоса «простого человека» происходит изменение статуса общего и крупного планов в иерархии монтажной выразительности. Диалектика творческой задачи требовала, помимо выразительного акцента

на точной детали, сохранения ауры непрерывности, автономности зрительского общения с жизненным потоком. Такое ощущение самостоятельности разглядывания реальности дает только общий план. Как же примирить две противоположные тенденции: стремление автора сосредоточить внимание зрителя на важной для него образно емкой детали поведения героя и равнозначность разнообразных и одинаково важных для зрителя впечатлений, что дает общий план? И лишь в 60-е годы в эстетике документального кинематографа начинаются те преобразования, о которых говорил Эйзенштейн еще в далекие 30-е годы: монтажный акцент переносится из межкадрового стыка в пространство самого кадра. Наступала эра *внутрикадрового монтажа*, понимание соотношения планов качественно менялось. Показательно в те годы наблюдение киноведа Л. Зайцевой: «Движение на экране и есть самая существенная особенность выразительного решения пространства в кино. Это одновременно и действенный, и изобразительный, и выразительный элемент решения кинематографического пространства. Вот почему, говоря о роли пространства, мы в первую очередь обращаем внимание на *внутрикадровое движение* (курсив мой - Г. П.)»¹⁷⁴.

Внутрикадровый монтаж, осуществляемый подвижностью камеры, трансфокатором или движением персонажа по отношению к камере, организует впечатление от происходящего в параметрах авторской концепции. Для зрителя же длительностью куска создается иллюзия непрерывности контакта с запечатленной реальностью. И все манипуляции подвижной камеры или меняющейся оптики воспринимались как собственное, зрительское, рассматривание.

Мы вновь оказываемся, как и в прежние периоды истории отечественной кинодокументалистики, в пространстве *концептуального* принципа подачи материала, но технология управления вниманием зрителя носит иной характер. На смену резкому, четко осознаваемому аудиторией как управление, монтажному стыку приходит более плавное, созвучное психофизиологическому процессу наблюдения глазом, перемещение внима-

¹⁷⁴ Зайцева Л. Выразительные средства кино. М: Знание, 1971. С. 72.

ния в пространстве длящегося непрерывно кадра. Кстати, заметим, что именно эта непрерывность, т. е. время наблюдения, становится одним из краеугольных моментов в новой эстетике кинодокументалистики или, если хотите, «новой достоверности». Наиболее наглядным примером является лента Г. Франка и Ю. Подниекса «На десять минут старше», сделанная несколько позже, где сама непрерывность наблюдения за ребенком в момент взросления его души является условием образного преобразования рядового факта в явление искусства.

Традиционно понимаемый общий план, в котором главное - дистанция между зрителем и запечатленным фактом, как кажется на первый взгляд, утрачивает в эти годы значение, превращаясь, говоря словами А. Базена¹⁷⁵, в «план-эпизод», где принцип монтажной организации реализован во внутрикадровом пространстве, что как бы разрушает прежнюю иерархию крупностей с их четким распределением «обязанностей» в киноязыке. И действительно, наше документальное кино 60-х годов с его страстной привязанностью к исследованию личности человека превращается, вульгарно говоря, в «крупноплановое кино», где общий план осознается как некая стартовая точка для путешествия в глубь души человеческой через глаза - «зеркало души» и слово - «окно во внутренний мир». Путешествие в глубину общего плана, которое предлагает зрителю внутрикадровый монтаж, как бы воспроизводит органичный для глаза процесс рассматривания сменяющимися формами пристальности, но сохраняющейся непрерывностью контакта наблюдателя с избранным зрелищем. Монтаж *точек зрения* заменяется *монтирующей точкой зрения*, что, не меняя сути концептуальной подачи материала в экранном тексте, предлагает зрителю более комфортный способ восприятия.

На смену традиционному общему плану приходит понятие *динамического* плана, где крупности плавно сменяют друг друга в пространстве одного кадра. Привычная «адресность» становится частным случаем использования общего плана. Однако свободного общения зрителя с экраном «новая достоверность»

¹⁷⁵ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.

не допускает. Да, зритель «рассматривает» реальность, но в соответствии с концепцией фильма, а вовсе не в силу собственных склонностей и интересов. Таким образом, *диалогической* формы общения с экраном не происходит, и зритель остается ведомым авторской волей.

Особую роль приобретают монтажные манипуляции разными «планами» в пространстве одного кадра. Трансфокатор позволяет соединять элементы первого плана с фоновыми, уводя внимание зрителей вглубь кадра. Все это создает новое эстетическое качество изображения, насыщая его *художественно* разнообразным смыслом и ассоциациями. «Переживание» документального кадра обретает полноту эстетического переживания, вовлекающего воображение и богатство личных ассоциативных связей. Все это привело к решительному изменению творческой «технологии» труда документалистов в работе с реальными людьми, породило новую *систему приемов запечатления реальности*. Остановимся на этом вопросе подробнее.

Желание создавать произведения, построенные на пристальном изучении конкретного человеческого характера, привело к тому, что весь арсенал кинематографической «творческой техники» оказался рассчитан на систему наблюдения, приближения к человеку.

НАБЛЮДЕНИЕ в эти годы выступает не только как составная часть системы выразительных средств документалистов. Культ «наблюдения», т. е. невмешательства в движение и перипетии жизненного потока, становится сквозной темой дискуссий кинематографистов тех лет, выразивший новое понимание выразительности *картины мира*, запечатленного кинокамерой. Она виделась в особенной узнаваемости как целостного облика жизни человека, так и мельчайших ее деталей. Документальность вторгается в стилистику игрового кинематографа и становится краеугольным эстетическим критерием этого времени. Симптоматично признание художника, сформировавшегося именно в эти годы, - А. Тарковского: «Главным формообразую-

щим началом кинематографа, пронизывающего его от самых мельчайших клеточек, является *наблюдение* (курсив автора)¹⁷⁶. Или «Чистота кинематографа, его незаимствованная сила проявляются не в символической остроте образов (пусть и самой смелой), а в том, что эти образы выражают конкретность и неповторимость реального факта»¹⁷⁷.

Игровой кинематограф активно осваивал в те годы документальность как элемент художественной выразительности, как бы вытесняя кинодокументалистику на иной уровень сближения с реальностью. Дистанция между снимающей камерой и объектом съемки сокращается, но остается требование сохранения иллюзии спонтанности развития жизненного потока на экране. Поэтому на первый план выходят приемы скрытой камеры, привычной камеры, длительного наблюдения, т. е. те приемы документального метода съемки, которые направлены на точную фиксацию жизненного потока.

Вначале наибольшее внимание кинематографистов вызвала *скрытая камера*. Она позволяет увидеть в поведении человека удивительные моменты органичной искренности поведения. Именно эти мгновения более всего волнуют зрителя. Внутренний мир приоткрывается для наблюдения в те минуты, когда человек углублен в себя, поглощен своими мыслями или работой. Существенным условием является сознание своей защищенности от стороннего наблюдения. Поэтому главная задача скрытой камеры - быть действительно скрытой, невидимой для героев. Такой «невидимкой» была камера в руках режиссера П. Когана и оператора П. Мостового в картине «Взгляните на лицо» (1966).

Фильм снят в Эрмитаже у картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Скрытая камера уловила удивительный калейдоскоп чувств, которые испытывают разные люди перед этим чудом искусства. Приглашая зрителей «взглянуть на лицо», авторы открывают нам поистине безграничную гамму нюансов человеческих эмоций. Здесь и восхищение, и потрясенность, и задумчивость, и любопытство, и волнение, и напряженное

¹⁷⁶ А. Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания. Сб. М.: «Подкова», Эксмо-Пресс, 2002. С. 166. ¹⁷⁷ Там же. С. 170.

стремление проникнуть в тайну «власти», которым обладает это творение искусства.

Камера стала свидетелем почти неуловимого момента установления контакта, тоненькой «ниточки» общения с произведением гения. Это могло случиться лишь при полной устранимости, незаметности съемки. Здесь скрытая камера была единственно возможным приемом.

Однако скрытая камера, при всей ее способности зафиксировать естественный поток действительности, утрачивает силу и воздействие, когда становится самоцелью. Если целиком полагаться на выразительность кадров, снятых скрытой камерой, оставив в стороне принцип авторского целенаправленного поиска и отбора, экран покажет ряд случайных, может быть, живых, но не связанных «крупностью обобщения» наблюдений. Лишь соотнесенность конкретного наблюдения с главной идеей произведения делает его подлинным фактом искусства. Оператор Ю. Александров и режиссер В. Гурьянов, взяв камеру, отправились на Университетскую набережную Ленинграда. В их объектив попали симпатичные сценки, в которых участвовали студенты, постоянные «обитатели» набережной. Одно наблюдение сменяет другое, одно лицо заменяется другим - не менее симпатичным. Но отсутствие единой живой идеи, сквозной мысли заставляет рассыпаться эту цепочку подсмотренных эпизодов. Полагаясь целиком на прием скрытой камеры, авторы фильма «Набережная Альма Матер» потерпели неудачу.

Нельзя не согласиться с В. Н. Головной, который именно в те годы в беседе со студентами-операторами говорил: «У нас за последнее время стало очень модным (я это слово употребляю сознательно, хотя отношусь к этому приему с уважением, его просто сделали модным) применять съемку скрытой камерой. Пользоваться скрытой камерой как одним из методов съемки нужно и следует, но у нас, к сожалению, часто считают панацеей от всех бед тот или иной метод съемки, а это - наивное утверждение, потому что у документалиста прежде всего - строгий отбор материала. Иногда съемка скрытой камерой мстит

авторам, и из материала, каждый кадр которого интересен, нельзя выстроить эпизод или целую короткую ленту»¹.

Пример подобной неудачи мы привели выше. Скрытая камера, давая иногда живой материал, все же довольно «статична» в раскрытии характера человека. Она фиксирует лишь то, что видит аппарат, не способна более активно отбирать моменты съемки. Более распространенным приемом является прием так называемой «привычной» камеры. Длительное наблюдение, которое более всего раскрывает действующего человека, почти невозможно вести скрытым аппаратом. Многие кинематографисты отвергают съемку человека скрытой камерой из этических соображений, называя ее «узаконенным подсматриванием» (к примеру, польский документалист Т. Яворский). Ей противопоставляется «привычная», «освоенная», «забытая» камера, т. е. не замечаемая героями в силу ее привычности.

В этом случае камера становится постоянным спутником людей. Вначале человек постоянно на нее оглядывается, чувствует себя стесненно, его движения скованы и неестественны. Но наступает момент, и увлеченный своим делом или разговором, он забывает о съемке, ведет себя свободно и органично. Так же как для кинематографистов общение с персонажами будущего фильма раскрывает их характер, привычки и манеру поведения, съемочная группа для снимаемых людей превращается в группу друзей и близких знакомых. И естественность поведения восстанавливается,

Так снимали еще и Р. Кармен («Повесть о нефтяниках Каспия»), и Р. Григорьев («Люди голубого огня»), и А. Медведкин и И. Посельский («Первая весна»), и М. Меркель («Вечное движение»), и многие другие советские и зарубежные документалисты. Причем, сроки документального наблюдения определялись глубиной анализа, характером снимаемых людей, особенностью поставленных задач. Польский режиссер В. Шлесицкий жил и снимал в семье крестьянина девять месяцев, чтобы в картине «Семья человеческая» показать лишь один день семьи. Казимеж Карабаш снимал своих десятиминутных

¹⁷⁸ Из беседы В. Головни со студентами операторского факультета. Рукопись из архива Кабинета операторского мастерства ВГИК. С. 12.

«Музыкантов» в течение двух с половиной месяцев, наблюдая за репетициями самодеятельного оркестра. А впечатляющий репортаж человеческих чувств в картине режиссера М. Мажиньского «Возвращение корабля» был снят двумя операторами за четыре часа. Все три фильма характеризуют различные способы применения «освоенной камеры» (термин польских документалистов).

Постепенно эффект естественности поведения человека перед камерой оказывается недостаточным. Возникает потребность увидеть за этой органичностью глубокие, может быть, скрытые мотивы. Так, в фильме кишиневской киностудии «Горько!» (реж. Г. Водэ) использован «метод приживания» камеры, но новым и неожиданным является то, что акцент в наблюдении сделан не столько на ритуальных перипетиях сельской свадьбы, сколько на ощущениях, чувствах главной героини события, которая остается равнодушной к веселью. И, может быть, слово «горько», вынесенное в заголовок, означает не только свадебный тост, но и ощущения невесты. Документалисты приоткрывают нам драматический конфликт, замеченный ими в жизни, но не говорят с полной определенностью о его сути. Зрителю предоставляется право самостоятельно домыслить увиденное.

Картина «Горько!» знаменует определенную тенденцию, характерную для документальных съемок человека тех лет - стремление снимать *не только действующего, но и чувствующего, и размышляющего человека*. Для того чтобы реализовать последнюю цель - показать размышляющего человека - на первый план выходят проблемы *синхронной съемки*.

До этого времени считалось, что раскрыть человеческий характер, мир его чувств и мыслей с помощью документального метода съемки невозможно. Речь шла только о «косвенной характеристике»¹⁷⁹ человека. Но уже спустя всего лишь несколько | лет после публикации этого тезиса можно было прочесть в рецензии на документальный фильм о «нравственном исследовании внутреннего мира» молодых людей¹⁸⁰.

¹⁷⁴ Дробашенко С. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962.

¹⁸⁰ См. Тэсс Т. Состоявшейся разговор // Искусство кино, 1966, № II.

Можно смело сказать, что показать размышляющего человека удалось только тогда, когда появилась возможность слышать, о чем он размышляет. Речь идет о *звуковом портрете* человека. До того момента, пока документальное изображение оставалось немым, хотя и сопровождалось дикторским текстом, трудно было проникнуть в мир мыслей героя, создать полнокровный образ человека. Это понимали сами документалисты и пытались с помощью дикторского текста от первого лица приблизить зрителя к внутренней жизни персонажа. Еще в начале 30-х годов кинематографисты придавали огромное значение синхронной человеческой речи. Р. Кармен рассказывал: «Вспоминаю прошлое, начало 30-х годов. Звуковое кино тогда еще только начиналось. Киноаппарат по величине напоминал несгораемый шкаф. Однако его габариты не мешали хроникерам активно вторгаться в жизнь. Отсутствие техники не было препятствием к созданию фильмов, раскрывающих существо человека»¹⁸¹. О первых опытах по освоению звуковой документальности в 30-е годы мы уже писали, выделяя особенно впечатляющие синхронные интервью и выступления в картинах Э. Шуб и Д. Вертова.

В последующие годы синхронная документальная съемка нередко вступала в конфликт с голосом диктора, а порой подменялась им. Лишь в шестидесятые годы, несмотря на сложности обеспечения студий синхронной кинотехникой, звуковое богатство жизни пришло в документальный фильм. Слияние звука с изображением, точно ему соответствующим в жизни, дало сильный, впечатляющий эффект. Зрительно-звуковой ряд фильма, каким он формировался в эти годы, представляет собой итог сложного взаимодействия обоих слагаемых, в котором они достигают особой реалистической убедительности. Стало очевидно, что звуковая достоверность придает изображению значительную емкость и глубину.

Синхронная съемка человека выдвинула перед документалистами новые требования. При синхронной записи звука возможны два варианта: «скрытая» запись, когда говорящий не

¹⁸¹ Кармен Р. Героика борьбы и созидания. М.: Знание, 1967. С. 58, 72.

знает, что его снимают, и откровенное обращение человека к камере или интервьюеру.

Скрытый микрофон может подслушать самые неожиданные слова и истории. Он как бы фиксирует живой кусок действительности. Вспомним, к примеру, выразительный эпизод «капитанской скамейки» из фильма «Корабли не умирают» (реж. М. Юдин). На скамейке одесского бульвара собрались старики, бывшие капитаны. Зритель слышит веселые байки, соленые шутки, незлобивую перепалку старых «морских волков». Эпизод снят замаскированным аппаратом и «скрытым микрофоном».

Однако когда речь шла о документальных портретах современников, документалисты не считали возможным ограничивать себя только скрытой камерой и микрофоном. Все чаще человек знал о самом факте съемки. И здесь возникали свои творческие трудности. В частности, проблема органичности поведения перед камерой.

Есть своя динамика освоения кинокамеры не только кинематографистами, но и самими героями. В ту пору не только документалисты, но и сами люди только привыкали к общению с камерой. Это сейчас, имея множество примеров свободного поведения перед телекамерой, человек моделирует аналогичную раскрепощенность. И ныне главная задача - преодолеть именно эту излишнюю готовность документального персонажа воспроизвести экранные штампы в своем существовании в пространстве кадра. В те же годы, зная, что ему придется говорить перед камерой, человек внутренне напрягался, старался не упустить линии разговора, следил за грамматической точностью своих фраз и по просьбе оператора смотрел только в определенном направлении. Неожиданно люди, живо беседовавшие до съемки, начинали произносить заученные трафаретные фразы, терялись и замолкали.

Заданность беседы, искусственная гладкость подготовленной речи, наряду со скованностью человека перед камерой, - наиболее распространенные недостатки синхронного материала в те годы. Разговор героя перед камерой всегда должен носить

характер *импровизации*, чтобы мысль как бы рождалась на глазах у зрителя. И неважно, что его речь может быть несколько стилистически неправильной, лишь бы сохранилась ее непосредственность. Режиссер Л. Дербышева описывает один из возможных приемов синхронной съемки разговора персонажей, примененный ею в те годы в практике киносъемки: «Можно... организовать какую-либо интересную встречу людей или объединить их для решения определенной задачи. И все! Не прерывать их! Т. е. съемку вести совершенно событийно. Например, мы пригласили директора совхоза на ферму, попросили механика и доярку рассказать ему о делах на ферме. А его лично (чтобы другие не слышали) предупредили, чтобы он был, как обычно, придирчив (так как знали, что директор недоволен делами на этой ферме). Директор приехал, все стали обходить ферму, сзади этой группы людей шел наш звукооператор и записывал их разговоры. Получился очень естественный эпизод»¹⁸².

На этом же принципе съемки «по договоренности», когда лишь один из собеседников знает о факте съемки, основан материал, использованный, к примеру, в картине «Твое щедрое сердце» (реж. Е. Учитель): беседы председателя колхоза с посетителями.

В 60-е годы трудно было встретить фильм без синхронных съемок. Но нередко можно было заметить, что авторов занимает более всего сам факт натурального звукового фона. О чем говорят персонажи, их заботило уже во вторую очередь. Вот и слышен был с экрана этакий «словесный шум», набор ничего не значащих фраз: «Последнее время пошла серия картин, где герои много говорят. С экрана слышится говорок, часто неразборчивый, который, по мысли авторов, создает впечатление естественности, непосредственности. Бывает иногда, что слова можно даже разобрать, но мысли, выраженные в них, путанные, а порой неправильные», - пишет В. Головня¹⁸³. Синхронная съемка должна органично вызываться потребностями раскрытия образа человека.

¹⁸² Документальное кино сегодня. Сб. М.: Искусство, 1963. С. 155.

¹⁸³ Головня В. Советское документальное и научно-популярное кино в юбилейном году. М.: ВГИК, 1967. С. 15.

Расположить героя к откровенному выражению своих мыслей и чувств - такой виделась кинематографистами главная и в то же время самая сложная задача документальной съемки человека. К тому же все увиденные авторами эмоции, чувства персонажа нужно, не исказив, записать, снять и донести до зрителя. Именно в шестидесятые годы мы находим множество удачно реализованных экранных портретов различных по характеру, по интеллекту и темпераменту людей. Этого добились создатели картин «Корабли не умирают» (реж. М. Юдин), «Откровенный разговор» (реж. Н. Хубов), «Старик и земля» (реж. Р. Верба), «Там, за горами, горизонт» (реж. И. Герштейн и Б. Га-лантер), «Рыбачка» (реж. Ф. Фаргусов), «Вечное движение» (реж. М. Меркель), «Лучшие дни нашей жизни» (реж. Б. Галантер), «Николай Амосов» (реж. Т. Золоев) и др.

Теперь уже классическим примером документальной съемки человека стала лента режиссера В. Лисаковича и автора сценария С. Смирнова «Катюша». Историю подвига молодой советской девушки в годы войны нужно было рассказать спустя двадцать с лишним лет. Фильм должен был открыть лучшие черты советского характера: благородство, патриотизм, смелость, самоотверженность. И главным «материалом» была Екатерина Илларионовна Демина, скромная труженица, не помышлявшая стать «киногероиней».

Никакие слова диктора не смогли бы нам раскрыть богатство души и обаяние натуры этой русской женщины. Только внимательное наблюдение и синхронная съемка сделали рассказ о человеке предельно достоверным, вызывающим ответную реакцию у зрителя. Авторы хотели, чтобы «Катюша» сама рассказала о себе, чтобы слова ее были искренни и эмоциональны. Но как сделать, чтобы в моменты съемки сдержанная по натуре героиня свободно отправилась бы в мир воспоминаний, открыто проявила бы свои чувства?

Авторы решили без подготовки столкнуть Е.И. Демину с ее прошлым. В. Лисакович разыскал в киноархиве фронтовые кадры (боев за Крым, десанта под Керчью, участницей которого была

Катюша. Спустя двадцать с лишним лет Катюша должна была увидеть свое военное прошлое, а, может быть, и своих товарищей-однополчан. Конечно, такая встреча не могла не быть впечатляющей. Но как сделать зрителей свидетелями реакции героини? Ведь нельзя снимать на обычную пленку в темном просмотрном зале. Но выход был найден. Предоставляем слово оператору картины А. Левитану:

«Решено было привести ее в просмотрный зал студии, показать ей эти съемки на экране. Следить объективом неотступно за ее лицом, глазами, записать на пленку все, что она будет говорить. Но как это сделать? Построить специальную кабину, чтобы спрятать аппарат, замаскировать микрофон представлялось делом относительно несложным. Но как не обнаружить себя светом, как обойтись без прожекторов, пусть даже самых миниатюрных? Тогда попробовали применить приспособление, используемое для киносъемок в темноте рентгеновского кабинета, и оказалось, что это устройство давало поразительную возможность снимать без всякой дополнительной подсветки при отраженном свете экрана»¹⁸⁴.

Конечно, изображение имело технические дефекты, которые могли вызвать возражения ОТК. Но ценность изображенного на пленке искреннего поведения человека, его взволнованности и непосредственности, отодвинула на второй план вопросы технического качества. И вот съемка началась:

«Катюша и Сергей Сергеевич заняли свои места в зале, вспыхнул экран, и в ответ ему засветились глаза Катюши, наполняясь то человеческим теплом и участием, то болью и гневом, то сочувствием своим боевым друзьям. Она говорила и говорила, и я, не отрываясь от аппарата, снимал, стараясь ничего не упустить, досадуя даже на короткие задержки из-за перезарядки кассет. Наши надежды оправдывались - тщательная подготовка приносила плоды, и скрытая камера пожинала урожай»¹⁸⁵.

Кинематографисты столкнулись с «фактом жизни в момент съемки», говоря словами В. Лисаковича. Е.И. Демина, действи-

¹⁸⁴ Левитан А. Репортаж чувств//Искусство кино, 1967, № 10. С. 73,75.

¹⁸⁵ Там же. С.73.

тельно *жила* в минуты съемки, она не просто рассказывала, а непосредственно реагировала на волнующий ее экран. В этой непосредственной реакции широко раскрылась натура героини. Это были драгоценные кадры неповторимой обнаженности человеческого сердца.

Однако в следующей «встрече с прошлым» - поездке по местам боев - оператор уже не мог скрывать свой аппарат. И авторы, доверившись героине, рассказали о своих планах. «И тут выяснилось, - пишет С.С. Смирнов, - что разницы почти нет - с тем же обаянием простоты и естественности наша героиня проходила через все испытания съемки. Кинокамера словно не оказывала на нее действия»¹⁸⁶.

Встреча с прошлым, столь волнующая для нее, заставила Е.И. Демину целиком погрузиться в свои воспоминания. В эпизоде у обелиска ее снимали сначала издали общим планом, потом ближе и затем совсем крупно - руки, лицо, глаза. Катюша ничего не видела и не слышала. Для всех окружающих это была открытая прямая съемка. Для героини кинокамеры не существовало.

И, наконец, впечатляющий эпизод у колодца, куда под огнем врага открыто ходила Катюша, чтобы набрать воды для раненых. «Мы расположились подальше от колодца, насколько позволял телеобъектив. Но вот подъехала машина. Катюша узнала место, побежала к колодцу... «Он, конечно, тот самый, смотрите - и вода еще есть». Зачерпнула ведерком воды, стала рассказывать Сергею Сергеевичу подробности. Знала ли Катюша, что ее снимают? Конечно, знала, она поняла это, как только увидела нас. Но она не знала, когда именно ее снимают, так как камера стояла вдалеке, и не было слышно ее шума. Скоро Демина перестала замечать аппарат, как не замечают привычную деталь окружающей обстановки.

Когда были сняты самые необходимые кадры - мы подошли ближе. Но к тому времени Катюша чувствовала себя в обстановке съемки уже свободно, и можно было просить ее зачерпнуть еще раз воды из колодца или показать, откуда внезап-

¹⁸⁶ Советский экран. 1965, № 20. С. 76.

но вышел фашистский автоматчик, чтобы снять все это крупным планом»¹⁸⁷.

В фильме «Катюша» создан убедительный образ живого, остро чувствующего человека с богатым духовным миром и щедрым сердцем. При съемке авторы использовали и скрытую, и привычную камеру, и прямую съемку, и интервью. В каждом конкретном случае они выбирали самый необходимый прием, чтобы приблизить зрителя к внутреннему миру человека.

Фильм «Катюша» знаменателен еще и тем, что в нем зафиксирована не просто речь героини, а ее диалог со Смирновым. Катюша говорила с конкретным человеком, именно в общении и раскрывались черты ее характера. С.С. Смирнов тактично направлял рассказ героини, как бы «режиссировал» его.

Сегодня мы часто видим откровенное присутствие в кадре автора-собеседника. Но в то время проблемы, связанные с проведением открытого интервью, занимали кинодокументалистов. Так, в картине Дальневосточной студии «Рыбачка» (реж. Ф. Фартусов) знаменитый бригадир рыбаков Александра Хан разговаривает с репортером прямо на карбасе, идущем с путины. Только что мы видели ее, энергичную, веселую, в работе. И с этой же обаятельной улыбкой она поведала о своей судьбе человеку с микрофоном. Эту свободу вместе с автором чувствовали и герои фильма «Откровенный разговор». Свобода достигается прежде всего тем, что человек с кинокамерой для этих ребят не следователь, не интервьюер. Он - товарищ, собеседник, заинтересованный в проблемах, их волнующих.

Создание атмосферы доверия - главное условие достоверного и искреннего интервью. В. Лисакович утверждает: «Диалог в киноочерке - всегда импровизация. Важно, чтобы герой думал, сам рассуждал. Мое желание раскрыть психологию, внутренний мир человека может быть и не реализованным, если мне не удастся создать возможность, предпосылку для выражения душевного состояния снимаемого человека. Я не могу навязывать ему свои выводы, свои мысли. Я добиваюсь, чтобы зритель услышал выводы героя - в них он поверит больше, но

¹⁸⁷ Левитан А. Репортаж чувств. С. 74,77.

при этом зритель не должен замечать моей авторской «хитрости», спрятанной моей авторской позиции, - я знаю, что я хочу»¹⁸⁸.

Чтобы получить интересное интервью, от автора требуется незаурядное знание психологии человека, тонкость и педагогический талант. Венгерский режиссер А. Ковач в своей работе с героями фильма «Тяжелые люди», посвященном борьбе изобретателей с бюрократическими преградами, не скрывал камеры. Он пригласил своих персонажей в студию и здесь в откровенной беседе о сути их изобретений, о разных путях, которыми они шли, борясь за их осуществление, раскрывались характеры людей. По словам режиссера¹⁸⁹, неожиданность ответов меняла заранее спланированный ход беседы, отчего интервью приобретало «непредвзятый, взаимно-спонтанный характер».

Постепенное освоение *документального диалога*, позволявшего запечатлеть живую речь человека, познакомить с ходом его размышлений, логикой восприятия тех или иных явлений, привело к постановке новых творческих задач. Одной из давних и трудноосуществимых желаний было стремление передать на экране *драматический конфликт*, существующий в жизни. Пути создания такого рода документальных драм, в которых бы участвовали и спорили настоящие «документальные» люди, различны.

Иногда кинематографисты, заметив конфликт в действительности, снимают его участников, а затем уже своими кинематографическими средствами воссоздают на экране спор. Любопытен был опыт киргизского фильма «Репортаж не окончен» (реж М. Шерман), где автор-публицист расследует конкретный социальный конфликт, совмещая в монтаже мнения разных свидетелей этого события. Так реальный конфликт получает свое экранное воплощение.

Более увлекательным, но и трудным для воплощения, оказалось стремление запечатлеть реальный драматический конфликт, увиденный в жизни. Не в монтажном столкновении, а в открытом споре встречаются люди, доказывая правильность

¹⁸⁸ Цит. по кн.: Стреков И. Автор и документальный фильм. М.: ВГИК, 1967. С. 30.

¹⁸⁹ Ковач А. Прямое кино в Венгрии // Вопросы киноискусства. Сб. Вып. 10. М.: Наука, 1969.

своей точки зрения. Всегда живыми и интересными были съемки публичных споров и собраний. Характерны кадры колхозного собрания в фильме «Обращенные к солнцу» (реж. А. Видугирис, И. Моргачев), где зритель имеет возможность видеть и слышать настоящую энергичную полемику. Забыв о кинокамере, колхозники спорили о путях улучшения жизни в их селе. Еще более захватывающая дискуссия запечатлена в картине польского режиссера Т. Яворского «Источник». Сельская сходка, где решается вопрос о дороге к источнику воды, напоминает даже не спор, а ссору. По словам режиссера, съемка велась открыто, но люди были до такой степени поглощены волнующим их вопросом, что присутствие кинокамеры никак не сказывалось на их поведении.

Выделим картину «Там, за горами, горизонт» (реж. И. Герштейн, Б. Галантер), где синхронная съемка позволила запечатлеть драматический конфликт, протекающий в более спокойной форме. В крохотной комнате высокогорной станции вокруг стола с шахматной доской сидят четверо парней и спорят. Особенность показанного конфликта заключается не только в том, что они спорят, отстаивая свою точку зрения на абстрактную тему. Такого рода умозрительный спор - о месте женщины в коммунистическом обществе - уже был в картине «Мангышлак, начало пути» (реж. В. Лисакович). Но здесь, в картине киргизской студии, предмет разговора - конкретная судьба Володи Пересыпкина, которому товарищи предъявили довольно суровые претензии.

Герои фильма ведут себя перед аппаратом свободно, камера стала для них привычным атрибутом жизни. Но авторов уже не удовлетворяет возможность съемки естественно *действующего* человека, они хотят уловить и зафиксировать на пленке естественность *размышляющих* людей. Они сосредотачивают свое внимание на поединке взглядов, увиденном в беседе зимовщиков. Не информация о человеке и событии, а попытка раскрыть документальными средствами суть актуальной проблемы, выразить ее в драматической форме, высказать ее словами реаль-

ных героев - цель кинематографистов. Авторы фильма уверены, что нет смысла использовать богатый «инструментарий» документалиста, считая своей задачей лишь съемку фильма «о городе», «о заводе». «Другое дело, если вас волнует злободневная проблема. Тогда не обойтись без споров на экране между собой или авторов с героями, тогда потребуется проникать в психологию людей, в их внутренний мир, тогда необходимо будет и искать истоки их взглядов. Вот где действительно трудно обойтись без современного инструментария документалиста»¹⁹⁰.

Подводя итоги анализа приемов, составивших основу творческого инструментария документалистов этого времени, важно отметить, что их главной целью было воссоздание на экране новой модели реальности, обладающей иными качествами сопряжения экранного и жизненного облика факта. Связано это было со стремлением создать более стереоскопичный, многокрасочный экранный аналог действительности, позволявший не только видеть, но в большей мере - постигать ее смысл.

Человек оказался в центре внимания документалистов шестидесятых годов не случайно. Именно человеческое содержание любого события и явления позволяло уловить скрытые смыслы происходящих событий. Человек становится смысловым мерилom запечатленной картины реальности. И потому оказывается в центре внимания документалистов. Хотя для них эта скрытая причина порой бывала неясна. На первый план выдвигались вопросы «простого» запечатления человеческого содержания своего времени.

Свою задачу они видели в том, чтобы найти интересного героя, понять характер в его неповторимости, уловить какие-то индивидуальные черты, перенести их на пленку, не упрощая, не деформируя, не обрывая многочисленных тонких связей, соединяющих человека со средой. Но важно было вместе с тем сохранить и естественность поведения человека перед камерой, «поймать» наиболее острые моменты бытия героя, наиболее выразительные слова и поступки. Именно в это время были тщательно и углубленно разработаны многочисленные приемы

¹⁹⁰ Горохов Вен., Галантер Б. Послесловие к фильму // Искусство кино, М., 1966, №12. С. 18.

кинонаблюдения, позволявшие увидеть человека, говоря словами Д. Вертова, «в момент неигры», органичного бытия в пространстве своей собственной жизненной «колеи». Приемы синхронной съемки дали возможность фиксации «звукового образа» человека. Искреннее слово открывало путь к его внутреннему миру, позволяло понять характер его мышления. Различные способы съемки человека были направлены к одной цели - воссоздать документальными средствами многогранный образ современника.

Однако одной из важных особенных черт документалистики этого времени становится не только обновленная *концепция достоверности* отражения реальности в ее естественном жизненном движении, но и способ подачи полученного в результате наблюдения материала зрителю. Речь идет о *концепции автора* в экранном документе, реализованной в этот период.

Восприятие автора в документалистике имеет диалектическое толкование. С одной стороны, он, автор, осознается как некий медиум, способный точно воспроизводить действительность на экране. И его достоинства определяются именно умением адекватно перенести на киноплёнку жизненные реалии. В этом случае собственные авторские амбиции оказываются недопустимыми. Но мы уже показали, как еще в простодушных хрониках начала века проявлялась личность снимающего человека: в выборе объектов, композиции, внутрикадровой мизансцены, крупности, ракурса и т. д. Так что популярные в разное время лозунги «абсолютной достоверности, адекватности, невмешательства» - не более чем метафоры, подчеркивающие скорее «правила игры», понятные и автору и зрителю.

С другой стороны, автор в кинодокументалистике, начиная с двадцатых годов, утверждается как создатель, имеющий очевидное право на самостоятельное художественное пространство, в пластической стилистике и конструкции которого воплощена творческая воля конкретной индивидуальности. Стилиевая палитра экранного документа двадцатых годов, проанализированная нами выше, свидетельствует о широких возмож-

ностях творческого самовыражения в работе с документальным материалом. Суть претензий к особенностям экранного документа 30-х годов, особенно ко второй их половине, может быть определена, в первую очередь, как отсутствие явного авторского своеобразия, нивелировка стиливого облика произведений кинодокументалистики.

В рассматриваемый период шестидесятых годов, наряду с усилением художественной ёмкости пространства документального кадра, резко обостряется проблема индивидуализации *художественного строения* произведения в целом¹⁹¹. Стремление увидеть в документальном человеке его необычность, особенность, неповторимость, что потребовало перестройки всей системы творческих критериев выразительности документального материала, нашло свое продолжение в разработке своеобразных форм драматургического строения картины, композиционной и стиливой структуры, индивидуализации имиджа автора, широкой палитры жанровых решений. Может быть, именно рождение в кино- и теледокументалистике разнообразных **ЖАНРОВЫХ ФОРМ**, создавших стройную жанровую *систему*, и способствовало осознанию всего пространства творческих экспериментов советских документалистов этого десятилетия как явления уникального в общей художественной истории кинематографа. Поэтому именно здесь необходимо подробнее остановиться на вопросах жанрового своеобразия документального произведения и всей *жанровой системы экранного документа* в целом.

Документальное произведение всегда предстает перед зрителем не как фотографически зафиксированный нерасчлененный поток действительности. В нем выражается определенный авторский подход к явлениям жизни, «своя система отбора, своя система анализа действительности»¹⁹², т. е. каждый фильм создается и существует в определенном жанре.

¹⁹¹ Важно, что и теоретическая мысль обращает внимание на концепцию автора в кинодокументалистике. Наиболее последовательно эта проблема исследована в работах С. Дробашенко «Феномен достоверности», Л. Рошаля «Мир и игра», А. Стрекова «Автор и документальный фильм», Ю. Мартыненко «Документальное киноискусство».

¹⁹² Шкловский В. За сорок лет. М.: Искусство, 1965. С. 247.

К сожалению, точную, единую трактовку термина «жанр» трудно найти в искусствоведческой литературе. Так, например, в БСЭ жанр определен как общность «структурно-композиционных признаков»¹⁹³. У Л. Тимофеева в «Основах теории литературы» утверждается, что «в основе жанра лежит... определенный тип изображения человека в жизненном процессе, определенный способ обрисовки характера»¹⁹⁴.

Нам представляется любопытным определение, предложенное В. Шкловским в одной из статей: «Жанр - конвенция, соглашение о значении и согласовании сигналов. Система должна быть ясна и автору, и читателю. Поэтому автор часто сообщает в начале произведения, что оно - роман, драма, комедия, элегия или послание. Он как бы указывает способ слушания вещи, способ восприятия структуры произведения»¹⁹⁵. В определении указывается функциональное назначение жанра - вводить зрителя и читателя в мир, созданный автором, в его систему художественного мышления. Нередко зрительская невосприимчивость к определенному жанру делает бессмысленными авторские усилия передать свой художественный образ действительности данному человеку. Чтобы авторская мысль добралась до зрителя и читателя, необходима точная «настройка», о которой говорит В. Шкловский.

Основные признаки жанра связываются: 1) с характером объекта, 2) с конкретным назначением жанра, 3) со степенью, масштабом выводов, мерой типизации, 4) с характером стилистических средств.

Но всеми исследователями природы жанра подчеркивается, что жанр - это не система строгих регламентации и ограничений, его границы подвижны и подвержены постоянным изменениям.

Жанровые особенности связаны с характером изображаемых явлений. Анализ жизненного материала подсказывает автору выбор будущей жанровой формы. Однако связь жанра и материала не прямолинейна. Выбор жанра органично сопря-

¹⁹³ БСЭ. Т. 15. М.: Советская энциклопедия. С. 589.

¹⁹⁴ Тимофеев Л. Основы теории литературы. М.: ГУПИ, 1959. С. 323.

¹⁹⁵ Шкловский В. Кончился ли роман? //Иностранная литература, 1967, № 8. С. 220.

жен с позицией автора, его мировосприятием. Остро и парадоксально мыслящий критик Г. Гачев верно заметил, что выбор жанра - уже способ суждения о том, что есть мир. Романтик сделает документальную кинопоэму, аналитик обратится к аналитическим жанрам. Сравним фильм «Мы» (реж. А. Пелешян) - философскую поэму и «Плюс минус я» (реж. В. Лисакович, И. Беляев) - социологическое исследование. Допустимо ли, чтобы в том и другом произведении оказались снятыми одни и те же люди? Вполне. Но суждения о мире, авторские концепции в этих лентах различны, стало быть, - различен жанр.

Еще древние греки посчитали, что всю человеческую деятельность можно свести к трем проявлениям: событию, действию, настроению. Именно по сфере интереса к той или иной области и произошло деление на жанровые направления: эпос, драма, лирика. Но внутри этих глобальных жанровых общностей началось уже тогда более мелкое «дробление». Так, драма разделилась на комедию, трагедию и собственно драму. Всем знакомы эпические жанры: роман, рассказ, очерк, повесть и т. д.

Процесс жанрового дробления, рождения все новых и новых форм, начавшись в те далекие тысячелетия, неуклонно продолжался и продолжается по сей день. Но зачем идет постоянное обновление жанров, бесконечное дробление и гибридизация? Вернемся к уже цитированной статье В. Шкловского. «Искусство никогда не проходит, но всегда самоотрицается, заменяя способ выражения не для того, чтобы переменить форму, а для того, чтобы найти осязаемое и точное выражение для новой действительности». И далее: «Искусство изменяется, жанры сталкиваются для того, чтобы сохранилось ощущение мира, для того, чтобы из мира продолжала поступать информация, а не ощущалась уже традиционная форма»¹⁹⁶.

Именно ради сохранения своеобразной жизненной формы того или иного факта или явления художник вынужден искать в своем повествовании новые, прежде неведомые жанровые нюансы. В каждом подлинно талантливом произведении, даже именуемом традиционным жанровым определением, осуществ-

¹⁹⁶ Шкловский В. Кончился ли роман?//Иностранная литература, 1967, №8. С. 220,222

ляется структура неожиданная, нарушающая представления читателя или зрителя о канонах этого жанрового направления. И благодаря этому удивлению перед неожиданными отклонениями от ожидаемого обостряется восприятие зрителем авторской мысли, становится возможным подробное раскрытие особенностей художественной речи создателя. И наоборот. Как часто богатство жизненных фактов, увиденных кинодокументалистами, оказывается недоступно зрителю, который наталкивается при встрече с фильмом или телепередачей на закосневшую жанровую конструкцию.

Наиболее показательным примером подобной «законсервированной» жанровой формы являлся долгие годы киножурнал «Новости дня». Он рассказывал о разнообразных явлениях нашей жизни, уникальных в своем проявлении. Но шаблонная форма подачи, лобовая информативность, вполне угадываемые, предсказуемые жанровые конструкции разных по теме, но однообразных по облику сюжетов делали выпуски этого журнала явлением архаичным. Этими же недостатками обладают и многие телевизионные рубрики, вне зависимости от сетки вещания: информационное, общественно-политическое или развлекательное.

Привычный «летописный» взгляд на документалистику, сориентированный на унылое воспроизведение жизненного потока, приводит к творческой робости, которая выявляется и на уровне фиксации материала, и в процессе создания жанровой конструкции будущего фильма. Не случайно именно проблема жанровой многозначности, природы формирования жанровой формы являются в эстетике кинодокументалистики наименее разработанными¹⁹⁷. В обиходе можно услышать ложный термин «жанр документального фильма», свидетельствующий о восприятии кинодокументалистики - явления сложного, многоформного - как единообразного в жанровом отношении. Этот унифицированный подход делает жанровую и стилевую палитру произведений экранного документа кино и телевидения весь-ма монотонной; «серой».

¹⁹⁷ Разделы, связанные с вариантами жанровой классификации кинодокументалистики, содержатся в кн. М. Власова «Виды и жанры в киноискусстве», С. Дробашенко «Пространство экранного документа», Ю. Мартыненко «Документальное киноискусство».

Вот почему столь важен анализ опыта десятилетия 60-х, так как тогда шли настойчивые поиски путей расширения известных и сложившихся жанровых форм во имя передачи не только выразительности самой реальности, но и *личностной авторской концепции* увиденного. Но прежде стоит остановиться на факторе, определяющем, на наш взгляд, специфику жанрового строения кинодокументалистики. Речь идет о *своеобразии документального образа*. Именно особенности его структуры дают ключ к пониманию путей создания жанровых форм в этой области творчества.

На первый взгляд, документальный образ подчиняется всем тем законам, которые мы связываем с традиционным художественным образом. В этом смысле каждый документальный фильм воспринимается как произведение безусловно художественное в первоначальном родовом (а не качественном) смысле этого понятия. Тогда справедливо было бы определение документального кино как искусства и ничего больше. Подобное представление о кинодокументалистике, в основе образной системы которой лежит традиционная образность, присутствует в суждениях ряда теоретиков¹⁹⁸. И как продолжение этого взгляда возникает желание «приложить» к произведениям готовую, аристотелевскую жанровую схему с эпическими, драматическими и лирическими жанрами.

Однако подобный взгляд на документальный образ обедняет, снимает своеобразие художественного мышления в документальном кино. Кроме того, высокие требования художественной образности выводят за рамки кинодокументалистики очень большую группу ее продукции, связанную с задачами информации. Более того, и в анализе основной массы документальных фильмов поиски выразительного художественного образа, аналогичного тому, который встречаем в игровом кино, приведут к неутешительным результатам. Документальный фильм, несомненно, проиграет в этом сравнении, покажется недостаточным, «угловатым», несовершенным. Все дело в том, что документальный образ - просто *другой*.

¹⁹⁸ См., к примеру: Мартыненко Ю. Документальное киноискусство. М.: Издание, 1979.

В его строительстве принимает участие не только традиционная художественная образность, лежащая в основе любого явления искусства, но и выразительность логической аргументации публицистического способа изложения материала. В данном случае под «публицистическим» понимается не качество, а форма повествования. Именно этот смысл вкладывает Г. Плеханов в свое определение публициста: «Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью *логических выводов* (выделено автором-ГЛ.)»¹⁹⁹.

Своеобразие документального образа и состоит в диалектическом взаимодействии элементов традиционной образности и публицистических принципов аргументации и доказательства мысли. Эта диалектика структуры документального образа предъявляет кинодокументалисту особенные требования, делая его художественное мышление не только образным, но и аналитическим, точнее *конкретно-образным*.

Именно на диалектическом взаимодействии элементов публицистического способа изложения и образной трактовки построена многоформная жанровая структура экранного документа. Преобладание тех или иных элементов сказывается на тяготении данного документального произведения к определенным жанровым группам. Сознвая несомненную условность предлагаемого деления, все же назовем основные жанровые направления, сложившиеся в нашем документальном кино именно в 60-е годы:

1. ИНФОРМАЦИОННЫЕ ЖАНРЫ, где преобладает публицистический, логический принцип аргументации.
2. ОЧЕРКОВЫЕ ФОРМЫ, где взаимодействие образных и аналитических элементов дает широкий спектр жанровых структур.
3. ФИЛЬМЫ-ЭССЕ, где при всем многообразии принципов авторской аргументации: логической, публицистической, поэтической, - структура подчинена форме эссе, размышления со свободным ассоциативным способом организации материала.

Плеханов Г. Литература и искусство. Т. !.М.:ГИХЛ, 1958. С. 150.

4. ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ, где документальный материал служит основой для создания художественного образа. Здесь смыкание с игровым кинематографом столь органично, что в ряде случаев трудно сделать выбор в сторону документального или игрового вида.

Предлагаемое деление достаточно условно, с размытыми границами. Более того, оно носит конкретно-исторический характер. Например, до шестидесятых годов репортаж располагался в группе информационных жанров, где сохранялись принципы прямой логической информации с соблюдением пространственно-временной адекватности. Однако развитие интерпретаторского начала, вторжение элементов образной трактовки материала вывели репортаж из этой группы. В сегодняшнем репортаже зрителя интересует не только информация о протекающих событиях, но и авторское видение этих процессов, не только ЧТО, но и КАК. Изменение в задачах привело к трансформации и методов фиксации, и принципов организации снятого материала в фильме.

Но, говоря о тенденциях к взаимовлиянию различных жанровых направлений, хочется предостеречь от попыток вообще снять с обсуждения проблему жанра как определяющего структурного принципа. Так, в интересном теоретическом исследовании Л. Рошалья «Мир и игра» есть положение, с которым трудно согласиться: «Если говорить об основных особенностях, отличающих современные жанровые построения в документальном кино, то... следует вести речь о гармоничном соединении в одном фильме ВСЕХ ТРЕХ (эпического, драматического и лирического - Г.П.)²⁰⁰ жанровых признаков»²⁰¹. Заметим, кстати, что здесь же автор справедливо утверждает: «Творить произведение - это значит творить жанр»²⁰². Но кажется, что при всем взаимовлиянии разных жанров в современной практике искусства нельзя все же говорить о «равноправном» существовании жанровых признаков в одном произведении. «Равноправие» создает аморфность, разрушает структуру. Взаимодействие же разных жанро-

²⁰⁰ Автор переносит на жанровую структуру документального кино традиции онную аристотелевскую схему жанров.

²⁰¹ Рошаль Л. Мир и игра. М: Искусство, 1974. С. 162.

²⁰² Там же. С. 165.

вых признаков всегда подчинено определенной тенденции, что и позволяет говорить о жанре данного произведения.

Итак, диалектическая сущность документального образа позволяет свободно выбирать самые различные структурные вариации для органичного воплощения новых идей и жизненного материала. Жанр является подлинно творческим инструментом документалиста. Рассмотрим наиболее важные жанровые направления, как они сложились в документальном кино и телефильме²⁰³ в шестидесятые годы.

Первое, на чем стоит остановиться, это - мутация *хроники*, точнее *кинопереодики*, которая началась именно в это время в связи с появлением информационных телепрограмм и особенно активно развивалась в последующее десятилетие, особенно на региональных студиях страны. К этому моменту сложилась широкая и четко структурно организованная система хроникальной фиксации жизни всех уголков страны. Выпускалось около сорока названий киножурналов, призванных отражать жизнь Советского Союза, к ним примыкали тематические журналы, адресованные специальной аудитории: детской, юношеской, военной, спортивной и т. д.

Для постоянной летописи жизни различных уголков страны была создана широкая сеть корреспондентских пунктов, где работали на постоянной основе операторы, имевшие возможность глубже наблюдать и снимать течение и проблемы бытия данного региона²⁰⁴.

Об особенностях изменений кинопериодики с точки зрения тематического и публицистического решения уже говорилось выше. Сейчас стоит сосредоточиться на меняющейся кон-

²⁰³ Телефильм занимает в эти годы равноправное с точки зрения творческих поисков положение в среде экранных форм документалистики. При всем влиянии телевизионной стилистики в формировании эстетики телефильма он остается в структурных рамках именно фильма и потому рассматривается нами в едином русле с практикой кинодокументалистики.

²⁰⁴ К сожалению, постперестроечные разрушения коснулись и этой стороны жизни кино. Закрытие корпунктов, региональных журналов привело к утрате кинолетописи последнего десятилетия, так как телесюжеты на видеопленке в архиве еще не научились сохранять. Перевод «на цифру» требует больших вложений, которыми архивы не располагают. Мы упоминали об этом в главе 1.

цепции действительности в киноинформации. В процессе перестройки целей и способа общения со зрителем киножурнал отступает от сугубо информационных задач, расширяет сферу своего анализа, подходит к более разнообразному выбору и интерпретации фактов действительности. Если этот процесс сравнить с литературной журналистикой, то движение идет от газетного способа информации к журнальной форме анализа событий и явлений.

Тематическая перестройка выражалась, прежде всего, в отказе от событийного видения жизненного процесса. Все чаще на экране возникали факты повседневной, внешне обыденной жизни и труда людей. Конечно, увлечь зрителя здесь было труднее, ибо в объективном существовании обыденного факта особой яркости нет. Это ведь не событие, новость, которая увлекает зрителя своей, можно сказать, *фабулой*. Интерес к самому факту уступал место вниманию к его *трактовке*, смысл которой сводился к желанию не только узнать факт, но и *понять его, прочувствовать*.

«Понять», «прочувствовать» - новые понятия в характеристике требований к информации в кинопериодике. С ними связано формирующееся в эти годы желание получить не лобовую констатирующую информацию, но информацию аналитическую, информацию индивидуализированную. Авторы новых форм кинопериодики хотели не только сообщить о трудовых достижениях советских людей, а затем постичь, проанализировать процесс их созидания, но и показать *эмоциональную картину* этого процесса, открыть личностное отношение трудящихся к своим свершениям, к самому труду. Зритель не только постигает эту новую информацию, он ее *переживает*. Новый характер информации выдвинул на первый план требования *эстетической выразительности* подачи материала в кинопериодике.

Характерным для этой новой тенденции был, на наш взгляд, сюжет «Мастер» из журнала «Северный Кавказ». На экране показан прораб вышкомонтажного управления Слесарев в труд-

ном и напряженном эпизоде - он «ведет» за собой вышку. Сюжет отличает выразительность выбранной жизненной ситуации, внимание к деталям и нюансам действия, сдержанность дикторского комментария. Авторы не торопятся дать оценку герою и его труду, а позволяют взглянуть в суровую жесткость его профессии, невероятное напряжение, которое связано с движением машины буровой по тяжелой грязи зимней дороги. Спокойная сосредоточенность, четкие команды, уверенные жесты дают зрителю почувствовать в герое подлинного Мастера (не по должности, а по сути).

Сюжет на уровне подачи материала сделан *не литературным*, т. е. дикторским рассказом, а подлинно *кинематографическим раскрытием человека*. На экран как бы перенесен «кусочек жизни», сохраняющий свою драматургию, детали поведения рабочего человека. Здесь, как и в других лучших операторских работах кинохроникеров тех лет, конкретная ситуация не только обозначается системой кадров, но и прослеживается во времени. Материал несет в себе естественный ритм события. Таким образом, традиционные хроникерская ловкость и оперативность дополняются требованием мыслить не кадром, а драматически завершенным эпизодом, умением проследить динамику жизненного факта и передать ее ритм в монтажно осмысленных движениях камеры. Таковы новации, затронувшие область информационного кино.

Значительных творческих результатов документалисты достигли в **ОЧЕРКОВЫХ** формах, которые стали основным стилевым направлением в эти годы. Именно в это время идет последовательный поиск новых жанровых конструкций, основанных на пристальном анализе непрерывного жизненного потока, наблюдении и художественном осмыслении повседневного потока жизни. Почему же очерк оказался столь востребованной в контексте того времени жанровой формой?

Очерк - жанр, хорошо известный в журналистике. Построенный на строго документальной основе, очерк позволяет автору довольно свободно соединять свои наблюдения в расска-

зе, прибегать к беллетризованному стилю повествования М Горький тонко уловил своеобразие очерка, назвав его жанром пограничным, где-то «между исследованием и рассказом» Действительно, подобное сочетание элементов анализа документального материала (исследование) и художественности изображения, подачи этого материала (рассказ) позволяет видеть в очерке широкие возможности для отражения реальности средствами кинодокументалистики, в основе которой лежит диалектика сочетания элементов логической и образной аргументации.

Специфика работы документалиста над фильмами, построенными на наблюдении, заключается в особо острой способности к ориентации в море фактов, которые его окружают. Если в съемке событийного материала перед хроникером уже лежит «готовый объект» - событие, и задача сводится к умению его осветить, найти характерные детали этого события, то в работе над картиной, построенной на наблюдении, перед документалистом открыт пласт жизни и ему нужно прежде выделить свой «объект» изображения. В первом случае задачи информации, фактографии превалируют, во втором - они уступают место «психологии факта».

При таком методе особую роль начинает играть творчество оператора. Непрерывность работы, импровизационность непосредственность и мгновенность решений делают его работу поистине авторской. От оператора теперь требуется не «отображать режиссерское видение», а иметь свое самостоятельное «жить моментом», видеть основное его направление, уметь схватить самые острые, самые характерные повороты в течении события. Хорошее знание техники и синхронной съемки позволяют оператору «импровизировать», создавая изображение ! подобно тому, как одаренный пианист импровизирует на опре-! деленную тему.

Не только импровизация составляет особенность работы оператора в условиях прямого наблюдения. Синхронный материал выдвигает на первый план роль слова. Оно зачастую

является условием, определяющим изобразительную композицию. Изобразительные акценты выявляются не только благодаря задачам изобразительной выразительности, а и в соответствии с содержанием синхронного текста.

Главным объектом очерка всегда остается человек. Если в традиционных информационных жанрах на первом плане, как мы уже не раз подчеркивали, - оказывается действие, свершение, а человек обычно статичен, то в очерке он выдвигается в центр внимания. Журналисты часто говорят, что предмет очеркового изображения является не столько результат человеческой деятельности, сколько сам человек как субъект действия. Даже в том случае, когда в центре внимания очерка оказывается цепь быстро сменяющихся событий и объектов, показ и рассказ ведется автором с целью сквозь событие показать людей. На них-то и задерживается «взгляд» камеры. Даже в масштабных полотнах авторы возвращаются, время от времени, к одним и тем же героям, т. е. соблюдается принцип «сквозных героев». Так построены многие ленты той поры: «Там, за горами, горизонт» (реж. И. Герштейн), «Корабли не умирают» (реж. М. Юдин), «Нарынский дневник» (реж. А. Видугирис) и др.

Считается, что в основе композиции документального очерка лежит драматургия самой жизни. Но очерк не повторяет буквально последовательности увиденного. Его сюжет развивается по законам художественного произведения, но соотносится с «сюжетом» действительности. Очерк представал в практике 60-х годов разнообразием жанровых направлений и оригинальных форм.

Пристальный интерес к человеку, основополагающий в шестидесятые годы, определил особое положение КИНОПОРТРЕТА в группе очерковых жанров. Есть в этом несомненная закономерность. Портрет одна из самых высоких форм журналистики и искусства. Но история помнит многие века трудного пути и бесконечных поисков, прежде чем человек, его многогранная и неисчерпаемая личность напрямую стала объектом

художника. Гегель говорил, что прогресс живописи, начиная с ее несовершенных опытов, заключается в том, чтобы доработаться до портрета. Кинодокументалистика прошла этот путь стремительно, за несколько десятилетий. Но именно в 60-е годы кинопортрет становится ведущей формой освоения действительности.

Поиски кинодокументалистами индивидуальных, личностных достоинств человека необычайно расширили круг возможных героев кинопортрета, включив в него людей, расположенных на самых различных точках и ступенях социальной лестницы. Тематическое пространство и изменение концепции человека в этот период были проанализированы выше. Сейчас же посмотрим, как новая концепция личности проецируется в качественно обновленный *художественный принцип повествования о человеке* в экранном документе.

Знаменательным шагом в развитии кинопортрета стала картина «Без легенд» (авт. А. Сажин, А. Бренч, Г. Франк). Здесь исследуется сложный, противоречивый характер экскаваторщика Коваленко. В его судьбе были и «звездные часы», и срывы, и высокий порыв, и нравственные отступления. Особенность же фильма заключается в том, что он не только дает удивительную картину роста индивидуального самосознания в условиях советского общества, где каждый его член был тесно и диалектически связан с коллективной волей, а иногда и ... с произволом. В фильме «Без легенд» жанр кинопортрета, следуя образному сравнению Гегеля, от изображения личности переходит к изображению мира через личность. Действительно, сквозь непростые перипетии биографии Б. Коваленко встает время, которое практически формировало характер героя. «Безлегенд» картина «о времени и о себе», о самом документальном кино, о его противоречивом развитии в 50-е годы. Авторы фильма смело исследуют уже ушедшие в прошлое «мифотворческие» тенденции в изображении человека в те годы.

Признаком несомненного «взросления» кинопортрета в те годы явилось его движение от передачи естественного поведе-

ния человека к исследованию внутреннего мира, философии жизни. Картины «Николай Амосов» (реж. Т. Золоев), «След души», «Радость бытия» (реж. Г. Франк), «Токарь» (реж. В. Виноградов) тяготеют к жанру, который можно назвать *философским портретом*. Выявление философских жизненных концепций происходит в каждом случае различными путями. В «Николае Амосове» известный хирург прямо с экрана размышляет о том, что есть счастье. Парадоксальность мышления, блестящая аргументация, четкость концепции, подкрепленные сценами его повседневного бытия, где эта жизненная позиция неуклонно претворяется, делают образ Амосова, его взгляды необычайно притягательными для зрителя.

В ленте «След души» герой - председатель колхоза Калнинь - напрямую не философствует на экране. Его жизненная позиция раскрывается в точных сопоставлениях фактов биографии и сегодняшней жизни. А в картине «Радость бытия» того же автора гуманистическое мировосприятие селекционера Упитаса открывается в потрясающей красоте и мощи сотворенного им мира - прекрасного сада, да еще в философских строках любимого им поэта Омара Хайяма.

В процессе освоения жанра портрета стало ясно, что время умиления свободно живущим на экране человеком прошло. Главным в творческом кинонаблюдении становится умелый выбор характерных ситуаций, передача жизненной микродраматургии запечатленного факта, внутреннего ритма ситуации. В повседневном бытии человека всегда присутствуют определенные эмоциональные «пики», «узлы поведения». Именно они, если умело схвачены камерой, позволяют увидеть не просто естественное поведение героя, но и проявления его характера, жизненных принципов. Такими эмоциональными «пиками» могут быть и сердитый диалог председателя с провинившимся («След души»), и глубокое трагическое молчание хирурга после сложной операции («Николай Амосов»).

Отдельного разговора заслуживает *синхронная съемка*. На первый план выдвинулась проблема смысловой наполненнос-

ти синхронного куска. Документалисты поняли, что общие рассуждения мало раскрывают характер человека. Его речь убеждает тогда, когда несет индивидуальную информацию.

Казалось, трудно понять, почему увлекают ленты саратовского теледокументалиста Д. Лунькова («Страница», «Трудный хлеб», «Куриловские калачи», «Хроника хлебного поля»), построенные *только* на синхронных рассказах людей. Дело в том, что каждый герой у Лунькова говорит не «вообще», а рассказывает *конкретную историю*. В незамысловатых откровениях пожилых женщин из «Куриловских калачей», в непосильном труде растивших в годы войны *хлеб* для сражающейся страны, содержатся крупинцы живой памяти личного прошлого, которые слагаются в общую картину тяжелого испытания всей страны. Каждая героиня вспоминает конкретную ситуацию, и зритель как бы становится соучастником ее путешествия в те далекие годы. И, конечно, выразительный зримый рассказ может возникнуть лишь в ответ на точно, конкретно поставленный вопрос²⁰⁵. Общие вопросы, типа «О чем мечтаете?», «Счастливы ли вы?», «Любите ли работу?» вызовут общие, стандартные ответы. Известно ведь, каков вопрос - таков ответ. Не случайно Д. Луньков прежде, чем вызвать искренние исповеди своих героинь в фильме, сам рассказывал им долго, не торопясь, о своем военном детстве. И тогда в ответ рождались незамысловатые, но пронзительные в своей правдивости истории жителей Куриловки.

Особой заботой авторов кинопортрета в тот период стала *композиция* рассказа. Именно в ней как раз и выявляется авторская концепция. Невозможно делать «портрет вообще», хотя часто слышишь: «Вот я знаю интересного человека и буду делать о нем фильм». В каждом кинопортрете герой, его личность, его биография являются основой для размышления автора о той или иной проблеме. Так, к примеру, вся картина «Николай Амосов» - напряженный художественный поиск ответа на вопрос: «Что такое счастье?» Поиск идет не только тогда, когда герой

²⁰³ Эта истина была известна еще древним. У Платона мы находим признание: «Ты, Сократ, прекрасно спрашиваешь, а тем, кто хорошо спрашивает, мне и отвечать приятно». Цит. по: Шумилина Т. Не могли бы вы рассказать? М.: МГУ, 1976. С. 3.

размышляет на эту тему. Он разворачивается и в последовательной смене эпизодов о практической деятельности известного хирурга и находит завершение-ответ в новелле об оперированной девочке.

Ведущая идея является тем «локомотивом», который определяет композиционную структуру кинопортрета. Она, как правило, складывается из сопоставления «блоков» непрерывно развивающейся реальности, где зафиксированы моменты бытия героя. Внутри «блоков» властвует своя жизненная микродраматургия, дающая ощущение безусловной достоверности. А в соотношении этих блоков, кусков жизни выражается авторская воля, художественная концепция. Сколь своеобразна драматургия реальной действительности, которая запечатлевается внутри эпизодов наблюдения, столь же необычна, индивидуальна должна быть и авторская «система анализа», его подход к организации материала в фильме в целом. Поэтому-то нет четкой схемы жанра кинопортрета, а если бывает, то это лишь штамп, который рождается от приблизительного понимания художником своих творческих задач.

Среди жанровых модификаций очерка, получивших развитие за рассматриваемое десятилетие, можно выделить также **ДОКУМЕНТАЛЬНУЮ ПОВЕСТЬ И КИНОНОВЕЛЛУ**. Они не только различны по объему, но и обладают некими структурными особенностями. Киноновелла сосредоточена, как правило, на *одном* моменте жизненного потока. Ее композиция соотнесена с драматургией данного явления. В ней с особой тщательностью разработана система авторских акцентов, точно выбранных образных деталей поведения героев и окружения. Новеллистическая краткость отнюдь не предполагает эскизности наблюдения и авторского осмысления. Может быть, более других форм в документальном кино киноновелла созвучна небольшой, но емкой притче-зарисовке, однако, решенной не традиционными средствами художественной образности и сюжетосложения, а через достоверно запечатленную картину конкретной жизненной ситуации. Связь с притчей-зарисовкой

видится, прежде всего, в достаточно внятно читаемой морали, но без прямого авторского «приговора». Не случайно документальная новелла часто лишена дикторского текста.

Такова, к примеру, уже упоминавшаяся лента «Взгляните на лицо» (реж. П. Коган), где драматургическое движение осуществляется неназойливыми авторскими сопоставлениями точно уловленных нюансов поведения. Именно в композиции, в этих сопоставлениях и последовательной организации внимания зрителей, а не в прямом дикторском тексте, воплощается авторский замысел.

ДОКУМЕНТАЛЬНУЮ ПОВЕСТЬ характеризует масштабный показ определенного жизненного слоя, передача протяженности длительного временного отрезка. Избранные герои и их среда претерпевают в документальной повести значительную эволюцию, переживают нередко драматические перипетии. Так, в картине «Мангышлак, начало пути» (реж. В. Лисакович, Л. Григорян), основной конфликт связан с преодолением сопротивляющейся природы. Обязательным условием данной жанровой формы является присутствие сквозных героев, чьи судьбы становятся основным сюжетным стержнем.

Своеобразным вариантом документальной повести впоследствии становится экранный дневник. Наиболее ярко эта форма воплощена, к примеру, в ленте «Нарынский дневник» (реж. А. Видугирис). Дневниковая форма позволяет режиссеру свободно компоновать повествование, заставляя зрителя искать вместе со съемочной группой «своего героя». Свободная дневниковая драматургия сопрягает разнообразные встречи, наблюдения, мгновения и сцены в единый поток, подчиненный последовательно разворачиваемой авторской идее.

Стоит также отметить опыт по созданию в документалистике более масштабной повествовательной формы, тяготеющей к КИНОРОМАНУ. Речь идет о трехсерийной телевизионной ленте «Расскажи о доме своем» (реж. В. Лисакович), где сделана попытка дать многоаспектный анализ жизни цело-

го поколения через самостоятельные линии судеб отдельных жителей питерского дома.

В 60-е годы возникает и еще одно жанровое образование - ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА. Жанр этот новый не только для данного периода, но и для кинодокументалистики вообще. Мы уже упоминали опыт киргизских документалистов, снявших картину «Гам, за горами, горизонт» (реж. И. Герштейн), в которой была сделана попытка исследовать конкретный человеческий характер в конфликтной ситуации. До этого случая документалистам не удавалось зафиксировать столь прямой конфликт, где предметом исследования был бы не абстрактный вопрос, а конкретный человек, его мировоззрение. Картина в своей драматургической конструкции разворачивается как авторское расследование, поиск истины путем анализа противоположных жизненных устремлений героев, снятых и в отдельных монологах и в совместной дискуссии. Конкретного прямого ответа лента не предлагает, тем самым побуждая зрителей к размышлениям и самостоятельному поиску решения.

Документальная драма осознавалась в то время как необычайно перспективная жанровая форма, активно вовлекающая людей в обсуждение актуальных нравственных проблем. Ее открытая диалогическая структура позволяла авторам свободно компоновать материал, рассчитывая на сотворчество зрителей. Вместе с тем, документальная драма требовала вдумчивого и глубокого журналистского анализа явлений, умелого наблюдения кульминационных, конфликтных моментов развития ситуации.

Давно уже известен и в литературе, и в документальном кино жанр ПУТЕВОГО ОЧЕРКА. Но 60-е годы на первый план в нем выдвинули фигуру автора, который не только внимательно наблюдает, но и, осмысляя картины жизни, выстраивает из «путевых заметок» четкую концепцию увиденного. В эти годы выделяется большой мастер путевого очерка А. Колошин, совмещавший труд оператора и режиссера, что является ключевым достоинством в оперативной журналистской и кинематог-

рафической работе создателя именно этого жанра. В лентах «За рампой - Америка», «Мексика, которую мы любим», «Мастерская на Темзе», «Лондон, конец недели», «Парижане» он настойчиво разрабатывает кинематографические возможности этого жанра. В результате возникает не простой визуальный «путеводитель» по стране или городу, но «образ страны», с четкой художественной концепцией ее «портрета», основанной на кадрах-эпизодах, сохраняющих микродраматургическое строение реального факта.

В путевом очерке, как, впрочем, и в ряде других очерковых форм, ощутимо решающее авторское начало в организации материалов кинонаблюдения. В ряде случаев возникает сложная публицистическая форма, тяготеющая к соседней группе жанров, объединяемых под названием «ФИЛЬМ-РАЗМЫШЛЕНИЕ» или «ФИЛЬМ-ЭССЕ», которые также активно разрабатывались в кинодокументалистике 60-х годов.

Практика экранного документа этого периода, выдвинувшая на первый план концептуальное осмысление автором материала реальности и документального человека, не могла не сделать следующий шаг - сосредоточиться на художественной рефлексии самого автора. Так возникают жанровые формы, где сближаются разные жанры: философская поэма и киноплакат, историческое эссе и проблемный публицистический фильм. Всех их объединяет определенный сдвиг в отношениях «материал - автор», сдвиг в сторону авторского интерпретирующего начала как в трактовке смысла, так и в формате композиционной организации своей рефлексии.

Произведения этого направления откровенно тенденциозны, публицистичны. Приоритет авторской интерпретации требует определенной переориентировки авторских средств в работе над материалом. В произведениях публицистического плана законы драматургии подчинены законам ораторского искусства изложения мысли. Повествование развивается по принципу последовательного доказательства мысли автора. М. Ромм в своей картине «Обыкновенный фашизм» предложил вполне

литературную композицию: по главам. Подобно чтению увлекательной книги умного писателя, следуем мы от одной главы к другой, движимые не законом развития действия внутри кадра, но законом развития мысли автора.

Фильмы-размышления отличаются друг от друга, они сложны для создания, потому что предъявляют особые требования прежде всего к личности автора. Форма не позволяет спрятаться за выразительность материала, изображение выступает, в известной степени, в подчиненном виде, как своеобразная иллюстрация, как раскрытие мыслей автора изобразительными средствами. В этом заключается задача, стоящая перед изобразительным материалом в произведениях данных жанровых структур. Монтажная форма фильма-размышления подчиняется причудливому движению мысли автора. Подобно литературному тексту, его киноаналог свободно привлекает для доказательства мысли самые разнообразные, нередко контрастные факты и образы. Факты в данном случае освобождаются от своего точного географического адреса, от своей единичности, выдвигая на первый план общезначимый элемент, который в нем заключен. Действительно, в картине «Удивительное рядом» автор и режиссер С. Образцов (такое соединение двух кинопрофессий очень характерно для лент этого жанрового направления) привлекает для доказательства своей мысли множество фактов, но их, скажем, «универсальную», а не индивидуальную суть. Красавица лягушка или жаба ставятся автором в цепочку фактов, доказывающих нужную мысль, безотносительно к точному географическому местоположению болота, из которого их извлекли.

Публицистические, поэтические фильмы-размышления уступают в популярности лентам, основанным на наблюдении, организованным в очерковые структуры. Это связано еще и с особым, интеллектуальным, в одном случае, или поэтическом - в другом, характером подобных фильмов.

Именно в эти годы добился своих первых успехов режиссер-документалист, обладающий мощным талантом *поэтичес-*

кого видения А. Пелешян. Его ленты «Земля людей», «Начало», «Мы», «Времена года» и другие продолжают (но не повторяют!) вертовскую тенденцию поэтической публицистики. В этих картинах мы находим столь же энергичный образный монтаж, внимание к броской пластической выразительности изобразительного материала. Конечно, кинематографическая речь Пелешяна обладает современными чертами: большей изощренностью, богатой ассоциативностью, более резкими ритмическими перепадами. Фильмы режиссера ярко демонстрируют, как усложнился современный киноязык, как возросла культура зрительского восприятия. Яркое самобытное поэтическое дарование Пелешяна, его творческая бескомпромиссность делают режиссера фигурой уникальной для нынешней кинодокументалистики по сей день.

Любопытным примером поэтической структуры, опирающейся в своих сопоставлениях не на единичный кадр как носитель символического обобщения, а на целую панораму спонтанно развивающейся действительности, является лента «235 миллионов лиц» (реж. У. Браун). Фильм задуман как эмоциональный портрет нашей многонациональной страны сквозь бытие конкретных лиц. Выбраны символические моменты: рождение, первый шаг, первый класс, встреча с прекрасным, проводы в армию, свадьба и военные учения... В каждом эпизоде запечатлена конкретная ситуация: предположим, грузинская свадьба со всеми бытовыми узнаваемыми подробностями. Но поставленный в контекст аналогичных по сюжету сцен, эпизод утрачивает конкретность быта и географии, выявляет лишь свое эмоциональное содержание, оказывается своеобразным знаком определенного этапа жизни Советского Человека вообще.

Своеобразие композиционной структуры картины «235 миллионов лиц» заключается в сочетании в основном сюжетном стержне - «жизнь человека» - не только определенных «кульминаций судьбы», но и сцен, несущих скорее эмоциональную, чем тематическую окраску: например, танец детей на берегу моря. Органично вплетаются в эту сложную смысловую и эмоцио-

нальную партитуру эпизоды, запечатлевшие жизнь страны в целом. Но и в этом случае, как, например, в эпизоде партийного съезда, внимание авторов ленты обращено не столько на передачу строгой последовательности регламентированного события, сколько на калейдоскоп лиц, переливы настроений и эмоций, составляющих общее понятие «съезд». Картина показала любопытный пример возможной трансформации, казалось, навсегда дискредитировавшего себя жанра *обзорного фильма*. В ярком, нарядном, изысканно пластичном, точном по наблюдению, виртуозном по ритму произведении воплощены широкие, далеко не освоенные возможности создания поэтических структур в кинодокументалистике на базе уже состоявшихся жанровых форм.

Творческому переосмыслению принципов работы с материалом и возможностей художественной его интерпретации в этот период подверглась и та область экранного документа, которая именуется *«монтажным фильмом»*. Термин этот вызывает возражение, так как отнюдь не определяет жанровое своеобразие, но только - технологическое. Монтажными фильмами могут быть названы и скрупулезные исторические исследования, как, например, блестящая телевизионная трилогия Д. Фирсовой «Зима и весна 45-го года», и плакатное по языку, вольно сближающее разнохарактерный хроникальный материал публицистическое киностихотворение «Начало» А. Пелешяна.

В первом случае композиционную структуру определяет причудливая фантазия истории, логика разворачивающихся событий. Хроникальный материал выстраивается согласно своему внутрикадровому историческому содержанию. Позиция автора - в почтительной дистанции, невмешательстве в течение описываемых событий. Д. Фирсова не раз декларировала свою неприязнь к «раздокументированию» хроники, рассказывала о скрупулезном восстановлении конкретного исторического и географического содержания хроникальных кадров.

У Пелешяна же мы находим иное, может быть, противоположное восприятие хроникального материала. Он из-

влекает из кадра его символику, иногда чисто эмоциональное звучание, и свободно манипулирует этими обобщениями в поэтической киноречи. Таким образом, объединять эти фильмы под *одним* названием «монтажный фильм» нелепо.

Среди фильмов-размышлений, впрочем, как и среди картин иных жанровых направлений данного периода, значительное место занимают ленты о прошедшей войне. Связано это не только с простым расширением тематического пространства экранного документа. Видимо, стоит отметить качественный сдвиг, который произошел в самосознании общества по отношению к *прошлому*, и к периоду Великой Отечественной войны - в первую очередь.

Именно в 60-е годы приходит отчетливое понимание *народного подвига*, совершенного нашими людьми в военное лихолетье. В идеологической риторике предшествующих лет термин «народный» существовал всегда. Но понятие «народ» тесно сопрягалось с «руководящей ролью вождя и парии». Народ был «руководим» и в двадцатые, и в тридцатые, и в «сороковые - роковые», и в послевоенные пятидесятые... Иной взгляд дал не только XX съезд, разрушивший стереотип «Сталин - мудрость народная». Сама атмосфера нарождающегося самосознания личности побуждает поверять все факты дня нынешнего и минувшего человеческой меркой.

Великий Подвиг Победы в эти годы по-новому открылся широким потоком информации о подвигах солдат-окопников и мальчишек-лейтенантов. Писатель Сергей Смирнов в своей телевизионной передаче «Рассказы о неизвестных героях» осуществил прорыв в официальной концепции военного прошлого, выведя на экран конкретных скромных бойцов, которые ежедневно вершили свой «подвиг ратного труда». Ветераны обрели право гордиться своей судьбой, даже если не были отмечены военными орденами и званиями. На волне всеобщего пристального интереса к человеческому «лику войны» всплывали острова неизвестных фактов, да и целые «архипелаги», вроде сопротивления в плену и партизанской войны. Люди узнали о

героях Бреста, одесских катакомб, подводнике Маринеско, французских летчиках на Восточном фронте и герое итальянского сопротивления Федоре Полетаеве, скромной медсестре Катюше, чей каждодневный подвиг помнили ее сослуживцы...

Именно в этот период приходит целая плеяда писателей, для которых война была выстраданной страницей собственной жизни, им чужд был заказной пафос, они мерили человеческую суть не речами, а реальными фактами биографии: «Где служил?», «Где встретил Победу?» Фронтовое братство не только объединяло это поколение молодых дебютантов, но и определяло планку достоверности в отображении военной реальности.

Столь же узнаваемыми стали и ленты кинематографистов-фронтовиков, и тех, чье детство опалила война. Для зрителей, тоже прошедших военными дорогами, стали близкими новые герои войны: Алеша Скворцов из «Баллады о солдате» и летчик Астахов из «Чистого неба» реж. Г. Чухрая, Андрей Соколов из «Судьбы человека» реж. С. Бондарчука, жители московской коммунальной квартиры из «Дома, в котором я живу» реж. Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, мальчик-разведчик Ваня с выжженной войной душой из «Иванова детства» реж. А. Тарковского.

Документальный экран тех лет также осваивает тему войны. Это тематическое пространство складывается из множества небольших очерков-портретов, в которых, с разной степенью глубины, рассказаны конкретные человеческие истории фронтовиков, реконструированы в рассказах и воспоминаниях фрагменты истории Великой Отечественной. Значительное место занимают и большие полотна, в которых прошедшая страница истории осмысливается в контексте современных проблем. В этих произведениях, решенных и в формах исторической публицистики, и в виде лирических воспоминаний реального участника, и в свободном эссеистском размышлении о взаимосвязи прошлого и настоящего, отразилось новое для нашего документального кино качество - *историчность мышления*.

Оглядываясь на исторический путь кинодокументалистики, можно отметить, что большая часть экранного материала про-

шлых времен была обращена только к современности. И хотя ленты об истории были, вспомним, к примеру, творчество Э. Шуб, не они определяли общий временной ориентир кинодокументалистики. Герои документальных лент жили «здесь и сейчас», увлеченно решая только современные проблемы и устремляясь в «прекрасное будущее». «Прошлое» долго оставалось в лексиконе советских публицистов с негативными эпитетами: «царское», «тяжелое», «пережитки прошлого» и т. д. Только в 60-е годы понятие «прошлое» вошло в осознаваемую - и принимаемую - картину мира. Современная жизнь человека и страны обрела стереоскопию исторической диалектики, что позволило видеть сегодняшние факты не в плоскостном движении, но в объеме исторических ассоциаций и связей. Поиск неожиданных и потому впечатляющих сопряжений моментов прошлого и настоящего стал одним из важнейших открытий документалистики 60-х. В наибольшей мере этот процесс выражен в освоении материала войны и проблемы фашизма и его роли в истории XX века.

Начало положили ленты, где тщательно восстанавливался исторический ход событий, где была попытка скрупулезно проследить, как зрело зерно фашизма, как крепили его силы, каким образом ему удалось захватить власть и подчинить почти всю Европу.

Первые фильмы подготовили появление аналитических и публицистических картин, анализирующих причины рождения фашизма, его силу и место в историческом процессе. И фильм 1 «Обыкновенный фашизм», который считается высшим достижением этого тематического направления, был подготовлен всеми предыдущими лентами о фашизме. Предпринять столь волнующий разговор о внутренней сущности фашизма можно было бы только с подготовленным собеседником.

М. Ромм, как умный и глубокий художник, вводит зрителя в мир своих размышлений, в процесс рождения мысли, которую он дополняет документально запечатленными фактами. Но 1 своеобразие его рассказа заключается в том, что изображение, хроникальный кадр - отнюдь не иллюстрация. В фильме Рома

мы видим удивительный *диалог* между хроникой - носительницей достоверности, своеобразным голосом истории, и мудрым размышляющим художником.

Материал картины, помимо своей достоверности, волнует и выразительностью, художественной образностью. Благодаря зоркому глазу режиссера эта выразительность, «обещание искусства», по точному выражению А. Мачерета²⁰⁶, была выявлена в кадрах и подчеркнута в монтажном повествовании. Именно эту выразительность увидел Ромм в фотографиях смертников, в их мудрых скорбящих глазах, именно это «обещание искусства» заставило режиссера выделить «святую» XX столетия, трагический образ расстрелянного материнства.

Разрозненный хроникальный материал в картине Ромма предстает неожиданно единым по стилю. И дело не в стандарте съемки, а в особом угле зрения, под которым Ромм-публицист вынуждает зрителя рассматривать кадры. Логика монтажного повествования, контрапунктическая соотнесенность с голосом размышляющего художника выделяют в каждом конкретном куске лишь нужный автору смысл. Монтажный контекст и ироничный комментарий заставляют видеть в планах, изображающих фюреров (и Гитлера, и Муссолини), жестокий гротеск. Очевидно, операторы-хроникеры, с благоговением фиксировавшие Гитлера и Муссолини, не помышляли о столь нелестной характеристике. Гротеск, вернее, материал для гротеска, присутствовал в поведении Гитлера, и это «обещание гротеска» было увидено и выделено режиссером. Таким образом, в фильмах-размышлениях, основанных на монтаже уже существующего хроникального материала, могут быть реализованы те же задачи, которые ставятся перед сюжетами, специально снимаемыми для фильмов подобного жанра. Хроникальный кадр, сохраняя конкретность исторического содержания, принимает участие в рассказе своим глубинным, обобщенным смыслом. Именно эта «остраненность», способность отхода от единичности открывает перед кадром возможность введения его в ткань образного повествования.

²⁰⁶ Мачерет А. Реальность мира на экране. М.: Искусство, 1968.

Обратим внимание еще и на новое «прочтение» старой хроники в фильме Ромма. Вот режиссер заставляет нас рассматривать общий план, где Гинденбург заблудился среди строя военных или его же колебания перед тем, как отдать чаевые. В этих и многих других случаях М. Ромм пробуждает у зрителя давно уснувшую потребность к самостоятельному видению и пониманию запечатленного факта. И хотя закадровый текст корректирует, направляет внимание при рассматривании поведения старого генерала, автор предлагает нам иной, не традиционный, принцип восприятия хроникального кадра, который может быть применен далее самостоятельно. По сути говоря, режиссер своим комментарием фокусирует внимание, как бы «наезжает» трансфокатором на внутрикадровую деталь, т. е. монтирует зрительские впечатления. Но здесь в большей степени, чем в случае внутрикадрового монтажа, сохраняется иллюзия самостоятельного восприятия зрителем общего плана.

Мы вновь оказываемся перед проблемой обновления содержания и принципов чтения разных крупностей в документальном фильме. Архивный материал соединяется в экранном тексте, ориентируясь не на логику внутрикадрового действия, т. е. исторического событийного звена, а, как мы писали выше, участвует в авторском рассказе на ином уровне обобщения. И зритель, ведомый автором, иначе начинает себя чувствовать в пространстве экрана. Особенно это убеждает в работе М. Ромма с общим планом. Надо сказать, что именно в это время в кинематографе в целом меняется взгляд на художественные возможности разных крупностей. Привычный носитель художественного акцента - крупный план - утрачивает свой приоритет, уступая место порой в кульминационных моментах фильма среднему, а иногда и общему плану, остраняющему привычное течение экранного повествования. Вспомним длинный общий план из финала картины М. Антониони «Профессия - репортер», финальный хоровод из ленты Ф. Феллини «Восемь с половиной», ленты К. Мидзогути и многие другие. Во всех этих примерах общий план, в первую очередь в силу его длительно-

сти, утрачивает информационно-повествовательную функцию, приобретает новое качество многозначности смыслов, побуждающее зрителя перебирать в своем восприятии эти смыслы и искать наиболее точный, т. е. совершать работу, которую стоит назвать творческой.

Конечно, все это можно было проделать только со зрителем, который прошел довольно длительную школу обучения экранному языку и уже свободно мог как воспринимать сложные авторские монтажно-ритмические построения, так и употреблять опыт монтажного чтения для организации своего внимания при восприятии зрелища.

Подобные принципы свободного повествования о прошедших событиях, об их связи с днем нынешним, свойственны таким значительным фильмам этого периода, как «Если дорог тебе твой дом» (реж. В. Ордынский), «Гренада, Гренада, Гренада моя» (реж. Р. Кармен), «Память» (реж. Г. Чухрай) и др. Общим для названных картин качеством становится акцентированное личностное переживание фактов истории. Так, к примеру, обращаясь к современным людям на перекрестках Франции, Англии и Германии с вопросом о Сталинграде, автор ленты «Память» Григорий Чухрай не может сдержать личной страсти участника Сталинградской битвы, которая не исчезла за четверть века, отделившего режиссера и зрителей от великой битвы на Волге.

Характерной чертой фильма-размышления является открытое выявление личности автора и в дикторском комментарии, и в отборе материала, и в самом композиционном развитии вещи. Все это делает картины необычайно эмоциональными, субъективными по интонации.

Строение лент в жанровой формуле «фильма - размышления» потребовало и иных принципов контрапунктического соединения экранных образов и текста. Именно дикторский комментарий становится сюжето- и стилеобразующим началом в картинах этого направления. Он утрачивает, может быть, универсальность «знания предмета», традиционного для дикторского текста, но неизмеримо выигрывает в интонационном эмо-

циональном воздействии на зрителя. Не случайно в роли закадрового голоса используются или голоса самих авторов, даже если они имеют дефекты дикции, как, например, К. Симонов в фильме «Гренада, Гренада, Гренада моя», или специально подобранные голоса актеров, как в ленте «Если дорог тебе твой дом».

Мастером создания такого рода звукозрительного контрапункта был С. Аранович в серии исторических портретов, созданных им в те годы: «Время, которое всегда с нами» - о Коллонтай, «Друг Горького - Андреева» - об актрисе Андреевой, «Встречи с Горьким» - о русском писателе, «Тысяча сто ночей» - о военных летчицах и др. Впрочем, важно отметить, что все эти картины были им созданы в сотрудничестве с кинодраматургом Б. Добродеевым, который не только собирал исторический материал, но деятельно принимал участие в поисках монтажной драматургии произведения, в создании органичного соединения комментария и звукового рассказа с архивной фотографией или кадром.

Особенной чертой работ С. Арановича и Б. Добродеева было преодоление традиционного повествовательного рассказа *о герое*, свойственного кинопортрету. Авторы в своих лентах предлагают субъективированное изложение жизненных перипетий персонажа, переданных в форме *монолога*. Причем, монолог построен на строгом соблюдении документальности текстов (чаще всего дикторский текст «смонтирован» из фрагментов писем и дневников героя), что придает ему очевидную индивидуализированность. Кроме того, приглашенные для чтения текстов профессиональные актеры - А. Демидова, В. Марецкая - не столько «читают», сколько «играют» материал, оставаясь в рамках характера своего персонажа. Поэтому картины С. Арановича воспринимаются вовсе не как обычный киновариант ЖЗЛ, а как художественно переживаемое игровое пространство. Отметим также, что именно благодаря монологической структуре сюжетного действия происходят удивительные «превращения» смыслов даже знакомых архивных кадров: они

обретают характер хроники личной жизни героев, а не исторической хроники. И на первый план зрительского «чтения» смысла хроникального кадра выступает не запечатленное событие, а бытовая его «оболочка», связанная с участием в нем конкретного исторического персонажа, который является героем фильма. Так меняется образ реального исторического персонажа и современная зрительская установка, преобразующая смысл и звучание хроникального кадра. Ленты С. Арановича демонстрируют возможности превращения обычного кинопортрета в новую жанровую форму, где драматургические функции «размышления», которые, как правило, принадлежат в данном жанровом направлении автору, переданы самому герою. В результате возникает структура, моделирующая свободное обращение со зрителем.

Разновидностью, внешне не похожей на привычную картину-размышление, стал в шестидесятые годы так называемый ПРОБЛЕМНЫЙ ФИЛЬМ. В первых своих примерах поданный обычно в суховатой, безличностной манере, он, однако, по сути *подчинялся логике анализа*, логике авторской мысли. Именно эти особенности и дали возможность рассмотреть такую жанровую форму в этом разделе. Определяющая композиция логика авторского анализа, неизбежно сопряженная с особенностями мышления автора, позволяет рассматривать проблемный фильм как проявление экспансии литературной журналистики в экранный документ. Первые проблемные ленты во многом напоминали газетную аналитическую статью, посвященную актуальным нерешенным вопросам жизни общества: экономики, экологии, нравственным коллизиям. Суховатая деловитость изложения материала в них была вызвана тем, что все внимание акцентировалось на точности и последовательности аргументации. Подобные черты мы находим даже в лучших лентах этого жанра, что появились в конце 60-х годов и в большей степени в последующее десятилетие: «Твой день зарплаты» (реж. Г. Франк), «Разрешите познакомиться», «Ищу соперника» (реж. Н. Воронин), «Женщина, которую ждут?» (реж. И. Селецкис), «Трудные ребята», «До

свиданья, мама» и «Крестьянский двор» (реж. М. Литвяков), «Подросток» (реж. Л. Дербышева) и другие.

Однако одновременно именно эти ленты выявляют и вначале подавляемое, но неизбежное желание не только логически, но и эмоционально, по-своему, освоить обсуждаемые проблемы. И вот уже появляются фильм-обвинение «Зеркало жажды» (реж. И. Селецкис), фельетон «А где тут у вас море?» (реж. А. Опрышко), экологический плакат «Бумеранг» (реж. Б. Галантер, И. Герштейн) и другие. Это жанровое направление скоро станет определяющим вектором стилового развития кинодокументалистики.

Итак, на уровне «фильма-эссе» в данный период в формировании экранной картины мира все решительнее вмешиваются *художественные* элементы освоения документального материала. Именно это авторское начало, определяющее форму экранного отражения реальности, увеличивая эстетическую деформацию объективного облика действительности, приводит нас на территорию жанров, уже пограничных с игровыми формами кино. Речь идет о вновь появившемся в этот период направлении в кинодокументалистике *-художественно-документальном*.

Мы уже обращали внимание, что в структурах, подчиненных воле автора, трудно найти строгую границу между миром только увиденным, зафиксированным и слегка «подправленным» или значительно организованным. Как признавался А. Пелешян, в работе над картиной «Мы» главным было «не фактическое содержание кадра, а его образное звучание». И потому он откровенно говорит: «Съемки реальных фактов дополнялись постановочными съемками, так что во все ответственные эпизоды включены кадры срежиссированной массовки»²⁰⁷,

В другом месте режиссер добавляет: «Мой фильм «Мы» задумывался и ставился как художественная картина»²⁰⁸. В ней он хотел передать «кардиограмму народного духа и на-ционального характера». И все же, несмотря на безоговорочное

²⁰⁷ Пелешян А. Дистанционный монтаж // Вопросы киноискусства. Вып. 15. М: Наука, 1976. С. 299.

²⁰⁸ Там же. С. 296.

обретают характер хроники личной жизни героев, а не исторической хроники. И на первый план зрительского «чтения» смысла хроникального кадра выступает не запечатленное событие, а бытовая его «оболочка», связанная с участием в нем конкретного исторического персонажа, который является героем фильма. Так меняется образ реального исторического персонажа и современная зрительская установка, преобразующая смысл и звучание хроникального кадра. Ленты С. Арановича демонстрируют возможности превращения обычного кинопортрета в новую жанровую форму, где драматургические функции «размышления», которые, как правило, принадлежат в данном жанровом направлении автору, переданы самому герою. В результате возникает структура, моделирующая свободное обращение со зрителем.

Разновидностью, внешне не похожей на привычную картину-размышление, стал в шестидесятые годы так называемый ПРОБЛЕМНЫЙ ФИЛЬМ. В первых своих примерах поданный обычно в суховатой, безличностной манере, он, однако, по сути подчинялся *логике анализа*, логике авторской мысли. Именно эти особенности и дали возможность рассмотреть такую жанровую форму в этом разделе. Определяющая композицию логика авторского анализа, неизбежно сопряженная с особенностями мышления автора, позволяет рассматривать проблемный фильм как проявление экспансии литературной журналистики в экранный документ. Первые проблемные ленты во многом напоминали газетную аналитическую статью, посвященную актуальным нерешенным вопросам жизни общества: экономики, экологии, нравственным коллизиям. Суховатая деловитость изложения материала в них была вызвана тем, что все внимание акцентировалось на точности и последовательности аргументации. Подобные черты мы находим даже в лучших лентах этого жанра, что появились в конце 60-х годов и в большей степени в последующее десятилетие: «Твой день зарплаты» (реж. Г. Франк), «Разрешите познакомиться», «Ищу соперника» (реж. Н. Воронин), «Женщина, которую ждут?» (реж. И. Селецкис), «Трудные ребята», «До

свиданья, мама» и «Крестьянский двор» (реж. М. Литвяков), «Подросток» (реж. Л. Дербышева) и другие.

Однако одновременно именно эти ленты выявляют и вначале подавляемое, но неизбежное желание не только логически, но и эмоционально, по-своему, освоить обсуждаемые проблемы. И вот уже появляются фильм-обвинение «Зеркало жажды» (реж. И. Селецкис), фельетон «А где тут у вас море?» (реж. А. Опрышко), экологический плакат «Бумеранг» (реж. Б. Галан-тер, И. Герштейн) и другие. Это жанровое направление скоро станет определяющим вектором стилового развития кинодокументалистики.

Итак, на уровне «фильма-эссе» в данный период в формировании экранной картины мира все решительнее вмешиваются *художественные* элементы освоения документального материала. Именно это авторское начало, определяющее форму экранного отражения реальности, увеличивая эстетическую деформацию объективного облика действительности, приводит нас на территорию жанров, уже пограничных с игровыми формами кино. Речь идет о вновь появившемся в этот период направлении в кинодокументалистике - *художественно-документальном*.

Мы уже обращали внимание, что в структурах, подчиненных воле автора, трудно найти строгую границу между миром только увиденным, зафиксированным и слегка «подправленным» или значительно организованным. Как признавался А. Пелешян, в работе над картиной «Мы» главным было «не фактическое содержание кадра, а его образное звучание». И потому он откровенно говорит: «Съемки реальных фактов дополнялись постановочными съемками, так что во все ответственные эпизоды включены кадры срежиссированной массовки»²⁰⁷.

В другом месте режиссер добавляет: «Мой фильм «Мы» задумывался и ставился как художественная картина»²⁰⁸. В ней он хотел передать «кардиограмму народного духа и национального характера». И все же, несмотря на безоговорочное

²⁰⁷ Пелешян А. Дистанционный монтаж // Вопросы киноискусства. Вып. 15. М: Наука, 1976. С. 299.

²⁰⁸ Там же. С. 296.

признание автора, ленту «Мы» трудно исключить из сферы кинодокументалистики. Ибо, несмотря на организованные и срежиссированные эпизоды, в ленте властвует особенная стихия художественного мышления, свойственная кинодокументалистике: некоторая остраненная самостоятельность материала, внимание к спонтанной внутрикадровой жизненной микродраматургии, открытая авторская трактовка, прямой контакт автора со зрителем, стремление использовать определенный «рефлекс доверия» документальному кадру, который присутствует у зрителей документальных лент. Не случайно, Пелешян постановочные кадры печатал с контратипа, чтобы они «состарились», приняли облик хроники.

Сложные отношения между постановочными и документальными направлениями в кино начались давно, еще на первых порах советской кинематографии. Так, например, одна из первых советских картин режиссера Л. Кулешова «На Красном фронте» снималась в реальных условиях. Актеры растворялись в документальном потоке действительности. И сама действительность, предстающая в виде стремительных схваток гражданской войны, стала правомочной героиней фильма. Дальнейшее развитие кинематографа выдвинуло перед кинематографистами требование выразить новое содержание иными средствами выразительности. Фильмы советской школы отличались особым чувством натуральной фактуры, вниманием к документальной достоверности кадра. Кинематографисты страны Советов выступили под флагом новой эстетики, эстетики реальности. А. Луначарский писал: «Я утверждаю, что почти на 100% фильма («Мать») заснята таким образом, что кажется, будто по какому-то волшебству оператор мог непосредственно сфотографировать самую действительность»²⁰⁹.

Требование документальной точности материала, героев, факта пронизывает все творчество ведущих кинематографистов. Так, фильмы Эйзенштейна «Стачка», «Броненосец «Потемкин», «Октябрь» строились как восстановление событий прошлых лет. Недаром в монтажных картинах кадры из этих лент нередко со-

²⁰⁹ Луначарский о кино. Сб. М.: Искусство, 1965. С. 142-143.

седствуют с хроникой, как бы уравниваясь в своей документальной достоверности с реально зафиксированными событиями истории. Определяя метод, которым снята первая картина Эйзенштейна «Стачка», многие критики и исследователи прибегают к термину «документальный» (Х. Херсонский: «Предшественником «Стачки» является «Киноправда». Дубровский: «Здесь применен хроникальный метод построения картины»²¹⁰.)

Известный историк отечественного кино Н. Лебедев подтверждает это мнение в своей книге «Очерк истории кино СССР»: «Зритель увидел на экране как бы кинохронику событий забастовки на одном из крупных заводов царской России. Большинство эпизодов было поставлено в манере вертовского «Киноглаза» с той лишь разницей, что они не выхватывались из жизни (да это и невозможно при создании картины на историческом материале), а инсценировались режиссером. Эти эпизоды были сняты с таким жизненным правдоподобием, что многие кадры можно было принять за документальные»²¹¹.

Действительно, фотография Тиссэ ясна и выразительна, предельно приближена к реальному облику жизни. Сильные, почти скульптурные лица рабочих, лишённые гримировальных красок, безыскусные бытовые зарисовки, отказ от павильонов, реальное заводское и натурное окружение утверждали новую эстетику. Как справедливо замечает исследователь творчества Эйзенштейна В. Иванов: «Действительность 20-х годов ему представлялась образной и не нуждавшейся в дополнительных вливаниях эстетического начала. Эта действительность в сыром виде годилась для включения в искусство».²¹² Именно этот подход к действительности, названный многими «документальным», заставил кинематографистов Запада, впервые увидевших советские картины этого времени, посчитать их за документальные (см. П. Рота, Д. Грирсон, Л. Джекобе²¹³).

²¹⁰ Стенограмма дискуссии о «Стачке» в АРК. Рукопись. Архив кабинета отечественного кино ВГИК. С. 5.

²¹¹ Лебедев Н. Очерк истории кино СССР (немое кино). М.: Искусство, 1965.

²¹² Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 263.

²¹³ Rotha P. Documentary film, «Jom Grirson on documentary». Jacobs L. Introduction to the art of the movies. N.-Y., 1964. С 233.

Сложные отношения документального и постановочного методов съемки и организации материала, имевшие в истории кино довольно последовательные ступени развития, особенно активизировались в 60-е годы. Некоторые игровые ленты умело стилизовались под документ: «Шестое июля» (реж. Ю. Карасик), «Битва за Алжир» (реж. Д. Понтекорво), «Горит ли Париж?» (реж. Р. Клеман). Дело не только в особенных приемах съемки, но и в поисках нетрадиционной драматургии, своеобразных методах актерского исполнения. В постановочные по стилю ленты часто включались хроникальные вставки, которые создавали сложные отношения с игровым действием.

В эти годы и в кинодокументалистике с ее особенным стремлением к самостоятельному способу видения реальности и ее концептуальному художественному осмыслению в оригинальном стилевом и жанровом решении вновь возникает так называемый «третий путь» или, пользуясь словами С. Эйзенштейна, - «по ту сторону игровой и неигровой».

А. Пелешян не одинок в своем стремлении делать художественные картины на документальном материале. Появляются и ленты, отчетливо использующие разнохарактерные приемы, взятые из арсеналов и игрового, и документального кино. Одним из наиболее характерных примеров опыта в этом направлении является картина «Замки на песке» А. Видугириса и А. Бронштейна. Здесь очевидная прозрачность художественной притчи о великой силе подлинного творчества соединяется с многоцветной выразительностью документального наблюдения. Маленький герой, самозабвенно творящий свои песочные замки, разрушаемые и неумолимой волной, и человеческим равнодушием, и пошлостью бескрылых подражаний, несет в себе чистоту искренней открытости миру, бескорыстие творческого созидания. Он убеждает реальностью своего таланта, безусловно, истинного. Самые выразительные эпизоды фильма, рождающие чувство бесконечного доверия к герою, это - сцены созидательного вдохновения, свидетелем которых стал зритель.

Самозабвенная сосредоточенность, колебания и раздумья в процессе работы, радость и удовлетворение от сделанного, завершённого, огорчение от неожиданной гибели творений рук своих, упорство, с которым он вновь принимается за труд, в буквальном смысле слова «на пустом месте», - вся эта гамма эмоций, искренних, несрепетированных, весь этот «репортаж чувств» проходит перед нашими глазами, вызывая то качественно особое чувство безусловного откровения, которое способно дать лишь точное и острое в деталях документальное наблюдение.

Игровые эпизоды органично соединены с этими сценами документального наблюдения. Они понадобились авторам для того, чтобы обнаженнее выделить скрытую философскую идею, почерпнутую ими из действительности. Притча всегда обладает некоторой лапидарностью, четкостью расстановки сил добра и зла и активно выраженной в драматургической конструкции авторской волей. Поэтому в фильме ведущей жанрообразующей силой является художественная образность. Аргументация авторов практически лишена понятийного, логического развертывания, свойственного публицистическому способу изложения.

Соответственно меняется и стилистика пластических решений в фильме. Кадр обладает большей эстетической сложностью, обретает композиционную замкнутость, соразмеренность, уходит репортерская подвижность, многозначность внутрикадрового содержания. Монтажная последовательность кадров и эпизодов сориентирована скорее на фабульную логику. Это уже ткань иного, постановочного, произведения.

* * *

Рассмотрение творчески многообразного потока документальных лент периода 60-х годов в срезе жанровых поисков позволяет увидеть, как меняется в это время концепция реальности в экранном документе, приобретая все более черты *авторской, художественной концепции*.

В лучших работах документалистов 60-х годов увлекало

трепетное желание донести до каждого мир таким, как он есть, порождающее многочисленные и, увы, часто уязвимые из-за несовершенства кинотехники попытки расширить систему привычных приемов кинонаблюдения. Именно в эти годы документалисты возвращают на экран реальность не в праздничных одеждах организованного и принаряженного зрелища, а в том повседневном облике, который всегда был узнаваемым признаком истинно документального взгляда. Экран не устает радовать глаз зрителя множественностью тончайших нюансов и переливов реальности. Как будто внезапный свет высветил перед камерой таинственный прежде мир обыденности, и зоркий взгляд объектива отбирает и связывает воедино драгоценные моменты неповторимой и вечной действительности: удивление перед повседневным, стремление в каждой детали или мгновении увидеть многозначность и диалектику жизни, бережное желание сохранить своеобразие каждой минуты, не нарушить своим вмешательством ее свободы и естественности... Так рождалась принципиально новая концепция реальности в экранном документе.

В процессе освоения широты и многообразия реальности, в пристальном изучении документальными средствами человека, его внутреннего мира складывались новые отношения кинодокументалиста с жизнью. От традиционной позиции *летописца*, которая более всего сопрягалась в предшествующие этапы истории с задачами оперативной хроникальности, умелой фиксации (не будем здесь говорить о степени достоверности воссоздаваемого облика реальности), кинодокументалиста все настойчивее сдвигается в сторону аналитического и художественного *исследования* увиденного. Поэтому, уходя от широких многофигурных масштабных полотенов-обзоров, преобладавших в предшествующий период, документальный экран все чаще обращается к камерной теме, скромному объекту наблюдения. Именно в процессе изучения отдельного факта или личности происходит открытие больших закономерностей развития всего мира, но только при одном условии: автор должен

обладать не только чутким зрением, но и аналитической способностью соединять увиденные детали в четкую концепцию данного явления. Наступает время *не хроникального, но концептуального документального кино*, которое предъявило свои особые требования к профессиональным качествам кинодокументалиста.

Теперь выразительно снятый документальный материал -это не набор ярких, изобразительно придуманных слайд-кадров, а сцены реальности, несущие в себе смысловую и эмоциональную выразительность, заложенную самой жизнью, но вычлененную, увиденную, бережно перенесенную на экран кинематографистами. Очевидно, что в этой системе ожиданий профессиональные достоинства оператора документальных съемок уже не ограничиваются организацией плоскости кадра, но расширяются за счет усиления авторского самостоятельного творческого анализа и отбора как выразительных моментов жизненного потока, так и методов их фиксации. Процесс документальной съемки предполагает у оператора наличие драматургического мышления, способности к оперативному режиссерскому анализу пространства, манипуляции системой режиссерских акцентов (сменой крупностей, динамикой камеры, заданным ритмом съемки и т.д.). Не случайно именно 60-е годы отмечены в кинодокументалистике многочисленными уходами операторов в режиссеры, что было связано, видимо, не только с различием в гонорарах, но и со стремлением закрепить в штатном расписании съемочной группы эти возросшие профессиональные навыки человека с документальной камерой.

Итак, 60-е годы в документальном кино характеризуются диалектикой двух тенденций: во-первых, жажда адекватной картины реальности, и на это направлены разнообразные ухищрения и приемы наблюдающей камеры, и, во-вторых, потребность самостоятельного суждения, своей художественной или публицистической концепции увиденного, и этим вызваны напряженные поиски индивидуального ракурса организации материала, личной субъективной его трактовки.

Вот почему, хотя на знаменах документалистики 60-х годов написана клятва верности факту, на практике это время существует и как период формирования ярких творческих индивидуальных почерков.

Именно в контексте настойчивого утверждения способности документального фильма к самостоятельному оригинальному суждению и трактовке жизненного факта рождаются произведения, отмеченные активным художественным переосмыслением документального материала. Здесь и выразительная пластическая изощренность лент Р. Вербы («Думы столетних», 1969), и музыкально-пластическая притча Г. Канделаки («Долгий напев», 1968), и философская кинопоэзия А. Пелешяна («Мы», 1969).

Не случайно столь активен и целеустремлен поиск особенной формы творческой интерпретации действительности, исследование путей к оригинальному авторскому моделированию не столько облика жизненного факта, сколько его сущностного значения. Возможность передать зрителю скрытый смысл череды фактов и явлений действительности дает только эстетически ёмкий экранный текст, рожденный активной авторской интерпретирующей волей. Потому столь важно для нас увидеть в этом периоде не только новации в наблюдении реальности, т. е. *«новую достоверность»*, породившую иную «творческую технологию» работы с жизненными фактами документалистов. Необходимо отметить и изменения в *авторском самосознании*, поставившие в центре внимания не столько «фиксацию», но, в первую очередь, *«художественную интерпретацию»* жизненного потока. Оттого столь значительными были открытия в области жанровой и стилевой системы документалистики этого периода.

Диалектика проблемности и образности в экранном документе

Перестроечная риторика активно использовала термин «застой» для обозначения периода 70-х - первой половины 80-х годов, вплоть до рубежа 1985 года, когда состоялся знаменитый

Апрельский Пленум КПСС, объявивший «перестройку» как официальное направление новой идеологии.

Нередко можно услышать, что «новая перестроечная волна» категорически противостоит болотному равнодушию и бездумному славословию документального кино застойного времени. Конечно, 70-е были непростыми для советских документалистов, как и для всей думающей творческой интеллигенции. Общая социально-психологическая атмосфера сформировала свой официальный канон документального отражения жизни на экране, где главным стало впечатление бесконечного трудового праздника, гладкого бесконфликтного скольжения только вперед, благополучного бытия и самочувствия людей. Открыточная глянцева пестрота документального экрана скрыла истинное многоцветье жизни, энергичный монтажный ритм • подменил подлинную динамику конфликтов реальности, бравурная музыка и патетичный текст вернули документалистике поверхностный бездумный оптимизм.

Однако при всем этом было бы неверно воспринимать «новую перестроечную волну» как внезапное озарение, снизошедшее на документалистов с изменением общего социально-психологического климата в стране. Если обратиться к реальной истории документального кино этих десятилетий, то откроется картина, безусловно, сложная, противоречивая, но творчески абсолютно *не бесплодная*. Именно в недрах этих трудных для всего искусства лет, в непростых противоречиях и формировались истоки современных открытий, иная система художественных критериев, но главное - принципиально новые отношения документалиста и общества, которые реализуются в ключевой проблеме кинодокументалистики: *документалист и материал*. И в этот период происходит дальнейшее развитие *концепции реальности* в экранном документе, порождая новые приемы освоения жизненного материала, и человеческого в первую очередь.

Сегодня, по прошествии десятилетий, особенно явно вырисовывается, с одной стороны, жесткая зависимость документа-

листики от социально-психологической атмосферы общества, с другой - ее способность быть инструментом духовного противостояния консервативным тенденциям. Именно в документалистике с ее чуткостью к любым формам полуправды и приукрашивания действительности особенно ценны уроки гражданской активности и нравственной стойкости художника.

История «застойных лет» дает нам примеры такой гражданской и творческой стойкости. Талант всегда живет трудно. Эта банальная истина реализовалась в драматических судьбах многих энтузиастов хроники и документального кино. К творческим мукам добавим страдания почти крепостной зависимости от вышестоящей власти, которая все более и более усугублялась с течением лет идиотизмом планово-экономической регламентации, слепо перенесенной из павильона игровой студии в документальную съемку живой жизни, тиски сроков и лимитов, безысходную прокатную судьбу детища и, конечно, нищую кинотехническую оснащенность.

Роскошь творческих мук, которые позволяли себе в этих условиях документалисты, - свидетельство неистребимого их жизненного оптимизма и той совестливой преданности Делу, что всегда отличала истинного российского интеллигента. Они могли согласиться на жесткие, порой нелепые поправки, понимая зависимость многих людей студии от акта приемки фильма, они могли в трудную пору снимать заказные «болты в томате», но стремились не унижать себя конъюнктурными замыслами, хотя и обреченными на высокие знаки отличия. С этой верностью своим собственным нравственным критериям многим непросто было существовать в атмосфере общего безверия и бездуховности, быть теми «белыми воронами», которых не воспринимают и свои же коллеги, бойко торговавшие талантом и ремеслом. Преодолевая рогатки инстанций и «доброжелательные» увещевания, они отстаивали право документального фильма говорить правду.

Вот почему, оглядываясь на десятилетие 70-х, которое принято называть «застойным», важно видеть не только ровное

серо-цветное поле конъюнктуры и лакировки, но и фильмы-острова, наполненные живым отражением диалектики реальности. Именно через эти вехи подлинной творческой принципиальности не только в кинематографе, но во многих сферах духовного бытия тогдашнего общества, общество пришло к истинной, а не декларативной гласности.

Показательным является уже то, *что* же для документалистов 70-х годов виделось наиболее плодотворным в опыте предшественников. Этой сферой оказалось не дальнейшее углубление во внутренний мир документального человека, что представлялось ожидаемым вектором творческого развития кинодокументалистики. В центре внимания и практики документалистов 70-х годов обозначились те ростки проблемного направления, о которых мы упоминали при характеристике экранного документа предыдущего периода. Ростки эти органично связаны с новым имиджем кинодокументалистики как *концептуальной формы авторского постижения реальности*, где присутствует особый способ общения со зрителем, где система аргументации предполагает не столько образное моделирование авторской мысли (как в лентах, отразивших лицо прошлого десятилетия) сколько прямой диалог, чаще всего публицистический, хотя и не чуждающийся образного раскрытия проблемы. Такая модель предполагает у зрителя определенную подготовленность к собеседованию. Созвучие зрительского восприятия идее фильма лежит, прежде всего, в информированности аудитории в данной тематической сфере, эмоциональная заинтересованности в разговоре, в равнодушии, в способности к ответной реакции. Чертами такого свойства обладала, безусловно, картина «Обыкновенный фашизм». Ибо без определенной подготовки зрителя - и эмоциональной и информационной - восприятие материала, а более всего структуры фильма М. Ромма, было бы затруднено.

Аналогичным был и опыт ленинградских документалистов М. Литвякова и В. Венделовского - фильмы «Трудные ребята» (1966) и «До свиданья, мама» (1967). Несмотря на то, что ленты

появились в середине 60-х годов, их решение оказалось актуальным и в 70-е годы, и даже сегодня - как пример экранного публицистического разговора о злободневных вопросах жизни общества. В первом случае авторы предпринимают исследование проблемы трудных подростков. Во втором - также волнующей если не более обострившейся в наши дни, ситуации с брошенными детьми. Авторы этих картин - рождающегося в те годы проблемного фильма - попытались обозначить актуальную тему в разнообразии ее жизненных аспектов и, что для нас особенно важно, не только назвать зло и добро, но и представить на экране их конкретных носителей. Именно поэтому в памяти остаются реальные лица и судьбы, как, например, мальчишка и его «веселая» мама в ленте «Трудные ребята» и лицемерное интервью молодой женщины-строителя из картины «До свиданья, мама», оставившей ребенка в роддоме.

Обе картины, казалось, отражали противоречивые намерения авторов: с одной стороны, сохранить традиционную очерковую повествовательность с пристальным вниманием к деталям жизни персонажей, с любопытными живыми сценками-наблюдениями, и с другой - выйти на острый публицистический разговор со зрителями, требующий свободной манипуляции фактами, персонажами, открытого публицистического пафоса авторских размышлений. Любопытно, что в 60-е годы более цельной и органичной воспринималась лента «Трудные ребята» где преобладала очерковость. Картина «До свиданья, мама» тогда представлялась как будто разорванной в повествовании разбросанной по объектам, настойчивой по авторскому приговору. Однако сейчас ее авторская публицистичность кажется свободно читаемой, созвучной современной киноречи документалистов.

Фильмов подобной ориентации не столько на ПОКАЗ, сколько на ОБСУЖДЕНИЕ фактов жизни, в те годы появлялось не так уж и мало. Мы упоминали выше картины «Подросток» и «Бумеранг». В последнем случае проблема раскрывается не вслед за словом рассуждающего публициста, что более свойственно

формуле проблемного фильма тех лет, а системой аттракционных столкновений эмоционально острых экранных свидетельств. Почти плакатная лапидарность художественной структуры ленты делает главную мысль отчетливо ясной, позволяя ей сформироваться уже в сердцах зрителей, а не предлагая готовый тезис устами диктора. С этой картиной на уровне проблематики и стилистики смыкается фильм А. Пелешяна «Обитатели» (1971), в котором преобладает поэтическая рефлексия по поводу острой экологической проблемы.

Обращаясь к опыту документалистов 70-х годов в работе над проблемными лентами, следует подчеркнуть наиболее важные моменты. Первый - широта применяемых документалистами этого времени художественных и публицистических моделей: от философской публицистики до плакатной поэтики. Второй - активная гражданская позиция, которая является принципиальным условием существования лент этого направления. Именно это гражданское равнодушие определило остроту постановки затронутых проблем, стремление вовлечь зрителей в дискуссию. Но как раз эта же социальная активность, с которой кинематографисты 70-х годов приступили к анализу неблагополучий общества, оказалась причиной многих бедствий конфликтов с начальством, запретов и появления «полочных фильмов», изломанных судеб, а то и загубленных творческих биографий.

Сквозь пелену застойного десятилетия к нам приходят все больше и больше искореженные ведомственным редактированием картины, содержащие неистребимое толстовское «Не могу молчать». Именно эта внутренняя потребность истинного художника и публициста рождает в любые самые трудные годы острые произведения, такие как, например, фильм «Письмо в газету» (1973) безвременно ушедшего талантливой документалиста М. Серебренникова.

В редакционной почте ленинградской газеты опытный журналист М. Серебренников прочел письмо шофера, который возит детали будущих домов из домостроительного комбината на стройку. Письмо содержало критику действующей системы и

предлагало более рациональную организацию дела. В своем фильме киножурналист как бы совместно с героем рассматривает вопрос, сопровождая шофера в кабине машины по всем «точкам, критики». Так возникла форма экранного анализа реального факта производственной жизни, а точнее - *прямое публицистическое расследование*. Опубликованное в газете письмо и реакция на него читателей дали дополнительный материал для динамики публицистического анализа в фильме. Автора ленты интересовали две стороны случившегося: реальная драматургия производственной ситуации, пути преодоления этого конфликта, и личность героя, а точнее - «возмутителя спокойствия». Та пристальность, с которой журналист вглядывался в поступки, вслушивался в монологи героя, определялась стремлением выйти за рамки только констатации хозяйственной проблемы, увидеть побудительные причины поведения рядового рабочего, выступившего с критикой беспорядка. Именно эта сторона казалась тогда наиболее важной для документалиста и сосредоточила его внимание в наибольшей степени.

Рядом с подробностями реального производственного конфликта, аналитическое рассмотрение различных точек зрения на существо проблемы все же не определяли главное содержательное наполнение фильма. Человеческая составляющая, в данном случае - позиция социально активного, неравнодушного участника происходящего - дополняла узкопрофессиональные вопросы эмоциональной окраской, помогала понять существо конфликтного напряжения.

Фильм ставил перед собой задачу не просто отразить, но обсудить реальный жизненный факт. Таким образом, с уточнения авторской задачи, с включения в круг профессиональных киножурналистских забот вопросов *действенности киновыступления*, ответной зрительской реакции начинается формирование основного творческого направления этого периода, получившего название «*проблемного*».

Первоначальное восприятие кинематографической общественностью лент этой новой интонации было насто-

женным. Отмечая актуальность поставленных в фильмах проблем, участники дискуссий подчеркивали известную аскетичность применяемых кинематографических средств. Возникла точка зрения, что проблемный фильм - это некий жанр, обладающий злободневной проблематикой и одновременно специфической системой киноязыка с особой ролью закадровых дикторских рассуждений, с обязательной сдержанной пластической и монтажно-ритмической выразительностью. Стремление к убедительной аргументации оборачивалось требованием строгой документации самих фактов. Возникла форма, аналогичная журнальной статье, где главное - логика публицистического расследования, сам факт постановки актуального вопроса.

Нередко и фильмы рождались как экранные расшифровки острых выступлений прессы. Например, в печати прошли критические материалы по хищническому уничтожению сибирского кедра. Структура фильма «Пока есть кедр» (реж. В. Клабуков, 1979) как бы воспроизводит последовательный ход журналистского анализа факта бессмысленной переработки лесных гигантов на карандаши и шпалы. При всем разнообразии примененных киносредств, общая стилистическая интонация определялась пафосом дикторского текста. Фильм прозвучал в год своего появления очень злободневно, как знак пробуждения в обществе экологического сознания.

Восприятие проблемного фильма всего лишь как нового жанра с ограниченными выразительными возможностями имело место в первые годы развития этого направления. Однако постепенно происходило расширение узких жанровых рамок, вторжение проблемного принципа киноанализа фактов реальности в другие жанровые формы. И со временем становится очевидным, что это - вовсе не какой-то новый жанр, но более современный *метод*. Этот метод предполагает не плоскостно-фотографический показ явлений жизни, а *аналитическое рассмотрение ее диалектики*. При этом корректируется внутренняя установка автора: от позиции свидетеля – к

стремлению быть участником событий. Наконец, активно изменяется и структура фильмов, усиливается их публицистическое напряжение, свобода художественной аргументации, что приводит к формам более открытым, диалогическим, предполагающим активное взаимодействие с подготовленным информационно и эмоционально зрителем. Элементы проблемного подхода взрывают традиционные драматургические конструкции, как бы внося в них дыхание реальной жизненной диалектики. Конечно же, эти процессы происходили прежде всего с лентами, обращенными к вопросам современной действительности.

В 70-80-е годы раскрытие темы современной жизни нашего общества шло в документалистике различными путями. Во-первых, появлялись документальные произведения, задача которых была традиционной для нашего документального экрана - создание широких панорамных полотен, воссоздающих масштаб трудовой деятельности советского народа. Второй путь -художественное исследование и показ на экране отдельных явлений, конкретных фактов советского образа жизни, конкретных человеческих судеб. И, наконец, в эти годы формируется еще одна ветвь: проблемный анализ тенденций развития общества, предполагающий активное авторское вторжение в жизнь, воздействие своим киновыступлением на ее темпы и характер.

Первый путь обладал наиболее сложившимися формами и способами отражения действительности документальными средствами. Однако в числе традиций, полученных в наследство, можно встретить как творчески благотворное воздействие масштабных поэм Дзиги Вертова, так и поверхностно-парадные обзоры-близнецы периода малокартинья. Именно рецидивы подобной обзорности присутствуют в таких лентах, как «Азербайджан, Азербайджан» (реж. Я. Эффендиев, 1970), «Грузия: легенда и быль» (реж. Г. Асатиани, В. Микеладзе, 1970), «С днем рождения, Казахстан» (реж. И. Верещагин, 1971) и др. Но в наиболее значительных произведениях даже этого направления «горизон-

тальное» развертывание темы не заслоняет авторского желания представить космос нашего бытия сквозь микрокосм человеческой личности, уловить нити, сопрягающие усилия отдельной личности и общества. Такой ориентацией на диалектическое соединение широты охвата материала и углубления в отдельную личность, поиска в ней конкретного преломления тенденций развития общества отмечены (хотя и с различной степенью удачи) ленты: «Поэма о рабочем классе» (реж. Б. Рычков, 1971), «Хлеборобы» (реж. В. Коновалов, 1973), «Такая молодежь» (реж. В. Трошкин, 1974), «Только любить» (реж. И. Богуславский, 1978). Особое место занимают две ленты ленинградских документалистов: «Девятая высота» (реж. М. Литвяков, И. Калинина, 1976) и «В краю Нечерноземном» (реж. П. Коган, 1977). Поставленные перед авторами задачи юбилейного обзора были решены ими творчески посредством галереи портретов необычайно интересных людей, уникальных по биографиям, по выразительности и исповедальное™ поведения. Масштабная по объему, да и по географии тема, как, например, в «Девятой высоте» - жизнь России за пятилетие - обрела конкретность, которую придал ей показ на экране индивидуальных судеб, как бы воплотивших внутреннюю страстность и напряженный рабочий ритм всего нашего народа. Фильм разделен на тематические главы: электрификация Сибири, освоение нефтяных богатств, строительство БАМа, Нечерноземье и т.д. Казалось, традиционные маршруты... Но в главах шла речь не вообще о строительстве БАМа, о нефти Западной Сибири, а о людях, совершающих в этих регионах трудовые подвиги. В фильме были найдены удивительные герои с живым характером, своеобразным мироощущением, с сознанием своей ответственности за дело страны. Понятия «работа», «свершения», «научно-технический прогресс» обретали плоть человеческой биографии и переживались вместе с героями. Так творческий подход позволил справиться с трудными рифмами обзорного фильма.

Особую форму передачи значительного события современности - строительства БАМа - предлагал своей «Кино-

летописью», снятой на ЦСДФ, режиссер В. Трошкин. «Летопись» представляла собой серию лент, различных по объему и жанровому решению: от событийного репортажа («Даешь БАМ», 1974) или портрета-эскиза («Письмо из тайги», 1975) до глубоких проблемных исследований социальных вопросов освоения новых земель («Дом у дороги», 1979) и выразительных портретов людей с яркими, сложными, а порой и конфликтными характерами и биографиями («Испытание», 1983). По сравнению с лентами, довольно поверхностно передающими масштабы стройки, ее многолюдность, разнообразие пейзажей, небольшие произведения «Летописи» отличались неторопливостью рассказа, отсутствием патетического слова, даже камерностью, т. е. вниманием не только к труду, но и к немасштабным проблемам быта и бытия строителей, их отношений друг с другом, с коллективом бригады и, конечно, с их работой.

Картина «Дом у дороги» подвела своеобразный итог размышлений кинодокументалиста о *человеке*, строящем БАМ. Но это был не абстрактный человек, а живой, конкретный знакомый, к которому режиссер приезжает не раз. Трошкин внимателен и бережен не только к естественному поведению героев, но и к тем тревогам и проблемам, которые волнуют их. В этом - особенность внешне традиционной портретной структуры фильма. Каждый герой предстает и как самобытная личность, и как человек общественно активный. И потому картина вызывает не умилительные эмоции, а желание в меру своих сил способствовать разрешению тех проблем, которые беспокоят бамовцев.

Лента «Испытание» была снята через пять лет после «Дома у дороги». В ней автор вновь обращается к размышлениям о проблеме формирования человеческой личности в условиях большой стройки. Герои фильма принадлежат к традиционным образам первопроходцев БАМа. Но, пожалуй, лишь здесь мы увидели их не в романтическом ореоле создателей стройки века, без парадных оркестров, а приблизились к их судьбе, неожиданным, порой жестким драматическим ее изломам, непро-

стым испытаниям, которым подвергает человека жизнь. Зритель видит героев неординарных, обладающих особым вкусом к жизни и труду. Трудности не помешали им сохранить оптимизм и доверие к людям, жажду дела и способность принять на свои плечи ответственность за это дело. Режиссер давно ведет кинолетопись жизни героев и потому смог представить нам характеры людей в динамике, в резких столкновениях, временных сдвигах. Лента «Испытание» знаменует важный этап развития документалистики этого периода. Она показала, что наступила пора говорить о времени не языком только ярких внешне, узнаваемых примет, но исследуя те зарубки, которые оставляет оно в душах человеческих. Летучая формула «Мы строим БАМ - БАМ строит нас» открылась не плакатно-парадными образами-знаками, а глубинно сложной, иногда болезненной диалектикой человеческого бытия, которое предполагает и жертвы, и боль, и мучительное преодоление себя.

Пристальным вниманием к духовным истокам трудовых побед отмечена и картина иркутянина В. Хоменко «Большой десант» (1978), посвященная масштабному материалу освоения Сибири и Дальнего Востока. Картина движется как бы в двух плоскостях: в раскрытии колоритных характеров людей Сибири с их своеобразным мироощущением, щедрой душой и преданностью своей малой родине, и активно вторгаясь в актуальные проблемы современного освоения Сибирской земли. Кстати, это второе направление авторских усилий подверглось в свое время критике и вызвало жесткое редактирование художественной ткани фильма. Но даже и в урезанном виде стремление автора исследовать конфликтные ситуации процесса покорения новых земель делает произведение Хоменко не только живописующим, но и аналитическим, публицистически острым.

Картины «Дом у дороги», «Испытание», «Большой десант» отмечены уже чертами нового для тех лет *аналитического подхода*. Не случайно их относят к проблемным фильмам. Журналистское вторжение в материал предполагает всестороннее рас-

смотрение вопроса, выявление моментов, тормозящих дело. Все более и более документалист становится не свидетелем, но плодотворным участником жизненных процессов, стремящимся своими средствами воздействовать на темпы и уровень социального и хозяйственного прогресса. Аналитическое исследование, журналистская настойчивость выдвигаются в кинодокументалистике в эти годы на первый план и становятся ведущими в концептуальном осмыслении реальности.

Структуры фильмов приобретают более энергичный, свободный в ассоциативных сопоставлениях характер, они сориентированы на диалог со зрителем, предполагают у него определенную информационную почву и высокий уровень социальной заинтересованности. Фильмы данного направления уходят от статичности спокойного наблюдения к решительному расчленению жизненного процесса инструментом анализа с тем, чтобы вскрыть движущие силы диалектики этих процессов. Объектом проблемного исследования могут быть отдельные факты, вскрывающие за своей однозначностью клубок сложных нерешенных вопросов. Таковы ленты «За что премия?» (реж. И. Герштейн, 1973), «Ехала деревня» (реж. Б. Галантер, 1977), «Опасный возраст» (реж. В. Гурьянов, 1974), «Черный ход», «Каждый из нас» (реж. М. Авербух, А. Иванкин, 1981, 1982) и др. Однако уровень авторского вторжения в материал далеко не одинаков в перечисленных картинах.

Так, например, конкретный объект проблемного исследования фильма «Опасный возраст» - девушка-подросток и педагог отдела малолетних правонарушителей. История их контакта от конфликта до дружелюбного внимания предстает в фильме в форме привычного повествования хорошо «организованного» наблюдения. Истинная острота проблемы отходит на периферию внимания авторов, подменяясь желанием создать благополучное финальное разрешение трудной ситуации.

Более строго поставлен вопрос в киргизской картине «За что премия?», где герой ленты, чабан, подобно бригадиру Потапову из известной пьесы А. Гельмана «Премия», выражает

сомнение в справедливости своей награды. Здесь нет торопливого стремления дать ответ на поставленный вопрос, и оттого фильм как бы переходит в дискуссию в зале.

Любопытный опыт предприняли на ЦСДФ молодые кинематографисты А. Иванкин и М. Авербух. Они предложили серию лент об актуальных проблемах социального поведения людей под общей рубрикой «Комсомольский прожектор». Картины «Каждый из нас», «Черный ход», «Командировка за сервисом» (1983) анализируют не столько конкретный факт хозяйственной жизни общества, сколько определенную черту поведения людей. В первом случае - это чувство хозяина - и у себя дома, и за его стенами: на предприятии, улице, городе... В ленте «Черный ход» объектом жесткого анализа становятся наша терпимость и попустительство, благодаря которым благодеествуют спекулянты и взяточники. Наконец, в третьей картине исследуется психологический аспект отношений людей в сфере обслуживания, которые перевернуты с ног на голову. Фильмы этой серии показательны прежде всего настойчивой тенденцией вывести разговор на иной, не описательный уровень рассуждений.

Структура фильмов «Комсомольского прожектора» подчеркнута репортажна. Она как бы воспроизводит сам процесс вторжении журналистов в жизненный поток. Камера не стремится к пластическим изыскам, ее прямолинейная напористость олицетворяет для зрителя решительность журналиста-детектива, озабоченного строгостью документации увиденного. Настойчивая динамика репортажа как бы сливается с энергией расследования; шероховатости съемки, элементарность монтажных повествований казались обусловленными строгой жанровой стилистикой проблемного разбирательства.

Обращение к анализу сложных диалектических проблем жизни и труда нашего общества вызвали картины с подчеркнута серьезной интонацией,- суховатой киноречью, компенсированной эмоциональным дикторским текстом, где чаще всего преобладали эмоции гнева или сарказма. Фильмы этого направле-

ния потребовали и другого масштаба *журналистского* постижения затронутых проблем.

Прежние задачи описания как ведущего признака кинорассказа ставили на первый план талант зоркой наблюдательности, способность собрать из множества верно подмеченных деталей и нюансов картину реальности, максимально приближенную к оригиналу. Проблемный подход выдвигал новые требования длительного и многоаспектного *изучения* конкретного жизненного материала, хозяйственной или социальной ситуации. Лишь в этом случае мог возникнуть подлинно объемный, многосторонний взгляд на проблему. Пришло время энергичного расширения в профессии кинодокументалиста ее журналистского начала. Чтобы снять проблемный фильм, способный задеть зрителя, необходимо было глубоко владеть материалом. Это знание не могло появиться «с налета», в результате съемочного десанта. Его должен был принести журналист, не один год изучавший вопрос. Интересна в этом смысле творческая судьба ростовского фильма «Сотворение хлеба» (реж. К. Лаврентьев, 1980).

Восемь лет режиссер шел к картине о проблемах землепользования, о хищническом потребительском отношении к земле, о борьбе лучших земледельцев за доброе и справедливое обращение с землей. Но смог его осуществить только в содружестве с опытным журналистом «деревенщиком» А. Иващенко, который не только досконально изучал вопрос, но двадцать лет положил на самостоятельно проводимые опыты, проверяя справедливость научных положений.

Перед зрителем в довольно обстоятельном и аргументированном повествовании проходят страницы биографии нашего сельскохозяйственного производства, его наиболее дискуссионные и до нынешнего дня нерешенные проблемы, например, плуга и плоскореза, норм высева зерна и т.д. Казалось, вопросы эти, особенно в столь подробном, скрупулезном, научно корректном изложении, могли бы заинтересовать только специалистов земледелия. Однако парадокс заключается в том, что наибольший резонанс фильм получил у самого широкого зрителя. Фильм

сделал конкретные агротехнические проблемы доступными для понимания неспециалистов.

Авторы вскрыли диалектику развития и своей науки, и хозяйства, представили те противоречия, которые мешают движению вперед. Но главное - они вычленили общечеловеческий аспект затрагиваемых вопросов. Причем, дело оказалось не только в том, что всех нас волнует, сколько мы выращиваем хлеба и не оскудеет ли земля для детей и внуков. Мы обнаруживаем в черед выдвигаемых кинематографистами аргументов, воплощенных порой не только в наглядном факте сельского производства, но и во внешне скучных кадрах лабораторных пробирок и графиков, глубоко конфликтное человеческое содержание. Люди, произносящие свои размышления о вопросах правильного или неверного способа обработки почвы, демонстрируют нам не только свои знания, но обнаруживают и подлинные страсти, черты бешеной увлеченности делом, которому отдают жизнь, не получая порой ни поддержки, ни даже признания. Таковыми предстают на экране бригадир А. Первицкий или Первый секретарь Полтавского обкома КПСС Моргун, истинные проповедники новой культуры земледелия. Авторы, безусловно, заняли определенную позицию и не пытаются быть объективными, т. е. представить на экране взвешенную множественность точек зрения на проблему. В этом определяющая особенность понимания документалистами предназначения своих усилий, вот почему порой на «алтарь истины» клали они свою судьбу и жизнь своих произведений.

Судьба многих фильмов этого направления драматична. Они или не вышли вовсе, как, скажем, «Наша мама - герой» Н. Обуховича, где была предпринята попытка выявить нравственные проблемы, сопряженные с понятием «герой труда», или являлись на экран в изуродованном виде, как, например, «Большой десант» В. Хоменко или картина «Все, что у нас есть» (1981) В. Клабукова, вскрывавшая трагическую судьбу людей, отторгнутых от своей «малой родины». Из ленты «Право на карьеру» (1984) Б. Урицкого о разных стилях руководителей вынута одна новелла (из трех), где представлена неоднозначная судьба.

В этих новых условиях меняется и экранная концепция реальности, в частности, происходит переход от сугубо проблемной публицистики к исследованию нравственного человеческого ее лица. Именно такой путь обнаруживают ленты: «Разрешите познакомиться» (реж. Н. Воронин, 1976), «Крестьянский двор» (реж. М. Литвяков, 1978), «Сеятель твой и хранитель» (реж. И. Богуславский, 1978), «Женщина, которую ждут?» (реж. И. Селецкис, 1978), «Первое движение души» (реж. М. Серков, 1983) и другие.

Характер изложения материала в названных картинах различен: от открытого, почти плакатного рассуждения («Первое движение души», «Черный ход»), от строгой, эстетически аскетичной публицистики («Сотворение хлеба») до лент, соединяющих и образную емкость кинонаблюдения, и убедительность публицистической речи. Так, в фильме «Крестьянский двор» рассуждения о конфликтах, связанных с ведением сложного приусадебного хозяйства, погружены в яркую, с точными деталями наблюдения кинематографическую зрелищность. Выразительная пластика как бы ведет еще и свою, может быть, более важную тему - малой родины, уважения к крестьянскому труду и быту.

Столь же плодотворным соединением остроты анализа и выразительности кинематографического исследования отмечена лента рижан «Женщина, которую ждут?» Здесь представлены проблемы советской женщины, призванной быть и активным трудящимся членом общества, и решать демографические проблемы, т. е. рожать детей. Конфликт этих несовпадающих требований, сложности разрешения противоречий в многосторонней социальной деятельности современной женщины раскрываются и цепочкой авторских умозаключений, и сопоставлением конкретных человеческих судеб, и многообразием кинематографических наблюдений, создающих эмоциональный контекст проблеме. Последнее, видимо, понадобилось автору, чтобы несколько прямолинейные сюжетные схемы-линии обогатились бы пестротой жизненных проявлений, запечатленных

острым глазом камеры, стали бы органичной частью жизненного потока.

Решительно меняются и традиционные жанровые формы. Так, например, киргизский фильм «В год беспокойного солнца» (реж. А. Видугирис, 1976) внешне, кажется, повторяет традиционную форму летописи стройки Токтогульской ГЭС. Действительно, в ленте использован материал 12-летнего наблюдения документалиста за процессом возведения этого гиганта гидроэнергетики. Но в центре фильма оказывается трудный социально-нравственный конфликт, порожденный самой действительностью: вместо торжественного праздника открытия ГЭС строители были вынуждены спустить водохранилище, чтобы напоить иссушенную засухой землю Киргизии и соседних республик. Конкретная жизненная ситуация и способ ее подачи в картине позволяют ощутить глубокие философские аспекты, связанные с осмыслением человеческой жизни и труда. Событийный повод служит отправной точкой для свободных раздумий зрителя о нравственной силе и бескорыстии советских людей.

Иной поворот привычного жанра кинопортрета предлагает фильм, снятый на ЛСДФ, «Ищу соперника» (реж. Н. Воронин, 1978). Картина не ограничивается знакомством с героем картины рабочим Богомоловым, выполняющим за смену несколько норм. Главный интерес авторов ленты заключается в исследовании социального контекста столь уникальной по своей внутренней организованности, нацеленности на труд личности рабочего. Разговоры с начальством и рабочими, официальное обсуждение проблемы трудовой дисциплины и неофициальные посиделки в курилке дают разнообразный по оттенкам спектр отношений как к герою, так и к воплощаемому им жизненному принципу. Повествование обретает напряжение конфликтных противостояний разных жизненных позиций. Этот спор обращен и к зрителю, он продолжается в зрительном зале. Так вырисовывается психологический климат такого явления, как социалистическое соревнование, открывается его диалек-

тика. Проблема предстает перед нами не как общая фраза, она соотносится с живой человеческой личностью, которая убеждает и увлекает своим примером.

Осмысление современной реальности стало в 70-80-е годы главным в работе документалистов. Но история не переставала интересовать документалистов. Ведь выросли новые поколения, не знавшие войны, возникла настоятельная потребность открыть им масштаб народного подвига и великую тяжесть испытания, которое выпало в свое время на плечи советских людей. И документальное повествование о славном и трудном прошлом разворачивается именно в этих направлениях: эпические полотна, воссоздающие войну как страницу истории страны, и ленты об отдельных мгновениях и людях тех лет, для которых война была частью их личной биографии.

Наиболее значительным трудом документалистов 70-х годов стала 20-серийная эпопея «Великая Отечественная» Романа Кармена, отмеченная Ленинской премией. Созданная для американского телезрителя под названием «Неизвестная война» эта картина вновь развернула панораму великого подвига советского народа, переломившего ход Второй мировой войны и закончившего освобождение родины полным разгромом фашизма.

Фильм родился в результате энергичной деятельности большой группы советских документалистов. В основе его лежит нестареющая хроника, снятая на полях сражений советскими операторами, порой платившими жизнью за достоверное отображение событий. И все же необходимо подчеркнуть особую роль нашего ведущего кинодокументалиста Романа Кармена, который был не только художественным руководителем серии и автором нескольких фильмов, но истинной душой, мозгом всей этой работы. Он осознавал высокую пропагандистскую миссию будущей ленты и отдал ей весь остаток своих сил и жизни.

Эпопея «Великая Отечественная» вновь продемонстрировала непреходящую ценность хроникального кадра. Именно таким ощущением исторической и эмоциональной емкости ста-

рой архивной хроники отмечены также ленты «Маршал Жуков, страницы биографии» (реж. М. Бабак, 1984) и «Тогда в 45-м» (реж. Ю. Занин, 1984).

В ленте о Жукове собрано немало новой, прежде не опубликованной хроники и фотографий. Свежесть впечатлений, которые возникают при встрече с легендарной и вроде знакомой по другим материалам каждым своим жестом и словом фигурой любимого народом маршала, обостряет, заставляет по-новому взглянуть на известные повороты судьбы героя. Столь же активно используются в картине «Тогда, в 45-м» материалы трудных дней разгромленного рейха и первых шагов рождающегося на его руинах нового народного государства.

Фильмы эти, равно как и «Великая Отечественная», свидетельствуют о неисчерпаемом содержательном потенциале архивной хроники, которая каждому поколению открывает созвучный современности смысл. Вместе с тем очевидно и то, что чрезмерная эксплуатация популярных хроникальных кадров приводит к их эмоциональной инфляции. «Охота в архивах», как называли свой труд по розыску выразительной хроники известные немецкие кинодокументалисты А. и А. Торндайк, - процесс, безусловно, творческий, вознаграждающий авторов. Зная потенциальные возможности наших киноархивов, в особенности, в разделах фронтовой хроники, нельзя не подивиться малой активности документалистов, которые предпочитают чаще заимствовать из уже сложенных фильмов, нежели искать оригинальный неведомый материал.

И все же осмысление истории войны шло в том новаторском русле, которое было открыто в прошлом десятилетии, где главные задачи виделись не только в собирании фактов, воспроизведении точности событийного сценария, но в извлечении из многообразия исторических свидетельств новых *концепций* развития как прошлого, так и настоящего, более того, восприятие этих понятий как цельного, скованного одной цепью исторической закономерности процесса. Настоящее не просто детерминировало историческую интерпретацию - оно тем са-

мым как бы формировало прошлое. «Коль скоро некоторое событие воспринимается (самими современниками, участниками исторического процесса) как значимое для истории - пишет Б. Успенский, - т. е. семиотически отмеченное в историческом плане, - иначе говоря, коль скоро ему придается значение *исторического факта*, - это заставляет увидеть в данной перспективе предшествующие события как связанные друг с другом (при том, что ранее они могли и не осмысляться таким образом). Итак, с точки зрения *настоящего* производится отбор и осмысление прошлых событий - постольку, поскольку память о них сохраняется в коллективном сознании. Прошлое при этом организуется как текст, прочитываемый в перспективе настоящего»²¹⁴.

Важно было напомнить и еще одну сторону исторического мышления кинематографистов: точное понимание, что исторический процесс - это не цепочка фактов и событий, отчужденных от человека-участника, позиция, в целом свойственная хроникальному взгляду на предназначение документалистики. Именно нравственный аспект происходящих событий, человеческое лицо исторического процесса становится эпицентром художественных размышлений авторов лучших лент как 60-х годов, так и последующих десятилетий.

Вот почему одновременно с эпическими и поэтическими обобщениями материалов Великой Отечественной войны в 70-80-е годы кинодокументалисты продолжают вглядываться и в конкретного человека — участника тех знаменательных событий, который на своих плечах вынес тяжелые военные испытания.

Своеобразным кинематографическим памятником подвигу Солдата стала лента К. Симонова «Шел солдат» (реж. М. Бабак). С той степенью пронзительной правды, которую дает глаз участника войны, Симонов выстраивает перед зрителем серию жестких тематических эпизодов тяжелого ратного труда простого солдата. Его герои - кавалеры ордена Славы, которым награждались только солдаты. Фильм сплетается как бы из двух линий. Первая - безыскусные фразы воспоминаний не столько об атаках и наступлениях, сколько о быте войны, повседневном

²¹⁴ Цит. по Савельева И., Полетаев А. История и время: в поисках утраченного. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 661.

существовании в условиях фронта и постоянной смертельной опасности. Потом из материала этих долгих разговоров Симонов сделал серию телевизионных документальных лент «Солдатские мемуары». В фильме же «Шел солдат» использованы лишь самые волнующие, образно емкие мгновения длительных бесед-исповедей бывших солдат. Вторая линия - стихотворные строки самого поэта, которые сопровождают кадры хроники. Здесь хроника утрачивает свою информативную повествовательную функцию, обращая к зрителям глубинное символическое содержание кадров. На экране из конкретных лиц многих солдат, творящих свой великий ратный труд, возникает обобщенный образ Солдата на войне.

Среди фильмов, анализирующих человеческие истоки Великой Победы, глубину перенесенных страданий и силу духа советского человека, следует назвать такие картины, как «Меланьина свадьба» (реж. А. Коваль, 1979), «Красная тетрадь» (реж. И. Пикман, 1980), «Секретный заказ» (реж. П. Коган, 1981), «Сорок лет после детства» (реж. Д. Салимов, 1985), «Женщины из Равенсбрюка» (реж. М. Мамедов, 1984), «Шел мокрый снег» (реж. А. Карпов, 1985) и др. Фильмы эти привлекают зрителей не количеством ярких фактов, а особой пронзительностью конкретной истории, конкретной судьбы. Это может быть и короткая жизнь партизанской разведчицы, и подробности личного поединка с фашистами известного татарского поэта или безвестного заключенного концлагеря, ведущего дневник, трудные воспоминания детей войны, сирот и малолетних узников концлагерей, рабочих Ленинграда, которые, умирая от голода, выполняли секретный заказ - делали детали для «Катюш».

Чаще всего в поисках наиболее точной передачи тогдашних чувств, уже далеких мгновений истории авторы обращаются к *человеческой памяти*. Память о пережитом цепко хранит самые точные, самые впечатляющие детали и нюансы. Это не только картины прошлого, но и эмоциональное состояние участников этого прошлого. И каждое воспоминание - живой репортаж чувств, переживаемых заново.

Именно на этом эффекте памяти чувств основана главная сила лент белорусского документалиста В. Дашука «Женщина из убитой деревни» (1975) и, в особенности, серии картин из цикла «У войны не женское лицо» (1982-1985). Вместе с журналисткой С. Алексиевич, собравшей книгу исповедей женщин, чья молодость пришлась на годы войны, режиссер ищет во встречах с девушками 40-х годов нестареющую остроту эмоциональной памяти. Фильм открывает главное конфликтное напряжение: женщина воевала, всей своей душой и сердцем ненавидя смерть и войну. Физические раны затянулись, страдания забылись. Но самые тяжелые раны, которые кровоточат до сих пор - раны души. Их боль выплескивается с экрана пронзительными монологами-исповедями о том, как невыносимо чуждо жесткое лицо войны созидательной женской сущности. Может быть, потому почти не встречаем в серии рассказов никаких героических историй, шуточных воспоминаний. Тонкая женская душа до сих пор хранит чудовищный и жестокий лик войны.

Сила человеческих откровений - главное в этом фильме. Автор весьма ограничивает себя в использовании кинематографических средств воздействия. Кто-то из съемочной группы признался, что оператор, снимая разговор, боялся сделать наезд, сменить крупность, чтобы не разрушить того прямого тока откровенности, что шел от героини прямо к зрителю. Фильм еще раз убедил в том, что говорящий человек, если его речь эмоциональна и поражает зрителя своим содержанием, представляет собой яркое увлекательное зрелище. Ведь искреннее слово сильно и тем, как оно произнесено: мимика говорящего, жест, свой особый ритм речи и поведения перед камерой, контрапункт этого поведения и произнесенного слова, - все это играет огромную роль для зрительского восприятия.

В картине «У войны не женское лицо», как и в фильме «Шел солдат», как, кстати, и в более ранней работе Г. Чухрая, архивные кинокадры используются не в своей хроникальной, т. е. информационной функции. Авторы выделяют второй *символический* содержательный пласт хроникального кадра. В. Да-

шук еще более подчеркивает условность тайного смысла хроникальных кадров, обобщающее знаковое их прочтение особым монтажным ритмическим рисунком рапидных движений, стоп-кадров.

* * *

Годы трудного периода, предшествовавшего перестройке, выдвинули перед документалистами сложные проблемы, главным образом, морально-этического характера. Проблема выбора своей роли в обществе, которая решалась каждым по велению совести, породила как конъюнктурные тенденции, так и энергетику оппозиции официальной программе отображения реальности. В результате документальный экран этого времени моделирует как бы разные картины реальности. С одной стороны, немало лент, инициированных административной властью и выполненных с разной степенью старательности кинематографистами, формировали парадный, состоящий из узнаваемых знаков, как тематических, так и образно-выразительных, условный имидж действительности. Здесь не было лакировочной выхолощенной™ картины мира, созданной в 50-е годы, но мера адекватности экранного изображения реальным жизненным моментам все же была невелика. Особенно это сказывалось на юбилейных фильмах и парадных портретах известных политических и общественных лидеров. В экранном отображении реальности преобладают строго отобранные моменты бытия героев, организованные на камеру мизансцены, тщательно «отредактированные» синхроны, яркий колорит и «повелевающий» подробный дикторский текст. Свойствами подобной стилистики отмечены такие ленты, как «Повесть о коммунисте», «Трудные дороги мира», «Ленинским путем» и др.

Данное направление требовало несомненных кинематографических способностей от авторов, так как «сочинение» убедительной для зрителя, но далекой от истинной реальности картины жизни того или иного героя выдвигало перед ними проблему стилевой цельности и жизнеподобных экранных ориентиров. Поэтому на экране присутствует высококачественное

изображение, выразительные ракурсы, красивые пейзажи и панорамы, по возможности живые детали поведения персонажей. Скажем, в интервью Л. Брежнева для фильма «Трудные дороги мира» авторы предложили Генсеку сняться вместе с внуком. Появление ребенка в кадре как бы «микшировало» парадность сцены. Еще более раскованными, и с точки зрения человеческого поведения персонажей и с позиции снимающей камеры, были эпизоды этой ленты, в которых действовали лидеры и общественные деятели зарубежных стран. В финале картины авторы неожиданно завершили вполне серьезный разговор о миролюбивой политике страны мультипликационной притчей.

Другой устойчивой тенденцией в запечатлении реальности, возникающей в экранном документе этого времени, становится поиск точного и узнаваемого конкретного факта как аргумента в *экранной проблемной дискуссии*. Здесь качество изображения определяется уже не столько категориями эстетической гармонии и выразительности, но убедительной внятностью и достоверностью. Эта задача потребовала от кинодокументалистов активного использования репортажного наблюдения, звуковой достоверности, точности в передаче реалий жизни. Мир в этих картинах не уравновешен и статичен, как в парадной модели, зоркость камеры направлена на сохранение особенностей снятого мгновения жизни людей и общества. Пространство внутри кадра организовано подвижной любопытствующей камерой, оно разворачивается перед зрителем в ритме активного движения человека с киноаппаратом. Динамичны и синхронные интервью, снимаемые порой в реальных условиях, как бы «внутри» происходящего события. Дискуссионность проблемного фильма определяет и темперамент звуковых высказываний участников, и монтажную форму развертки материала в картине. Таким образом, концепция реальности в ее экранном воплощении в эти годы как бы двоятся, распадаясь на параллельные стилевые русла.

Глава 5.

ЭКРАННЫЙ ДОКУМЕНТ В КОНТЕКСТЕ ПОЛИЭКРАННОЙ СРЕДЫ

Экран перестройки: действенность публицистики

Традиции прошедших десятилетий, в особенности период 70-80-х годов, принесли не только горечь несбывшегося, нереализованного, но и опыт борьбы, нелегкого права сказать: «Я сделал все, что мог». Очень важно отметить, что в эти годы меняется система профессиональных требований в кинодокументалистике. Все решительнее возрастает при работе в проблемном направлении *роль журналистского знания вопроса*, способность углубиться в сущность дела, увидеть не только его внешние тематические знаки, но истинное внутреннее содержание.

Уровень понимания, который позволяет киножурналисту осуществить свой гражданский поступок - выступить с эффективно воздействующим произведением, - становится в перестроечное время необходимым, а порой и главным профессиональным требованием. «Перестройка» - в те годы самое популярное слово в лексиконе журналистов. С ним связывалась суть тех разнообразных преобразований, которые затронули все стороны нашей жизни. Особую роль в этом процессе призваны были сыграть средства массовой информации и пропаганды. На первом плане оказалось умение не только всесторонне освещать моменты социально-экономического ускорения развития общества, но и всемерно способствовать, а точнее, активно влиять на сам процесс перестройки, как хозяйственной, экономической, социальной, так и психологической. Ибо перестройка условий и методов труда была недостаточна без перелома в системе личной ответственности каждого труженика за дело, с которым он связан. Поэтому на первый план идеологической работы выдвигались вопросы творческой активности масс, непосредственного вовлечения их в решение социальных проблем, воспитание чувства личной ответственности за дело и свое, и всего коллектива.

Перестроечные средства массовой информации: печать, радио, телевидение, - стремились также изменить стилистику! и содержание своих выступлений, подняв уровень деловитости, аналитичности мышления в подборе и осмыслении фактов. В числе активных средств агитации и информации называли в те годы и КИНОХРОНИКУ которая, отказавшись от оперативной ГАЗЕТНОЙ по стилю событийной информации, пошла по пути истинно ЖУРНАЛИСТСКОГО публицистического анализа явлений жизни²¹⁵.

Как тогда казалось тем, кто внимательно наблюдал за эволюцией киножурнала, хроника должна и может выжить только в условиях резкой перестройки мышления кинохроникеров. Сохраняя прежнюю архаичную позицию, заключенную в стремлении дать на экране только результат, только сумму готовых итогов и лозунгов, кинохроника неизбежно становится нежизнеспособной, утрачивает связь с современностью. Мы уже показали выше, что наиболее жизнеспособным в кинохронике оказалось проблемное направление. Повторимся: для этого направления были характерны острая нацеленность на местные проблемы, углубленный анализ фактов. Журнал противопоставил оперативной телевизионной информации свое более зрелищное, аналитическое исследование жизни. Местный пример и региональная проблема точно задевали зрителя. Журнал утратил форму сводки новостей, расширил объем сюжетов, приблизился к альманаху, в отличие от киногазеты прежних времен.

Конечно, не просто было хроникарам преодолеть и собственную инертность, и настороженное сопротивление местных властей при вынесении на хроникальный экран злободневных вопросов жизни родного края. Именно перестроечное время создавало благоприятную атмосферу для оперативного анализа острых проблем. Здесь оказалась востребованной новая форма хроникальных выпусков - не погоня за событийным калейдоскопом, а требовательное вторжение в жизнь и насту-

²¹⁵ О проблемах перестройки хроники см. подробнее в кн.: Прожико Г. Жанры в советском документальном кино 60-70-х гг. М.: ВГИК, 1980. Глава «Группа информационных жанров».

пательная журналистская позиция. Эти черты - главные, например, в боевом спецвыпуске «Восточной Сибири», что вышел под названием «АЯМ пишем, БАМ в уме», где внимание привлечено к «повторению пройденных» на БАМе ошибок в организации строительства АЛМа. Вопросы в журнале нацеленно бьют по конкретным адресам. Выпуск демонстрирует стремление кинохроникера диалектически рассмотреть злободневный факт, желание увидеть его во временной динамике. Это дает понимание закономерности, истоков и перспектив развития как конкретной страницы жизни людей, так и общества в целом.. Не случайно даже в названии есть ссылка на прошлый бамовский опыт, который оттеняет современные проблемы.

Столь же энергичное вторжение хроникеров в жизнь своего региона мы находим в эти годы и в некоторых выпусках региональных журналов: «Енисейский меридиан», «Советская Латвия», «Сибирь на экране», «Дальний Восток», «По Дону и Кубани», «Время и люди», «Ленинградская кинохроника» и др. Хроника активно участвовала в расчистке завалов бесхозяйственности, смело называла бракоделов и лентяев, привлекала внимание к нерешенным проблемам жизни региона. Нередко журнал выглядел как публикация материалов Комитета народного контроля с прямыми адресами виновных и требованиями ответа.

Правда, при просмотре критических журналов в большом количестве возникает ощущение известной монотонности и монохромности взгляда на мир и разговора о нем. Вслушиваясь в череду критических залпов, угадываешь некоторую маломерность как замысла, так и аналитического углубления в существо факта. Хочется от хроникеров не только фельетонного обозначения несовершенств нашей жизни, но и попыток уловить некоторые закономерности их появления, социальный контекст, нравственную окраску произошедших событий. Очевидно, что иным хроникальным выступлениям не хватает журналистской широты видения конкретного факта в контексте жизненного потока, многоаспектного подхода, рождающего различные жанровые реше-

ния. Не случайно многие выпуски киножурналов превращаются в публицистические фильмы и именно так и воспринимаются зрителями. Наверное, никогда экранная острая *злободневная публицистика* не находила столь отзывчивую аудиторию.

Близкими проблемным выпускам по воздействию оказались, к примеру, документальные ленты: «Медвежье: что дальше?» (реж. А. Гелейн, 1986), «Июльский снег Уренгоя» (реж. Б. Урицкий, 1986), «Томь: драма с открытым финалом» (реж. В. Васильков, 1986), «Уикэнд на Каспии» (реж. В. Грунин, 1987) и др.

Как, например, не принять возмущенную озабоченность авторов картины о Томи, снятой в Новосибирске. Ведь на глазах жителей Томска речники губят реку Томь многолетними разработками ее галечного дна. Река обмелела, и восстановить ее вряд ли возможно даже при прекращении работ. Фильм честно воспроизводит перипетии борьбы общественности города за реку, демонстрирует персонажей этой драмы: активно ратующих за «государственное дело» речников, молчаливо внимающих отцов города, растерянных рабочих... Значение ленты осознаешь, когда становится известно, что она широко обсуждалась в городе, дважды была показана по телевидению с дискуссией вокруг самой экологической проблемы. Оказалось, что картина стала нужной именно открытой прямой публицистической заостренностью требующей незамедлительного решения злободневной проблемы.

Авторская готовность активно вмешаться в реальный жизненный конфликт и стать ключевым условием его разрешения - яркая черта перестроечной кинопублицистики. Но возникает вопрос: а снимается ли в этом случае требование более глубокого анализа сообщаемого факта? Всегда ли ход авторских размышлений позволяет нам не только посочувствовать, но и глубоко задуматься о проблемах нашей жизни, уловив за анализом конкретной истории общие закономерности бытия? Дар подлинных публицистов, что мы выделяем и на газетной полосе, и на телевизионном экране, всегда сочетает знание фактов и способность точно обнаружить социально-нравственный масштаб

каждого факта, обогатить нас, читателя и слушателя, не столько новой информацией, сколько нравственным опытом чужой истории. Вот такого нравственного, общечеловеческого ракурса в осмыслении конфликтных ситуаций не хватало многим публицистическим документальным выступлениям кино и телевидения этого периода. Именно *мапомерность замысла* снижает их резонанс, делает произведениями местного воздействия.

Потребность же уйти от сиюминутной злободневности на уровень более широких обобщений ведет к своеобразной трансформации привычных тем. Так случилось с иркутской картиной «Зона БАМ: постоянные жители» (реж. М. Павлов, 1987) Опыт этой ленты важен потому, что авторы не удовлетворились популярной формой открытого публицистического обличения. Фильм иркутян вскрывает противоречие между стремительным увеличением длины рельс магистрали и заброшенностью быта и судеб ее строителей, оставшихся здесь на постоянное жительство. Поселки, что выросли вокруг дороги, переполнены многими семьями, лишенными жилья, полноценной работы, какой-либо перспективы. Ведомственная политика, основа которой - мировоззрение временщиков, обрекла здешнюю природу на варварское истребление руками заезжих шабашников, а жителей, связавших жизнь с местной землей, на примитивное существование в «балках», лишив даже поселковый совет какой-либо своей крыши. Вопиющее пренебрежение к недавним строителям особенно наглядно в контрасте с хроникой этой стройки. И вот здесь как раз и начинается движение фильма от прямой разоблачительной публицистики к более сложной форме, дающей не столько описание злободневной социальной проблемы, сколько попытку осознать ее в историческом контексте. Кадры хроники напоминают нам именно о тех звездных минутах побед и торжественных акций, которые стали легко узнаваемыми знаками стройки века. В структуру фильма эти хроникальные кадры входят не в привычном повествовательном своем облике, а, остранные рапидом (но более всего, видимо, резким социальным сломом нашей жизни), обоб-

ценными образами прошлого, чьим продолжением стала сегодняшняя жизнь БАМа. Драгоценно в этом примере желание автора углубить свой журналистский анализ актуальной проблемы выразительным кинематографическим обобщением. Оттого лента обретает необходимую многогранность взгляда на жизненный факт, уходит от злободневной одномерности.

Вторжение публицистики заново поставило вопрос об уровне художественной трансформации увиденного. Для некоторых авторов точность изложения логической аргументации, внятность пластической документации представляются единственными возможными средствами, способными донести проблему во всей ее строгости и адекватности. Известно, что всякий эстетический изыск просто направил бы восприятие зрителя в иное русло, как бы лишил документ его подчеркнуто достоверного облика. Вот почему упреки в отсутствии художественности, адресованные публицистическим лентам, представляются несправедливыми: они существуют в рамках своего стиля, и навязывать иные решения все равно, что требовать от строгого прозаика яркой поэтической рифмы.

Вторым упреком, который нередко доводится слышать в адрес экранного языка проблемных публицистических фильмов, является сожаление о бедности кинонаблюдения. В качестве альтернативы часто вспоминают старые добрые 60-е годы с их пристальным вниманием к образному освоению действительности.

Открытая позиция - необходимое условие убедительности киноречи в публицистическом фильме. Именно открытость точки зрения, ее незавуалированность намеком и иносказанием требуют адекватной формы организации материала. Так возникают плакатные решения, открыто публицистические. Так голос автора оказывается напрямую обращенным к зрителю. Вот это-то и создает ощущение утраты художественной тонкости видения, требующей дробления жизненного потока на цепь образно емких деталей, из которых и создается ткань художественного произведения.

Кинопублицистика предпочитает более лобовые, *прямолинейные* пути к сердцу зрителя, апеллируя к его способности рассуждать, слушать и оценивать авторские умозаключения. Вот такими качествами и стремилась обладать кинопублицистика периода перестройки. Это не значит, что иные формы невозможны в контексте одной страницы развития документального кино. Они и присутствовали. Примером могут послужить картины А. Пелешяна и А. Сокурова с их стихией философско-образного мировосприятия, облеченной в изощренную по мастерству кинематографическую форму. Их творчество заслуживает самого пристального изучения прежде всего благодаря удивительно глубокому пониманию художниками самых тонких нюансов современного мироощущения. Такими видятся их работы «Наш век» (1987) и «Элегия» (1987), в которых представлена иная, идущая от поэтического мышления линия развития кинодокументалистики.

Попытку предложить альтернативные стилистические решения актуальных тем современности представляют собой и фильмы В. Семенюка «Фермеры» (1987) и «Места обитания» (1986). В аннотации к последнему сказано: «Фильм рассказывает о людях, работающих на освоении природных богатств Сибирского Севера». Но вот чего как раз на экране и нет, так именно «людей работающих». Создатели картины видели свою задачу в другом - визуальным, а не заемным у звучащего слова, языком передать ощущение преодоления суровой стихии Севера. На экране воссоздана почти физически воспринимаемая зрителем грозная и могучая громада Севера, величественная в своей неподвижной красоте и равнодушии. Образ Севера, который в нашей кинематографической памяти разлагается на множество узнаваемых знаков-символов: льдины, торосы, медведи, сугробы, сполохи, собаки, заиндевелые улыбающиеся лица, - здесь оборачивается своей таинственной громадной массой, пугающим чувством Непознанного.

Стихии Севера противостоит - точнее, противопоставлена - малая фигурка человека. В суетливом, почти броуновском

движении фигурки людей кажутся странными и чужеродными в контексте величественной статики Великого безмолвия. Столь же мало значительны и звуковые «островки» человеческой речи, что долетают до зрителя. Здесь нет философической многозначности, скорее преднамеренное снижение до бытового разговора о зеленых огурцах. Блестящее, практически не имея аналогов в прошлой практике, звуковое решение фильма создает свой особый мир шумовых звучаний и музыкальных акцентов, точно управляющий нашими чувствами.

Фильм возвращает нам утраченное ощущение кинематографического зрелища, способности документальной ленты разговаривать со зрителем не только языком дикторского текста и синхрона, но и собственной кинематографической речью. Картина «Места обитания», направив внимание к иному, ассоциативному способу осмысления современной жизни, вместе с тем обозначила и новые проблемы перед документалистами. Если в лентах открытой публицистической речи близкий контакт с жизненным потоком, откуда автор черпает свои аргументы, обогащает кинорассказ смысловой многозначностью, то образная поэтическая речь предъявляет особые требования к богатству личностного опыта автора, интеллектуального и художественного, ибо здесь нас более всего увлекает не точность наблюдения, а глубина художественного постижения жизни.

Примеры картин с обостренным ассоциативным анализом реальности не слишком многочисленны в данный период, но их присутствие дает представление об альтернативном пути художественного мышления в документальном кино. Вместе с тем, их малочисленность доказывает, что на тот момент документалисты предпочитали иные способы разговора со зрителем. Именно формы публицистики определяли в этот период структуру экранного отражения реальности. Поэтому остановимся подробнее на художественных проблемах взаимодействия факта и его интерпретации в кинопублицистике.

Произведения публицистики мы судим по несколько иным, чем обычно, критериям, выдвигая на первый план *актуаль-*

ность проблемы, *глубину* аналитического проникновения в ее существо, выразительность и *убедительность* приводимых аргументов, точность выводов, способность фильма вовлечь зрителя в *диалог*, спровоцировать на активные *действия*. Поэтому определяющую роль играет выбор острой, волнующей широкие слои зрителей проблематики.

В те годы огромной популярности достигли ленты, обращенные к экологическим, к социально-демографическим вопросам, в частности, к молодежной проблематике. Среди произведений экологической темы хотелось бы выделить такие, как «Плотина» (реж. В. Кузнецов, 1986), «Госпожа Тундра» (реж. С. Мирошниченко, 1987), «Компьютерные игры» (реж. А. Сидельников, 1986), «Раскинулось море широко» (реж. Н. Макаров, 1986), «Июльский снег Уренгоя» (реж. Б. Урицкий, 1986) и др.

Широкий интерес и споры вызвали, в частности, картины Свердловской студии «Плотина» и «Госпожа Тундра». Их часто рассматривают вместе. Но следует глубже взглянуть в методы раскрытия темы, которые предложены в этих двух лентах. Тогда откроется принципиальное различие авторских подходов к теме. В фильме «Госпожа Тундра» проблема бережного отношения к хрупкому живому миру полярной тундры раскрывается сквозь отдельно вычлененный поворот ее: бессмысленное уничтожение северного оленя и волка. Судьба этих зверей на севере как бы символизирует безнравственную философию потребительства, овладевшую людьми в шорах бюрократически-ведомственного близорукого взгляда на освоение богатств Севера. Пронзительность наблюдаемого кровавого побоища, вызывающего почти физическое отвращение к человеку с ружьем, провоцирует зрителя на самостоятельность суждений и выводов. Интервью специалиста-эколога лишь формулирует созревшие в душе ощущения.

Таким образом, путь публицистического раскрытия темы здесь идет от *конкретики образа*, вырастающего в символ острой проблемы, например, апокалипсические сцены расстрела

плывущих оленей или неравный поединок раненого волка и стреляющего вертолета. Язык ленты обращен прежде всего к нашему сопереживанию, а через возникшие эмоции к выводам и оценкам. «Госпожа Тундра» по остроте вызываемых эмоций, жесткости предъявленных фактов-образов тяготеет к открытой *плакатной* форме, не предполагающей чрезмерной детализации и нюансировки затрагиваемой проблемы.

Фильм «Плотина» приходит к зрителю с широкой постановкой проблемы экологической бессмыслицы, если не сказать -преступности, создания многочисленных гидроэлектростанций в нашей стране. На экране представлена концепция известного эколога Шипунова в авторском изложении, где привлечены аргументы современной практики, а также исторического прошлого гидроэнергетики. Своеобразными «монтажными» оппонентами ученого становятся главный инженер строительства Богучанской ГЭС и бригадир этой стройки. Сопоставление их рассуждений выявляет, прежде всего, разномасштабность мышления персонажей, которая находит свое продолжение в конкретной экологической политике. В одном случае факт вмешательства человека в сложившуюся экосистему рассматривается многоаспектно, отчего открывается диалектика этого вторжения, истинная цена самой дешевой энергии. В другом случае перед зрителем - одномерный взгляд сиюминутной заботы о выгоде. В рассуждениях главного инженера стройки есть своя правда: затянуты сроки, плохо со снабжением и т.д. Мгновениями хочется даже сочувствовать. Но вот уже в речах бригадира приоткрывается беспокойная совесть покорителя природы. Он видит тeneвую сторону победного наступления на живое.

Однако истинный масштаб проблемы возникает в монтажном столкновении различных точек зрения гидроэнергетика и эколога. В ходе накопления аргументов экранного спора все очевиднее становится, что спорят не две позиции по экологическим вопросам, но две жизненные философии. Совестьливая ответственность за прошлое и будущее, истинно диалектическое мышление, выявление в каждом шаге человечества его неодноз-

начности как для самого человека, так и для всего живого, противопоставит философии временщиков, мыслящих узковременными и ведомственными категориями, лишенной истинно гуманистического содержания. Фильм апеллирует к широте нашего сознания, его способности подняться над бытовым рассудочным прагматизмом. Те зрелищные знаки темы, например, «пожогщики» в обреченной деревне, которые позволяют себе кинематографисты, не определяют основное воздействие фильма, лишь пластически иллюстрируют тезисы Шипуневской концепции.

Многие усмотрели в этой ущемленной кинематографической зрелищности, подчиненности вербальному раскрытию мысли, известный изъян ленты, узость авторской художественной мысли. Упрек несправедлив, ибо истинная эмоциональность, столь часто порождаемая кинозрелищем, здесь возникает как чувство, спровоцированное глубоко страстной проповедью ученого. Здесь эмоции иного ряда, хотя они и остаются подлинными эмоциями.

В «Плотине» авторское изложение темы как бы переворачивает формулу фильма «Госпожа Тундра». В «Тундре» конкретика факта и сопереживания создавали в зрителе потребность осмыслить и обобщить увиденное, сделать самостоятельные выводы. В «Плотине» предложенные выводы и аргументы, воздействие заключенных в них открытий, побуждали дополнять приведенные факты своими примерами. Но главное - обе работы документалистов пробуждали зрителя от традиционной позиции созерцателя, провоцировали активность мысли, как бы продлевались уже в зале, в работе ума и сердца людей.

Сходные структуры предлагают и некоторые другие фильмы, может быть, в некоторых случаях воздействуя даже острее и прицельнее. Таковы, к примеру, «Компьютерные игры», «Онежская быль» (реж. Т. Скабард, 1987), «Раскинулось море широко», «Земля и вода» (ред. Н. Макаров, 1986). Они демонстрируют большую тонкость профессиональных решений, остроту кинонаблюдений, в них эмоционально точно использованы

контрапунктические связи музыки и изображения. Но существенен и тот поворот, который был сделан в рассмотренных нами картинах экологической тематики: поворот к анализу социальных предпосылок возникновения проблемной ситуации.

Движение от проблематики экологии природы к *экологии общества* и человека в развитии кинодокументалистики перестроечных лент вполне закономерно. Новое время вывело на документальный экран множество болезненных вопросов, долго скрываемых в обществе. Здесь и наркомания, и проституция, и преступность, и брошенные дети, и оставленные старики. Болезненность самой проблематики столь чувствительна, что чаще всего фильмы и не стремятся свой крик, свою боль погружать в анализе жизненных процессов, провоцирующих эти беды. Актуальность темы здесь порой составляет главное достоинство киновыступления. Важно задокументировать, экранным фактом подтвердить те явления, о которых мы, если и знали, то понаслышке. Кинодокумент дает более жесткое и эмоциональное *свидетельство* явлению, как бы утверждает в его достоверности. И потому зримые экранные примеры из жизни наркоманки в фильме «Бумеранг» (реж. Ш. Махмудов, 1986), жертвы медицинской безграмотности в ленте «Адрес беды» (реж. Г. Шукуров, 1987), малолетних преступников из «Предела» (реж. Т. Скабард, 1986) и «Шрама» (реж. Р. Шилинс, 1985), брошенных стариков из «Ожидания» (реж. Р. Геворкянц, 1986), современных сирот из картины «Интернат ты наш» (реж. Д. Михлеев, 1985) и другие пронзительные, задевающие душу и сердце знаки беды нашего общего дома делают свое дело самим появлением на экране. Трудно себе и представить упомянутые здесь факты в орнаментике художественных ассоциаций, в эстетически соразмеренном повествовании. Ленты эти можно уподобить вскрику, где существо призыва подавляет заботу о форме выражения.

Проблемы перестроечной документалистики, которые внешне могли быть обозначены как новый характер взаимодействия автора и жизненного материала, свидетельствуют о глу-

бинных процессах активизации *социальной функции* документального кино. Содержание документальных киновыступлений все более тяготеет к отказу от фиксирования реальных явлений и фактов в их неповторимости, предпочитая выявлять смысловой потенциал наблюдаемого жизненного пласта и людей, действующих в его реальности. Задачи вдумчивого наблюдения, мастерства кинособирания ярких деталей и образов, с помощью которых воссоздается многозначная *картина* жизни, все чаще реализуются как активное авторское *вмешательство* в процесс наблюдения с тем, чтобы вскрыть невидимые причинно-следственные связи и закономерности живой реальности, предложить *концепцию* данного явления. Оттого возрастает роль аналитического начала в отношениях автор - материал, оттого в профессии документалиста все более акцентируется журналистская способность к концептуальному осмыслению жизненных фактов. Ограниченный взгляд на свою роль как всего лишь «бродячего зеркала», пусть с лестными дополнениями: «мыслящее», «волшебное», - утрачивает популярность.

В новых формах кинопублицистики документалист вступает в прямой контакт, точнее, диалог с избранным материалом или героем, споря, дискутируя, расспрашивая, провоцируя его на более активное поведение. Концептуальное публицистическое документальное кино, где определяющим является желание автора не столько увидеть, сколько понять существо проблемы, потребовало от документалиста иных творческих методов работы, иной тональности разговора со зрителем.

Ведущей драматургической формой становится *кинорасследование*, где сюжетной пружиной оказывается путь от заявленного тезиса «что случилось?» до конечного итога «почему?» В этой форме определяющим является авторская способность к диалектическому мышлению и многоаспектному взгляду на конкретный факт. А для зрителя наиболее значительным достоинством оказывается убедительность авторской аргументации, нетривиальность методов журналистского расследования, глубина концептуального постижения данного явления.

Наиболее популярным приемом работы документалиста в публицистическом кинорасследовании представляется опрос-интервью, точнее, система авторского *диалога* с персонажами, когда автор выступает не просто в роли человека с микрофоном, но оппонентом, собеседником людей. В этом случае его позиции не могут быть скрытыми, они откровенны. Кинематографическая речь документального фильма становится все более субъективной. Она стремится уйти от сложившегося стереотипного взгляда на документальное произведение как на некую объективированную целостную *картину* реальности, сохраняющую многоцветье жизненного пространства. Фильм-расследование предполагает авторское вторжение в жизненный поток и оправданную этим деформацию естественного движения событий. Приведем пример скромной таджикской ленты «История одной истории» (реж. Б. Садыков, 1986). Здесь автор именно своим вторжением-расследованием влияет на поведение людей, меняет ход развития событий.

История четвероклассника Коли Горелова проста и страшна в своей обыденности: трудный подросток мешает школе и от него хотят избавиться, отправив в спецучреждение. Киножурналисты подробно раскрывают перипетии настойчивого стремления комиссии по трудновоспитуемым, а также школы, где учится Коля, сломать мальчишке жизнь, лишив нормального детского коллектива. Судьба Коли Горелова, последовательные ступени борьбы за право ребенка на нестандартность, на своеобразие мироощущения - наглядная модель тех неблагополучных процессов, которые привели к разрыву во взаимопонимании разных поколений.

Фильм выделяется принципиально самостоятельной авторской позицией, стремлением не столько описать, констатировать увиденное, поразить зрителя впечатляющим зрелищем социального неблагополучия, сколько проанализировать истоки этих нравственных проблем. В малом жизненном факте авторы ищут глубокие закономерности социальных процессов, улавливают обобщенные знаки реально действующих сил. Потому

внешне частная история приобретает весомость большого обобщенного размышления об острой проблеме молодежи.

Аналогичный метод многоступенчатого углубления, когда названный факт или социальная ситуация не столько обозначается, но исследуется путем анализа скрытого механизма, породившего данное явление, мы встречаем и в таких работах, как «Медвежье: что дальше?», «Горький сахар» (реж. О. Лебедев, 1987), «История одного пробега» (реж. М. Алиев, 1986), «Онежская быль», «Вы поедете на бал?» (реж. Н. Хворова, 1987) и др.

С более широким материалом работал на рижской студии Г. Франк в картине «До опасной черты» (1984)²¹⁶. Здесь внешняя сюжетика фильма связана с исследованием ответственности жертвы за совершенное преступление. Перед нами проходит панорама различных по тяжести преступлений от хулиганства до убийства, где вместе с преступником вина падает и на жертву, в какой-то степени спровоцировавшую случившееся. Однако линия юридического сюжета дает фильму лишь внешние драматургические опоры. Истинная драматургия возникает на скрещении рассказываемого материала и жизненного опыта зрителя, на искрах авторских наблюдений. Не забудем, что картина создавалась в 1984 году и премия на Всесоюзном фестивале была получена как бы за антиалкогольную тему. Многие авторские рассуждения еще существуют в несколько сдержанных по выводам рамках. И все же система журналистского анализа, принципы подбора материала позволяют внимательному зрителю уйти за юридическую сюжетку фильма к более многозначным размышлениям о судьбе человека в конкретных социальных условиях. И постепенно открывается строгая требовательная мысль автора - об ответственности человека за свою судьбу, за полноту своей человеческой реализации. Вместе с тем возникает и мысль о роли той социально-нравственной атмосферы в обществе, которая провоцирует нестойкие души на деградацию и саморазрушение. Фильм Г. Франка стал одним из провозвестников нового острого киновидения современных проблем.

²¹⁶ Обращаем внимание на дату выхода картины, что подтверждает нашу убежденность в самостоятельности развития кинопублицистики этого времени вне жесткой зависимости от социальных катаклизмов.

Большой резонанс получила лента рижанина Ю. Подниекса «Легко ли быть молодым?» (1986). История документального кино и не упомнит таких очередей зрителей, гигантских залов и интереса всех слоев и возрастных категорий населения. Интерес, конечно, был в первую очередь спровоцирован новым материалом, который, хотя и входил в наш жизненный опыт, но неким дальним фоном, оттеняющим центральные события жизни общества, и потому в центр внимания не попадавшим. Приведя на экран панков, рок-фанатов, кришнаитов, хиппи, прагматиков новой формации и воинов-афганцев, авторы фильма могли бы вполне остановиться на этой ступени документального открытия «неизвестной земли» - темы молодежи, которую мы привыкли видеть только в порывах энтузиазма на бамовской стройке, на гигантах гидроэнергетики и в группах скандирования на общественных мероприятиях.

Однако смелость открытия нового материала в этом фильме объединена с мужеством авторской точки зрения, самостоятельностью оценки как наблюдаемых фактов, так и тех историко-социальных тенденций, что встают из сопряжения увиденных мгновений бытия молодежи. Показательна в этом смысле трактовка темы революционных традиций, их совмещения с жизнью молодежи. На экране возникают вполне ожидаемые знаки этой темы: пионерский почетный караул у памятника латышским стрелкам. Но, предоставив вначале нам, зрителям, возможность прийти к традиционной оценке не раз виденного факта, авторы продолжают разговор, как бы переходя от внешней фасадной картинке к ее реальному жизненному наполнению. И тогда открывается пустота тщательно выверенных ритуалов, тогда точность марша, высота поднятой ноги, тщательность экипировки участников становятся реальным содержанием торжественных церемоний у памятников. Истинный же смысл почетного караула, равно как и само понимание революционных традиций, отодвинут далеко на периферию сознания не только молодых, но и взрослых.

Здесь авторы фильма оказываются достойными продолжателями традиций аттракционных структур «Обыкновенного

фашизма», в основе которых лежит не столько парадоксальность композиционных ходов в организации материала, сколько самостоятельность и масштабность размышлений по поводу этого материала. И - постоянное желание заставить думать самого зрителя. Напомню слова М. Ромма из статьи «Возвращаясь к монтажу аттракционов»: «...в «Обыкновенном фашизме» я на всякий случай толкал зрителя на мысль. Задача дикторского текста помимо моего собственного размышления, сводилась к тому, что я как бы все время говорил зрителю: «Ты вот о чем подумай в эту минуту, а сейчас вот о чем подумай». Я его как бы тащил за руку в мысль, потому что не рассчитывал на то, что он сам захочет думать о том, что мне нужно»²¹⁷.

К сожалению, традиции бездумного кино, где автор одновременно с показом того или иного явления предлагает здесь же оценку, слишком сильны как в среде кинематографистов, так и у зрителей, даже профессиональных. Не случайно в дискуссии о картине «Легко ли быть молодым?» в журнале «Искусство кино» прозвучал упрек одного из молодых критиков: «Что же перед нами? Зеркало, которое мы подставляем молодым, - прямое, нельстящее. Но, кажется мне, чтобы действительно себя узнавали, изображение должно быть собрано в фокус, сконцентрировано. Этого-то мне в картине и не хватает... Если мы хотим раскрыть и понять историю «духовных исканий», то можно ли ограничиться «металлистами», кришнаитами, патологоанатомом? А другое где? И на том ли уровне изучается? Рок-концерт сняли - отлично. Ну, а что такое рок-движение? Откуда оно, зачем? Что стоит за панк-маскарадом? Что привносят в вашу мирную жизнь афганские ветераны?..»²¹⁸. Можно продолжать еще долгие вопросы оппонента фильма. Но очевидно, что он рассматривает ленту в традиционной системе оценочных координат, когда документальный фильм претендовал на некую окончательную истину, предназначенную зрителю не для дискуссий, но только для усвоения. Оттого и потребность в готовых выводах и суждениях, а может быть, и осуждениях. Традиционная глобальность финального обобщения, столь

²¹⁷ Кинематограф сегодня. Сб. М.: Искусство, 1967. С. 77.

²¹⁸ Искусство кино. 1987, № 4. С. 39.

свойственная образу мышления стандартного документального фильма, успокаивала зрителя даже в разговорах о возможных конфликтах и проблемах жизни.

Одной из опаснейших приспособительных реакций в условиях общего курса на проблемный анализ действительности становится *псевдопроблемность*, стремление к облегченному внешнему обозначению конфликта. Внешние признаки этого явления выражаются в желании только назвать актуальную проблему и перечислить ее проявления. Например, трудная тема - борьба с пьянством. Борьба отнюдь не простая и требующая все новых усилий: сократили продажу вина, усилилось самогонование, образовались огромные очереди у магазинов. Как могут откликнуться иные документалисты на эту злободневную тему? Они добросовестно покажут очереди у магазинов, пьяниц в вытрезвителе, бабок-самогонщиц, произнесут патетические речи об алкоголизме. Но здесь же предложат благостный эпизод о сельском клубе, где за безалкогольным столом пьют чай принаряженные сельчане, а их дети танцуют бальные танцы или развлекаются бегом в мешках. Описанное - отнюдь не моя фантазия, но пересказ близко к тексту многих псевдопроблемных документальных фильмов. Здесь происходит инфляция актуальности, имитация проблемного анализа, сглаживание реальных конфликтов жизни. Прикосновение к острой теме и поверхностное ее обозначение, стремление к псевдоанализу и непременно материалу равновесия (т. е. «положительный опыт»), который располагается ближе к финалу, дабы успокоить, убаюкать как благостной финальной музыкальной фразой, так и бодрым оптимистическим дикторским пассажем, - реальная угроза развитию подлинного проблемного анализа в документальном кино.

Лента «Легко ли быть молодым?» отказывается от материала равновесия, не стремится к глобальным обобщающим исследованиям рок-движения и других явлений молодежной культуры, а критик упрекает ее в отсутствии достаточного уровня изучения... Фильм и критик не слышат друг друга, они живут в разных системах ценностных координат.

Авторы картины принципиально избегают назойливой дидактики, столь привычной для забитого дикторским словом среднего документального фильма. Они ведут диалог со своими героями, но одновременно они ведут диалог и с внимательным зрителем. *Диалогическая форма* предполагает иной тип отношений автора и материала. Здесь автору приходится отказаться от комплекса всезнающего демиурга экранной жизни героя. Перед ним встает новая задача: не описание проблемы, а попытка войти в нее и с помощью журналистского анализа представить ее сложность, многозначность, увлечь зрителя ходом своих исследований, вызывая его постоянно на диалог, на со-размышление. Это тот путь, который упоминал М. Ромм: «тащить за руку в мысль». Правда, в картине Подниекса в творческий инструментарий не входит дикторский текст, столь значительный для «Обыкновенного фашизма». Отсутствие его - симптоматично для новой страницы нашей жизни, с ее резким неприятием дидактического безапелляционного слова, с очевидной инфляцией готовых наставлений и лозунгов.

Принципы работы авторов картины «Легко ли быть молодым?» с актуальным, даже самоигральным материалом молодежной поп-культуры весьма показательны. Получив возможность дать карнавальное зрелище, они отказываются от столь любезной каждому кинематографисту возможности поразить зрителя экзотическими картинками. Более того, они вводят в контекст своего рассказа существующий отдельно и как бы от них не зависящий художественный парафраз своему документальному исследованию - любительский фильм Игоря Васильева, одного из персонажей фильма. Демонстративная анти-образная стилистика основного экранного повествования призвана как бы снять еще один слой условности на пути зрителя к тем жизненным фактам и героям, о которых идет речь в картине, вызвать новый импульс доверия к экранному документу. И хотя очевидно, что и в способах операторской фиксации, и в композиционной, монтажно-ритмической организации материала есть несомненная эстетическая призма, что общая философ-

ская концепция картины не укладывается в формулу конкретно-исторического документального расследования, именно вот такой демонстративно новаторской стилистикой устанавливается новая степень доверия между фильмом и зрителем.

Здесь авторы, несомненно, следовали глубинному пониманию идеи «карнавального зрелища», которое мы находим у М. Бахтина: «Карнавал - это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все - активные участники, все причащаются к карнавальному действу. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, т. е. живут карнавальной жизнью. Карнавальная же жизнь - это жизнь, выведенная из своей обычной колеи... Отменяется всякая дистанция между людьми, и вступает в силу особая карнавальная категория - вольный фамильярный контакт между людьми... Карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т. п.»²¹⁹. Именно токи аттракционных сопряжений между невозможными уровнями, о которых пишет Бахтин, пронизывают строение ленты «Легко ли быть молодым?». Внешне свободная композиционная структура картины подчинена строгой художественной сверхзадаче, выстраивающей эпизоды в авторскую страстную киноречь.

Другой стороной новаторского подхода к разработке актуальной темы ленты была ориентация на человеческое содержание явления. Перед нами проходит галерея выразительных портретов молодых людей: степень их открытости автору позволяет уловить не только признаки группового поведения и мышления, его в обычном социологическом исследовании вполне было бы достаточно. Но именно эта открытость, достигнутая, очевидно, немалыми усилиями кинематографистов, сообщает каждой экранной встрече и некое самостоятельное, глубоко индивидуальное проявление. *Исповедальность* как форма общения как бы противостоит традиционному тезису о замкнутости молодого поколения. В каждом монологе: будь это - реплика моло-

²¹⁹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. С. 163-165.

дой матери, которая озабочена судьбой крохотной дочурки в беспокойном нашем мире, или глубокие по невысказанному трагизму откровения парня-афганца, простодушное прямолинейное жизненное кредо патологоанатома, - есть та пронзительная незащищенность, которая всегда присутствует у тех, кто только входит в мир, кого не прикрывает броня опыта и житейской мудрости.

Именно человеческая призма видения проблемы молодежи в фильме «Легко ли быть молодым?», не говоря уже о сложной контрапунктической структуре, соединяющей две стилистические линии: достоверную, документальную и образно-аллегорическую, - выводит ее из обычной категории лент актуальной кинопублицистики в мир высокого философского размышления о смысле человеческого бытия.

Бурные перестроечные годы с особой остротой поставили в экранном документе вопросы нравственности применительно к самым различным областям человеческого бытия: и хозяйственным, и экономическим, и экологическим, и социальным.

Именно нравственный аспект в рассмотрении различных сторон жизни общества заострил вопрос *«взаимодействия человека и проблемы»* в документальном кино. Точнее, он формулировался так: «Сколько человеческого проблеме надо?» И первый ответ был: «Пока не надо». Не случайно фильмы нового направления в своем первоначальном варианте напоминали экранизированные статьи, жестко замкнутые на существо хозяйственного вопроса. Однако дальнейшее развитие направления выявило потребность в человеческой призме при обсуждении вопросов. Актуальный социальный фильм шел неуклонно навстречу портрету. И на вопрос, что прозвучал выше, ответ изменился: «Проблемному фильму органично нужен нравственный, человеческий ракурс и как объект исследования, и как способ возбудить в зрителе сопереживание, вызвать его к активному участию в дискуссии».

Поисковые процессы протекали тем временем и в жанре портрета. Интерес к вселенной человеческой души, стремление

выявить тончайшие нюансы характера, его неожиданные проявления в жесте и слове и, вместе с тем, нарастающее желание найти точки соприкосновения конкретной судьбы и индивидуальности с общими проблемами взаимодействия человеческой личности и социума привели к поискам героев, чьи характеры и жизненные перипетии наделены самой природой особенным обобщающим потенциалом. В центре внимания порой оказываются люди, чьи судьбы как бы высвечивают на экране эпоху, позволяя угадать за индивидуальной человеческой жизнью биографию страны и времени.

Желание видеть в человеке такие новые черты, как широта мировосприятия, масштабность социального мышления, потребовали от авторов определенной творческой перестройки, выдвижения на первый план концептуальной драматургии, особого чувства исторического контекста наблюдаемых фактов, способности уйти от летописной повествовательности к журналистскому публицистическому анализу. Оттого в эти годы на смену, может быть, выразительной, но статичной картине мгновенно запечатленной реальности приходят драгоценные и новые для кинодокументалистики качества динамичного образа жизни, где видна сама драматургия исторического процесса. Факты обретают на экране новое измерение - *время*. Кинодокументалистика все более тяготеет к историческому мышлению не только в широких исторических полотнах, но и в пространстве исследования современности.

Удача рождается на скрещении публицистического замысла и яркого художественного воплощения идеи. Прошло время увлечения самоигральным материалом наблюдения за поведением людей. Современный зритель ищет за картиной бытия человека, пусть и изощренную в деталях, авторскую концепцию этого бытия, социальные нити, связывающие героя с общей динамикой нашего развития. Именно потому ведущей формой портрета с этого времени выступает **ПРОБЛЕМНЫЙ ПОРТРЕТ**. Эта форма потребовала от кинематографистов иного уровня углубления, более уверенного вторжения в материал, смелого

журналистского анализа и энергичного, свободного в ассоциативных сопоставлениях и ретроспекциях киноповествования.

Проблемный портрет предстает в двух различных вариантах: выявление драматизма в самой судьбе героя и демонстрация социального конфликта сквозь призму конкретной личности.

Документальное кино периода перестройки, отдав немало усилий публицистике, посвященной острым социально-хозяйственным ситуациям и катаклизмам, вновь возвращается к человеку, понимая, что ЧЕЛОВЕК ЕСТЬ МЕРА ВСЕХ ПРОБЛЕМ. Но и уход в область чистой журналистики не прошел даром, обогатил документалистов знанием современной диалектики развития общества, стремлением рассматривать человеческую личность в контексте ее социальных связей, круга проблем, составляющих мир его общественных интересов и забот.

Диалектический подход к изображению человека приводит к неоднозначным оценкам его личности. Характер получается объемным, недостатки не умаляют достоинств, лишь подчеркивают динамику развития личности, стереоскопичность ее видения кинематографистами, ощущение внутренней конфликтности как двигательной пружины самосовершенствования личности.

Вновь возникший в конце 80-х годов интерес к документальному кинопортрету лишен классической сосредоточенности на неповторимости человеческой индивидуальности, своеобразии внутренней жизни. Продолжая линию *социализации*, обращения кинодокументалистов к конкретной личности выявляли, прежде всего, ее особенную роль в общественном контексте бытия.

Постепенно самым популярным героем в кинодокументалистике становится несломленный безвременьем человек. Судьбы таких людей, их самобытная философия жизни обретают в контексте нравственных исканий общества активность решающего аргумента. Видимо, не случайно появились именно такие, к примеру, ленты, как снятый в Свердловске фильм «Леший»

(реж. Б. Кустов, 1987) и на ЛСДФ - «Опыты (записки провинциала)» (реж. В. Наумов, 1987).

Первый фильм представляет нам человека парадоксальной биографии, бывшего партработника и ответственного руководителя, ныне проживающего в лесной глухомани. Однако жизненный путь героя, поведенный им автору в заброшенной избушке лесника, теснейшим образом связан с движением страны, со сложными диалектическими поворотами ее истории. Фильм «Леший» показателен пристальным вниманием не столько к неповторимости чувствований и мировосприятия человека, сколько к определенной самостоятельности социального поведения. Герой картины, как бы воплощающий обыкновенный здравый смысл, входит в конфликт с административно-партийной бюрократией. И в отличие от многих, кто, закрывая глаза на нелепости тех или иных кампаний, обеспечивал им единодушное одобрение, наш герой вставал на защиту истины и здоровой логики. Не случайно он много раз подвергался гонениям и незаслуженным наказаниям. Бюрократической машине мешали эти «негибкие», строптивые, неудобные люди, и, если не удавалось их согнуть, она отбрасывала их. Так герой фильма очутился в лесной сторожке. Но главное впечатление фильма все же иное: нравственная сила правоты, которую излучает этот жизнью битый, но не сломленный человек.

Таким образом приходит глубокое убеждение в неисчерпаемости душевных сил народа, каким бы жестоким испытаниям он ни подвергался. В герое «Лешего» есть нечто от традиционного фольклорного персонажа, который разрушает все козни злых сил только своей смекалкой и прямотушием. И, в конце концов, как бы тяжелы ни были испытания, нравственная победа остается за ним. Автор фильма Б. Кустов чутко уловил ключевую для того трудного времени потребность в герое-стойке, способном противостоять и ударам несправедливой судьбы, и соблазнам легкой удачи. Способность эта может быть подкреплена только глубокой уверенностью в справедливости

своей позиции, богатством духовной жизни, четкой системой нравственных критериев.

В этом смысле созвучна «Лешему» лента «Опыты (записки провинциала)». Мастер-изобретатель, работающий с тончайшей медицинской техникой, Александр Иванович Козырев предстает перед нами в спокойной и естественной, как изменения в природе, смене встреч и размышлений. В нем мы внезапно обнаруживаем давно нами утраченную, но тайно желанную внутреннюю независимость истинно духовного человека, что способен и к самостоятельному поступку, и к свободному суждению. Широта его интересов простирается от трагедии средневековых мучеников науки до парадоксальной гипотезы о множественности цивилизаций на земле: скажем, пчел, муравьев, растений. Однако, его взгляд на мир не умозрительно схоластичен. В нем есть трезвость взгляда натурфилософа, мыслящего, правда, по-своему. Выводы его убедительны, как и результаты агрономических опытов в непривычной для окружающих теплице.

Вечный парадокс, который волновал философов всех времен, о смысле человеческой жизни, ее наполненности, свободе духа от рутины повседневности, воплощен в документальной миниатюре В. Наумова с точными жизненными наблюдениями и изяществом тщательно отточенной кинематографической формы. Фильм балансирует на неуловимой границе между традиционным достоверным жизнеописанием бытия реального человека и притчевой заостренностью сюжетных поворотов, исповедальных откровений героя.

Достоинство фильма «Опыты» прежде всего в его полемичности. Казалось, в нем нет широкого социального фона жизни героя и его друзей, более того, ощущается даже некоторый вакуум, отделяющий их от среды обитания. Но каждым своим высказыванием, каждым малым поступком на экране и репликой в диалоге герой спорит. Он спорит с бешеной погоней за материальным благополучием, овладевшей людьми, с деляческим партнерством, подменившим прежние дружеские связи, с ложными ценностями жизненной философии и потребительства.

Фильм утверждает великую силу человеческой духовности, которую видит в открытой доверчивой связи с природой, в постоянной потребности узнавать и удивляться. «Опыты» - картина о чудаках, которые не только украшают мир, но и очищают его от ряски маломерных забот и суетливых мыслей.

Полемика картины направлена в адрес не только зрителей, но и коллег-документалистов. В ней явная демонстративная игра как бы противопоставлена привычной документальной описательности. Но, когдаходишь в мир фильма, понимаешь и принимаешь правила игры, преломляющей глубинную правду реальности иронической остраляющей призмой, позволяющей себе свободное смещение внешних примет жизненного потока. Здесь открывается еще одна способность кинодокументалистики: быть философичной, какой может быть только подлинная поэзия. И органичным комментарием к фильму в душе начинают звучать строки поэта Н. Заболоцкого, кого, кстати, режиссер назвал своим соавтором:

Не позволяй душе лениться!
Чтоб в ступе воду не толочь,
Душа обязана трудиться
И день, и ночь, и день, и ночь!²²⁰

Именно труд души человека занимает документалистов в таких фильмах, как «Александр Вампилов» (реж. В. Эйсер, 1987), «Хранители» (реж. Г. Распопов, 1987), «Храм» (реж. В. Дьяконов, 1987), «Рок» (реж. А. Учитель, 1987) и др. Доказательствами от противного становятся печальные повести о судьбах людей, в погоне за однодневными радостями утратившими души; размышления о тягостной затхлой нравственной атмосфере застойных времен, лишаяющей людей перспективы движения, осмысленности бытия. В разной степени приближения к этой проблематике такие ленты, как «Хау ду ю ду?» (реж. С. Баранов, 1988), «Буду защищаться сам» (реж. В. Тюлькин, 1987), «Таланты и поклонники» и «Так и живем» (реж. В. Оселедчик, 1987), «Без героя» (реж. Т. Юрина, 1987), «Хор в одиночку» (реж. К. Арцеулов, Г. Попов, 1988) и др.

²²⁰ Заболоцкий Н. Избранное. М, Советский писатель, 1960. С. 186.

Принципиальным открытием в те годы становится лента Г. Франка, снятая в Риге, «Высший суд. Киноматериалы» (1987).

Г. Франк пришел в камеру к Валерию Долгову, рэкетеру и убийце, накануне суда, пока обвиняемому еще не была известна его судьба. Однако два убийства вряд ли позволяли ему надеяться на снисхождение судей. Вместе с тем, эти встречи со съемочной группой представляют нам человека, хотя и в экстремальной ситуации, но еще вполне включенного в социальный контекст времени. Содержание бесед сопряжено с событиями недолгой биографии Валерия. И каждый рассказ о каком-либо этапе его детства и юности вполне соотносится с жизненным опытом каждого из нас. Детство на большой стройке, родители, активно включенные в созидательный труд страны, армия, учеба в престижном институте, стройотряд, поездки «на картошку», студенческая жизнь, дружба, любовь... Что в этом списке могло спровоцировать уход в преступный мир, жестокое убийство?

Исповеди Валерия в той части картины не лишены оглядки на камеру, на свой имидж, попыток выйти на обычные стереотипы наших нравоучительных проповедей, когда корни проступка видятся в схеме: «Куда смотрели родители, школа, общественность»... Позиция режиссера здесь не выявляет своего отношения к предлагаемым объяснениям. Сдержанная доброжелательность вопросов Г. Франка лишь направляет повествование в необходимое информационное русло. Мысль о совершенном этим фотогеничным, свободным в жесте и слове парнем как бы уходит, выдвигая на первый план довольно традиционную биографическую канву. Некоторыми саднящими душу зацепками становятся реплики героя о том, что он предпочел скудной жизни с матерью свободное и безбедное житье с отцом, о тех жестокостях, с которыми столкнулся в армейской жизни, о конфликте с властью, что случился в институте, о спекуляции и погоне за шальными деньгами. Да, ощущение неблагополучия, отступления от благостной схемы пай-мальчика очевидны, но все же, все же... Где тот барьер, который отделяет его, убийцу, от нас,

законопослушных? Ничто в его ответах и рассказах не объясняет, не указывает на исключительность судьбы, характера, что позволило переступить барьер. Художественный скальпель документалиста не открывает в характере героя некоей чужеродной опухоли преступности. Разве чуть более обычного эгоцентричен, избалован материальным достатком, чуть более экзальтирован, нет, просто возбудим. Мучительно саднит вопрос: почему? что позволило нарушить заповедь «не убий», поднять руку на себе подобного? Нет ответа.

Рубежом повествования и судьбы героя становится приговор. Он открывает для Долгова иной счет бытия, отмеренного уже днями, часами, минутами. Вместе с гражданской одеждой, модной стрижкой, он как бы сбрасывает суету обыденного мышления, остается один на один с самим собой. В этом отъединении от внешней жизни начинается его новая жизнь - внутренняя. И в те немногие недели, когда он был открыт для кинематографистов, шла неведомая по своей интенсивности работа его души, которая на наших глазах проходила путь от детского удивления своим существованием до великой муки самоотречения. Нравственная Голгофа, которую проходит Валерий перед тем, как очутиться у двери, что ведет его к физическому небытию, представлена в фильме как высокая трагедия самоочищения души человеческой. Отделенный от мира не только дверью камеры-одиночки, Валерий совершает свой высший суд, суд совести, что возвышает его над обыденностью, делает подлинным Человеком. Мы становимся свидетелями рождения Человека на пороге смерти, главная потребность которого воплощена в любви. Пронзительно признание героя: «Я давно должен был уйти, понимаете... и дай бог, чтобы мне все отказали... Я так люблю людей. Я буду любить даже тех, кто меня к стенке поставит, тех, кто будет в меня стрелять... Ведь только любовью живут люди». Фильм «Высший суд» снят с удивительной сдержанностью, даже художественной аскетичностью. Строгая экранная документация, однако, не дает ощущения отстраненности авторов

от своего персонажа. Непривычное приближение документалиста к прежде закрытым глубинам души породило у некоторых зрителей упреки в злоупотреблении доверием героя, в нарушении привычных нравственных границ. Но как не согласиться с режиссером, который честно признается:

«Эта прямая трансляция жизни страшна тем, что в ней течет кровь. И отсюда обращение к видеокамере таит в себе колоссальные душевные страдания, если снимать по духовному счету. Кто имеет дело с людьми и снимает не кадры, а куски жизни, не отдельные отрывки мыслей, а судьбы, тот знает, что это такое, когда вдруг подключаешь кинокамеру вот к этому живому току...»²²¹.

Картина открывает скрытый художественный потенциал в строгом документальном диалоге, точнее, исповеди, направляемой репликами автора. Привычная наша ориентация на информативную функцию документации разрушается, как только документалист отказывается от позиции свидетеля и становится эмоциональным соучастником действия. «Вечная загадка - как из реальной жизни высекать художественные образы, не искажая этой жизни... В каждом виде искусства - документальное кино не исключение - есть свое колдовство, свои тайны языка, и я полагаю, что ресурсы нашего языка кино и их всевозможные сочетания далеко не исчерпаны»²²². Реальное мгновение жизни обретает иное измерение, выявляет свой эстетический потенциал, попадая в определенный художественный контекст произведения, в напряженное поле обостренных эмоций, глубинного видения жизни, обобщенного понимания жизненных процессов - все то, что мы именуем творческим актом. Вот почему строгая киноречь «Высшего суда» органично переходит в пронзительные остановленные мгновения фотографий В. Михайловского, где течение рассказа как бы отстраняется пристальной статикой.

Пройдя тяжкий путь духовного очищения вместе с Валерием, мы переживаем подлинный катарсис, который был бы невозможен, если бы произведение было сложено в иной систе-

²²¹ Кадр. Газ. Союзинформкино, 1988.

ме художественных координат. Г. Франк пошел на трудный поступок: принять на себя часть тяжести героя по той высокой гражданской и художественной формуле Ф.М. Достоевского, о которой вспомнил другой русский писатель В. Распутин в своих размышлениях о современных задачах человека-художника: «Все виноваты, все виноваты, и если бы только в этом все убедились»²²³. Режиссер впоследствии признавался: «Я чувствую, что этот путь надо было пройти нам обоим. Может быть, не удастся спасти его от физической смерти, но от духовной... Он шел к очищению... Когда человек очищается - смерти нет. Дух все-таки выше. Человек - всегда человек. Даже на самом дне, даже в бездне, когда уже ничем и помочь нельзя».

Вот почему в фильме возникло то эмоциональное напряжение, которое сопровождает подлинно художественную исповедь в данном случае не только героя, но и автора.

Картина Г. Франка открыла перед документалистами понимание широты своих возможностей в овладении человеческим материалом. Она прикоснулась к самой болевой точке современного духовного состояния общества. Ведь наше мучительное «почему?» на протяжении всего фильма так и не получает однозначного ответа. Лента заставляет каждого заново взглянуть на свою жизнь и ее окружение и новым обостренным зрением отметить те малые компромиссы с совестью и предательства человечности, которые, пусть не приводят к преступлениям, но являются питательной средой процессов, размывающих нравственные критерии, резко снижающих уровень духовных потребностей, низводящих Человека мыслящего до позиции Человека потребляющего.

«Высший суд» и другие картины, открывающие кризис духовности, что затронул многие слои нашего общества, вместе с тем показывают и высокую нравственную силу подлинной человечности. Они с еще большей очевидностью, чем ленты 60-70-х годов о сильных и ярких индивидуальностях, продемонстрировали порочность восприятия человека как «винтика», «атома», составляющего монолитное целое. Их главная про-

²²² Кадр. Газ. Союзинформкино, 1988.

²²³ Правда. Газ. 1988, 24 июня.

блема - возвращение «человека к самому себе как человеку ОБЩЕСТВЕННОМУ»²²⁴. Обратим внимание, что в этой популярной мысли К. Маркса есть дополнительная расшифровка: «т. е. человечному». Вот этот трудный процесс отождествления на более высоком уровне общественного и человеческого лица и составляет наиболее важный вектор творческих поисков кинодокументалистов.

Годы перестройки нашего общества, столь резко переломившие самосознание нации, выявили особо пристальный и требовательный интерес людей к прошлому своего народа. Именно различие в понимании и оценке пройденного *исторического пути*, тех или иных событий и исторических личностей во многом определяет истинные, а не декларированные позиции по отношению к перестройке различных групп общества.

Не случайно в те годы средства массовой информации (пресса, телевидение, радио) уделяют столь значительное место открытию неизвестных страниц истории, переоценке очевидных исторических истин, разрушению, казалось, вечных идолов и культов. Интерес к событиям истории, погоня за новыми и новыми открытиями и сенсационными фактами порой становились самоцелью, естественным любопытством к прежде закрытым темам и явлениям. Здесь могут быть названы ленты, как бы продолжающие традиции летописного повествования, вводящие в публицистический «оборот» новые факты, имена, оценки. Таковыми оказались: «Больше света» (реж. М. Бабак, 1987), «Риск» (реж. Д. Барщевский, 1987), где в жизни страны приоткрылись прежде закрытые двери и перед зрителями возникли неизвестные моменты истории в зримом облике ранее неопубликованных кадров хроники.

Процесс формирования исторического самосознания в кинодокументалистике еще долго задержался на этапе открытия «запечатанных тайн». Но в ряду многочисленных лент, ограничивающих свою задачу только «опубликованием» ранее запретных портретов и хроникальных фактов, уже в эти годы появи-²²⁴ Маркс К. и Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 42. М., Госполитиздат, 1954. С. 116.

лись картины, стремившиеся уловить в череде новых кадров неожиданные сопряжения и скрытые пружины исторического развития.

Именно такой принципиально иной путь предлагает фильм свердловских кинематографистов «А прошлое кажется сном» (реж. С. Мирошниченко, 1987). Событийным сюжетом ленты служит встреча бывших детдомовцев из города Игарки, которую они устроили несколько необычно: на борту теплохода, что идет вниз по Енисею. Путь по реке дальний, да и путешествие в прошлое, в далекие, но столь остро больные 30-е годы, тоже нелегко. Выбирая различные моменты исповедей участников встречи и просто попутчиков на этом теплоходе, включая комментарий и воспоминания Виктора Астафьева, авторы не стремятся воспроизвести на экране полную картину тех трагических лет. Из обрывков исповедальных монологов, в которых только конкретика судеб и событий, встает жестокая трагедия поколения сибирских крестьян, ставших спецпереселенцами, осваивавших стылую землю Игарки, укрепляя ее бесчисленными рядами могил и сломанных судеб. Незамысловатые истории сбегаются как ручейки в темный поток народной горькой памяти, которая больной раной саднит в душе людей.

Этот фильм, может быть, первый среди всех постперестроечных публикаций и мемуаров, представляет с особой наглядностью то, что «тридцатые» - знак беззакония и репрессий - были не только трагическим финалом многих и многих конкретных судеб, но истинно *всенародной трагедией*.

Ключевыми моментами в фильме являются два эпизода с разрушенными храмами. В одном случае мы видим ветхое, заброшенное здание православного храма, где зияющие пустотой проемы и запущенные стены как бы олицетворяют низложенную духовность. Монолог-заклинание пожилой женщины о том, что «все разрушили, все превратили в мерзость», нервный, как бы стыдящийся увиденного, проход камеры по грязной бывшей церкви разворачивается в кадрах исторической хроники 20-х годов, когда борьба с религиозным сознанием воплощалась в

варварских акциях разрушения храмов. Оскверненный, разрушенный храм символизирует поругание нравственных традиций.

Но есть в фильме и еще один разрушенный храм. Это - бывший музей Сталина, что был сооружен на месте ссылки вождя под Туруханском в деревне Курейка. Помпезное нелепое здание пришло в негодность. Монумент затянут илом на дне реки. Но все еще пишут на стенах заезжие туристы не только «Смерть тиранам!», но и «Не забудем Сталина!» Главное впечатление от эпизода - это монолог женщины, бывшего экскурсовода музея, которая несет в своей памяти благоговение к идолу своего храма и тоже повторяет истово заклинания прошедших лет. И это тоже живая память, которая греет души отнюдь не единиц.

Фильм вырастает в глубокое исследование самых актуальных проблем современного самосознания народа: о Храме веры и имени, о неистребимом нравственном здоровье народа и о тех утратах, что понес он, приняв тяжкий крест страстотерпца. Для документалиста как бы раздвигается, множится внутренняя авторская задача. Здесь и желание дать убедительный срез народной жизни, воплощенный в мозаике точных, смыслово емких наблюдений, привести на экран панораму удивительно живых, открытых душой и сердцем героев. Вместе с тем, авторы считают необходимым сложить этот калейдоскоп исповедальных воспоминаний и хроникальных страниц кинопамяти, что дают уже не конкретику факта, но правду запоминающегося знака эпохи, в свое собственное размышление о судьбе нашего народа, о силе и слабости его духа и воли, о великом его мужестве и терпении...

Картина утрачивает плоскостную фотографическую точность кинодокумента, обретает многозначность художественного повествования, где существуют разные уровни восприятия, зависящие от интеллектуальной культуры зрителя.

Аналогичным качеством - многослойностью смысловой и художественной - обладают и картины, появившиеся на ЦСДФ. И хотя в облике их: сюжетике, методах создания, композиции и

художественных решениях, - много разного, непохожего, фильмы «Соло трубы» (реж. А. Иванкин, 1986) и «Пятачок» (реж. А. Ханютин, 1987) сближает авторское стремление оглянуться в прошлое конкретных судеб и сквозь индивидуальную человеческую биографию увидеть поступь истории. Для создателей этих лент, как и для С. Мирошниченко, ведущей темой стала проблема *Человека и Истории*. Проблема, ранее воспринимаемая как органичное единство: «Человек - творец истории», «История - труд миллионов», теперь, при более пристальном рассмотрении, оказывается не контактом, а конфликтом.

Именно трагический конфликт между яркой нарождающейся Личностью - пока школьником, но уже одаренным многими талантами, даже даром предвидения - Лево́й Федотовым и молохом Истории, обернувшимся в данном случае жесточайшей войной, составляет содержание фильма «Соло трубы». Движение ленты слагается из синхронного монолога матери героя и хроникальных дополнений. Однако в картине происходит удивительное превращение: очень личный рассказ о своей судьбе весьма пожилого человека постепенно утрачивает в нашем восприятии строго индивидуальный характер, а хроника общих событий тех времен обретает как бы субъективный ракурс видения. Настойчивость камеры, с которой она всматривается в глубокие морщины героини, узловатую вязь вен на руках, на подрагивающую в них чашку, уже не кажется бестактной, ибо реальный облик старого человека трансформируется в образ Времени. Тщательность подбора архивной хроники, точное контрапунктическое совпадение с движением рассказа позволяют воспринимать образы ушедшего времени: улицы, дома, города, - не как знаки прошлого, а как бы внутренним взором рассказчицы. Хроника утрачивает свою объективированную отстраненность, надчеловечность, обретает призму личного пристрастного наблюдения. Таким образом, в художественном языке фильма осуществляется главный содержательный замысел, поднимающий реальную историю и судьбу до обобщенного образа утраченного поколения, чью потрясающую одаренность вопло-

шал Л. Федотов. Картина оставляет тревожное чувство вины, невосполнимой утраты и вместе с тем дает ощущение сложной диалектики отношений Человека и Истории: уничтожив даже одну личность, история обедняется.

«Пятачок» внешне более повествователен, многофигурен. Его смысловая многозначность, многослойность не всегда и воспринимается. Некоторые считают, что это фильм о проблеме лимитчиков в Москве. Но, как представляется, фильм повествует о трагедии русской деревни 30-50-х годов, драматической участи людей, оторванных от своих корней, когда голод, жесткость принудительной коллективизации, репрессии раскулачивания, бескормица и разорение послевоенного села заставили бежать из родных мест истинных трудяг - крестьян и их детей. Так появились они в столице, чтобы строить ее дома и долго завоевывать право поселиться в одном из них. Они принесли в город свою жажду труда и способность к нему, единственному спасителю от голода, свое крестьянское терпение и своеобразную психологию, они сохранили свою тоску по родному дому. Именно эта тоска собирает их в Измайловском парке на пяточке, где, как в родной деревне, можно попеть частушки, поплясать, поговорить с себе подобными земляками, которые, хотя и стали москвичами, но не смогли ассимилироваться психологически, остались по пристрастиям и склонностям души сельскими жителями.

Картина глубинным слоем повествования затрагивает трагическую судьбу русского крестьянства, лишенного, как Антей, контакта с родной землей. И именно поэтому оставляет щемящее чувство трагической неразрешимости этого конфликта Человека и Истории.

Упомянутые здесь фильмы знаменуют поворот от традиционного изучения общего движения Истории к анализу человеческого аспекта этого движения, нравственного содержания перипетий исторического процесса. Именно этот ракурс видения исторического материала открыл драматические и трагические конфликтные напряжения в отношениях Человека и Ис-

тории. В повествовании о «сшибках» личной судьбы и исторической закономерности кинодокументалисты начинают осваивать сложный многозначный жизненный материал. Оттого возникает художественная многослойность, своеобразная сюжетная полифония, где разные линии судеб скрещиваются, взаимодействуют, взаимопроецируются, порождая не столько коллективный портрет (что для кинодокументалистики было бы привычно), сколько сложный узел исторического катаклизма.

Перестроечные годы развития кинодокументалистики, в особенности проблемной ее ветви, заново выдвигали на первый план профессионализма вопросы взаимоотношения автора-документалиста и материала, степень авторского вторжения в жизненный поток, диалектику факта и концепции, границы эстетической деформации реальности в произведениях документального кино.

Понимание «киноправды» как точного воспроизведения фактов и динамики действительности, популярное в обиходе документалистов прежних лет, оказалось недостаточным. Время выдвинуло с особой настойчивостью новые задачи, которые могут быть обозначены летучей формулой Д. Вертова, пророчески определяющего «киноправду» как «расшифровку мира». Эпитет, характеризующий идеологическую программу художника, может быть не только «коммунистическим», но и всяким иным.

В исканиях проблемного направления, характерного для всего экранного документа периода перестройки, с его обостренным чувством личной авторской сопричастности жизненным процессам, жаждой активного вторжения в злободневные конфликты, потребностью сделать свое киновыступление действующей силой в разрешении сложных вопросов сегодняшнего бытия народа чувствуется созвучие высокой вертовской задаче документального кино.

Конечно, время потребовало от кинематографистов актуальных форм подачи материала, где ведущим становится принцип *аналитического сопряжения фактов*. Сложный язык это-

го направления, который характерен для всего искусства и литературы того времени, включает в себя элементы и художественной образности, и публицистического логического анализа. Автор все решительнее проступает сквозь художественную ткань вымысла, стремясь впрямую донести читателю и зрителю волнующие его мысли. Интереснейший материал для осмысления новых отношений между автором и жизнью дают такие, например, известные произведения литературы, как «Пожар» В. Распутина и «Печальный детектив» В. Астафьева, документальные хроники М. Шатрова. Процессы эти, выдвигающие публицистическую, проповедническую сторону художественного творчества на первый план, близки внутренними задачами проблемному направлению кинодокументалистики, которая в годы перестройки шла в авангарде борьбы за обновление общества.

Романтическое восприятие процессов перестройки определило энтузиазм и стилистику ведущего художественного направления экранного документа. Уверенность в действенности киновыступления, надежда на востребованность своих публицистических усилий сказывались в открытых жанровых формах публицистики, где преобладает пафос авторского «приговора над жизнью». Проблема - как основной материал и ступени ее расследования, как сюжетные перипетии, становятся в это время преобладающими стилеобразующими слагаемыми фильма. Реальность в ее экранном раскрытии поворачивается к зрителю своими «узлами напряжения», конфликтами, причинно-следственными связями. В результате живое многоцветье жизненного пространства отодвигается на второй план, а иногда оказывается невостребованным. В палитре художественных средств редко встречается выразительная деталь человеческого поведения, образная картина жизненного пространства, наблюдение, сосредоточенное на передаче многозначности действительности.

Лишь в немногих документальных лентах сквозь публицистическую одномерность прорывается диалектика реальности и воплощающая ее сложная экранная художественная компози-

ция. Мы в своем анализе выделили именно такие картины, которые актуальны не столько за счет идеологического пафоса авторских рассуждений, которые неизбежно несут на себе отпечаток злобы дня, сколько попыткой сохранить на экране сложную модель реальности и, прежде всего, в запечатлении духовного облика реального человека.

Жизнеспособность актуальной публицистики всегда ограничена точными рамками определенного исторического этапа. Как только исчерпывается материал для переживания и дискуссий, уходит, как правило, и эмоциональное воздействие экранного публицистического произведения. Но если авторы не ограничиваются только рефлексией по поводу проблемы, а позволяют зрителю увидеть человеческий ракурс той или иной социальной коллизии, на экран приходит реальность во множестве своих красок и нюансов, позволяющих запечатленному материалу продолжать свою жизнь и в последующем времени, когда обозначенная проблема перестанет волновать общество. Так, уже по-иному воспринимает выросшее поколение картины, рожденные эмоциональным взрывом перестройки. Только те из режиссеров, что, преодолевая соблазн открытого обращения к зрителю со своими суждениями о жизни и истории, искали более сложное, художественно емкое обозначение идей, находят сейчас путь к сердцам и умам молодого поколения.

Виртуальная реальность и микрокосмос души человека

Характер функционирования экранного документа в нашем обществе в конце XX века определялся как политическими катаклизмами, так и общими процессами научно-технического развития СМИ и порождаемыми его обстоятельствами изменениями в самосознании людей и принципах восприятия реальности не только в действительности, но и на экране. Осевые положения этого процесса нами были заявлены в первой главе как отправные моменты исследования. Ныне стоит более подробно остановиться на современном уровне цивилизации, ко-

тору все чаще именуют «экранной». Что же понимается под этим термином?

Кинематограф почти полвека занимал отдельную «нишу» в панораме средств миропознания, оказавшись уникальным в сравнении с традиционными путями получения информации. Именно *экран* как главный источник моделирования реальности, поставляющий не только сумму новой информации, но и ее чувственное ощущение, определил качественно новую установку у человека XX века в восприятии информационного послания. Диалектика рационального познания действительности и эмоциональная насыщенность восприятия сообщения сформировала нового зрителя, которого мы именуем «телевизионной генерацией» и черты которого были описаны в начале работы.

Телевизионная коммуникация в наши дни считается одной из основных форм социальных контактов. Именно последняя треть XX века произвела и те качественные изменения в самосознании индивида, которые называют «виртуализацией» среды, т. е. замещение индивидуального чувственного опыта усредненным, чуждым конкретной индивидуальности мировидением и мирочувствованием «другого», поставляемым посредством телеэкрана.

Попадая в силки готовой формулы видения окружающего мира, не требующей самостоятельного осмысления и анализа реальности, которая предоставляется телеэкраном, современный обыватель все более возвращается к формам инфантильного контакта с действительностью. Вспомним уже упомянутое сравнение Э. Фромма телезрителя с «сосунком с открытым ртом», бездумно принимающего все, что предлагает протянутая «ложка» телеэкрана. Вместо потока фактов, с помощью которых зритель должен скорректировать собственную модель реальности (как этот процесс описывают психологи), обыватель получает уже готовую КАРТИНУ мира, как бы замещающую его собственную. Виртуальная реальность лишена унылости повседневного существования, обладает безграничными возможностями по

перемещению в пространстве и времени, наполнена острыми, будоражащими нервы страстями и впечатлениями. Более того, дана эта новая «экранная реальность» зрителю в живом эмоциональном переживании. Правда, при ближайшем рассмотрении чувства эти весьма напоминают эрзац. Можно вспомнить в этом контексте компенсаторную функцию искусства, столь важную и осознаваемую со времен аристотелевского катарсиса. Но никогда прежде переживания искусства не подменяли реальный человеческий опыт, никогда условный экранный мир не заслонял собственное чувство жизни.

Пророк электронной эры М. Маклюэн, называя ТВ «продолжением человека»²²⁵, полагал, что коль уж зритель отдает свои органы чувств в аренду телекомпаниям, коль скоро он позволяет манипулировать своими чувствами и нервами и получать доходы от аренды его глаз и ушей, то странно удивляться тому, что рано или поздно он лишится прав на них.

Телевидение не может обманывать в силу его способности и потребности адекватно запечатлеть реальность - один из самых устойчивых мифов человеческого сознания. Визуальное сообщение лучше воспринимается и дольше хранится в памяти, приобретая статус истинного. Через визуализацию сообщения как бы идет проверка его достоверности.

Характерное для современных зрителей «клиповое мышление» влияет и на стилистику информационных программ. Информационные сообщения о войне в Персидском заливе больше напоминали клип на тему «виртуальный мир», где был важен не реальный факт, а эффект от сообщения. В этих телесообщениях был продемонстрирован новый вид оружия - оружие информационного доминирования, сокращенно ОРИД. Не случайно, появилась и новая терминология: «инфоклипы», в которых военные действия показывались в реальном времени, но отличались настоящим голливудским драйвом. Перед зрителем, увлеченным этим зрелищем, уже не вставал вопрос: правда ли то, что он видит, или нет. Постановочные, внешне хроникальные, картинки не уступали по зрелищности боевикам, фор-

²²⁵ Маклюэн М. Понимание медиа. М.: Эксмо, 2003.

мирующим образ войны для подростка, проводящего все время в компьютерном виртуальном пространстве.

Столь же самостоятельно определяются и нынешние информационные послания, которые прежде именовались «сюжетами». Сейчас все чаще встречается иное определение экранного текста, рожденного в недрах СМИ и адресованного зрителю. Текст, созданный с учетом эмоционального фактора восприятия, получил название медиа-текст. Медиа-текст состоит из ряда медиа-событий - ярких, выигрышных псевдособытий, созданных искусственным образом с целью отражения наиболее выгодных характеристик реального события. Из медиа-события вычленяется медиа-цитата: наиболее выигрышное визуальное и вербальное оформление ситуации. Именно эта медиа - цитата и будет показана в кратких информационных выпусках телевидения. Таким образом, получается, что информация, которую в конечном итоге получает зритель, проходит тройную обработку. И если учитывать, что общественный резонанс получают те самые псевдособытия, можно ли в таком случае называть телевидение достоверным и объективным?

Конечно, виртуальное информационное поле можно разрушить, подвергнув его проверке реалиями. Но, как заметил еще почти сто лет назад исследователь глубин человеческой психики З. Фрейд, массы никогда не знали жажды истины. Они требуют иллюзий, без которых они не могут жить. Ирреальное для них всегда имеет приоритет перед реальным, нереальное влияет на них почти так же сильно, как реальное. Массы имеют явную тенденцию не видеть между ними разницы. Размышления о современных СМИ и их способах манипуляции сознанием зрителя неизбежно провоцируют пишущих на публицистическую пафосную речь.

Но следует обратить внимание на тот путь, который был стремительно пройден телеканалом информации от романтического этапа «живого телевидения» к современной модели «медиа-текста». Напомним, что в те времена своего рода опознавательным знаком телевизионной информации была прямая

трансляция события. Она предложила как бы следующий шаг на пути сокращения дистанции между реальностью и зрителем по сравнению с хроникальным кинорепортажем. И ключевым моментом прямой трансляции становится общий план.

Хотя есть курьезное обстоятельство: в перечне специфических элементов телевыразительности, столь популярных в исследованиях тех лет, нет упоминания общего плана. Чаще можно было встретить рассуждения о роли крупного плана как наиболее органичной крупности для телеэкрана. Мотивировка этого тезиса была более чем простодушна: малый экран. Но очень скоро появились более широкие экраны, а теоретический тезис сохранился в традиционных определениях специфических черт телевидения как самостоятельного вида экранного отражения действительности.

Наблюдения за реальным телевизионным процессом на протяжении десятилетий в контексте развития всех форм искусства и информации открывает глубокую закономерность: в системе выразительных средств нет иерархии, и она определяется не умоглядно, а соотносится с конкретикой времени и умонастроениями зрителей в определенной социально-политической и психологической ситуации.

Примечательное обстоятельство. В пору наиболее романтической фазы перестройки именно прямые трансляции событий политической жизни, в первую очередь, съездов и заседаний, были самой привлекательной для зрителей формой телевизионного зрелища. Теперь такими остались лишь спортивные состязания и репортажи о них. При всем скептицизме по отношению к достоверности этих прямых трансляций, зритель, даже самый высококобый, не мог не быть увлечен властной непредсказуемостью событийного happening'a. Как в далекие годы рождения экранного канала информации, зритель как бы оказывался один на один с самостоятельным жизненным потоком, получал утраченную в период концептуальной авторской власти независимость выбора впечатлений. Кто-то наблюдал за оратором на трибуне, кто-то зорко следил за поведением пред-

седательствующего и его манипуляциями с микрофоном и бумажками. На общем плане внимающего зала также возникала возможность выбрать объект рассматривания. Настойчивость монтажного членения, если она появлялась, вызывала раздражение назойливостью и авторитарностью.

Своего рода апофеозом внешней объективности подачи события стал известный репортажный общий план сражения за «Белый дом» осенью 1993 года, предложенный хроникерами CNN. Верхний ракурс позволял рассматривать почти игрушечные танки и черные клубы дыма, рванувшиеся из окон парламента, мелкие фигурки людей, в беспорядочном движении пересекающие пространство кадра. Они очень напоминали перемещения муравьев с точки зрения рассматривающего муравейник человека. И невольно приходила мысль о позиции телехроникеров CNN, для которых мы, наша национальная трагедия и есть «муравьиные страсти». Обратим внимание на эту нашу реакцию. Казалось, такой общий план должен был бы порадовать всех, кто ратует за самостоятельность общения зрителя и экранной картины событий в прямой трансляции. Однако «в одну реку нельзя войти дважды». И столетний опыт экранной информации не мог не воспитать у современного зрителя не столько потребность в адекватном отражении реальности, сколько стремление прочитывать в документальной картинке два уровня смыслов: повествовательно-информационный, назовем его «новостной», и обобщенный, интерпретирующий смысл, который чаще всего приходит от комментария журналиста, но при отсутствии оного привносится самим зрителем, трактующим смысл запечатленного события через способ его фиксации. Так поступаем и мы, вычитывая скрытый смысл в хроникальной картинке CNN.

Столь же парадоксально трансформировалось и легендарная «сиюминутность», с таким восторгом описанная В. Саппаком. В исследовании, написанном не ученым, а телевизионным практиком под симптоматичным названием «Относительность восприятия реального мира и телевидение» читаем признание: «То, что мы принимали за сиюминутность, есть на самом деле

внешний образ реальной действительности, отражаемый на экран в каждый данный момент во всей ее естественной целостности. По пространству, по времени, по внешней среде, движениям, звукам»²²⁶. Кажется, признание продолжает мысль критика раннего телевидения. Но наблюдение это касается не зрителя, а телеоператора. И дальнейшие рассуждения лишают читателя иллюзий: «Значит, телевизионная сиюминутность - это в известной мере всего лишь чувственное состояние, которое мы называем ощущением»²²⁷.

Знакомство с современной практикой телевизионной хроники обращает внимание на резкое снижение содержательной роли изображения, перенос основной тяжести на интерпретацию, явленную чаще всего комментарием журналиста, хотя элементы авторской трактовки существуют и в монтаже, и в компьютерных манипуляциях изображением (мы об этом говорили применительно к созданию медиа-сюжета). Хрупкий баланс между безусловностью отраженной действительности и ее интерпретацией, что составляло основу доверия зрителей телевизионной достоверности, за последние годы утратил свое равновесие в сторону резкого ослабления самостоятельной содержательности изображения. Впрочем, исследователи современных форм масс-медиа отмечают этот процесс как общий: «Даже сугубо новостные передачи CNN или колонки новостей в наиболее объективной из еженедельных газет (бумажных ли, электронных ли) отражают не столько реальность, сколько способ фильтрации, членения, структурирования и интерпретации реальности»²²⁸.

Как абсолютно знаковое явление стоит отметить тот факт, что нередко вместо современных съемок случившегося телевизионная редакция подкладывает кадры из так называемого «архива». Тем самым информационная роль достоверного экранного отображения события подменяется устным сообщением о нем, подкрепленным всего лишь иллюстративной знаковой картинкой.

²²⁶ Пономарчук И. Относительность восприятия реального мира и телевидение. Пенза, 1997. С. 103.

²²⁷ Там же. С. 104.

²²⁸ Войскунский А. Метафоры Интернета//Вопросы философии, 2001, №11.С.7.

Телевизионный, а затем и компьютерный контекст, а также производственно-экономические катаклизмы качественно изменили статус кинематографической формы экранного документа в последнее десятилетие. Прежняя близость к лидерам перестройки сменилась после того, как они утвердились во власти, зависимостью от нерегулярного бюджетного финансирования. Резко падает производство (к 1997 году - до 37 фильмов в год, что составляет одну десятую от прежнего финансирования), уходят со студий квалифицированные работники. Кинематографисты вынуждены все более заботиться не о месте «наверху», но о способах выживания, не только творческого, но просто человеческого. Именно в этих труднейших условиях документалисты стремятся сохранить творческие традиции отображения реальности.

Развитие технологий фиксации действительности стирает резкие границы между кино и телефильмом. Даже на фестивалях они теперь существуют в единой программе показа. Вопросы «носителя» определяются финансовыми возможностями. Почти все киностудии превратились в КВС - кино, видео студии, реализующие свои проекты как на киноплёнке, так и на видео. Единственным каналом встречи со зрителем, если не считать фестивальные акции, остался телевизионный канал. Но творческий поиск и желание создать *художественный документальный фильм* остается.

На этой ступени развития современной истории, которая все чаще определяется как «постперестроечная», фокус борьбы смещается в пространство человеческой души. И потому именно участие кинодокументалистики в отображении человеческого лица нашей действительности представляется наиболее существенным для данного анализа. Однако за перестроечное время концепция человека в мире качественно меняется. Определим параметры этих изменений.

В клубке постперестроечных переживаний, связанных с вопросами простого человеческого существования, проблемы осознания новых формул взаимодействия человеческой лично-

сти и параметров нарождающегося общества не находили четких понятийных определений. Перестроечная журналистика уделила немало места в своей риторике проблеме отношений человека и общества в советском государстве. При очевидном разоблачительном пафосе, адресованном власти, нельзя было не заметить в контексте рассуждений журналистов восприятия народа как всего лишь объекта приложения своеволия власти, манипулируемого «быдла», которое своей волей поддерживало преступления против отдельных личностей. Требование «покаяния для всех», кроме, естественно, представителей «четвертой власти», возлагало на все население страны вину за преступления власти. Сосредоточенность на «преступлениях» не позволяла заняться грамотным и диалектическим анализом реальных исторических процессов в жизни России XX века.

Наибольшему осмеянию подверглись лозунги советского времени, связанные с формированием самосознания человека. Были последовательно дискредитированы все прежде очевидные узнаваемые качества Советского человека. Его нравственная программа и ориентация на трудовые подвиги были развенчаны и подменены культом стяжательства и нечистоплотной погоней за деньгами. Деньги превращаются в культ, и те, кто их нагрabил, удостоиваются новых «званий»: «олигархи», «бизнесмены», «новые русские». Уничтожается не столько советская установка на бескорыстный и напряженный труд, но и краеугольный камень нравственного христианского канона - нестяжательство.

Политика новой власти в своей погоне за обладание власти личной привела к распаду Советского Союза и дискредитации патриотического чувства, которое стало в устах борзописцев ругательным. Забавным было намерение новой власти создать некую комиссию по выработке «национальной идеи» в то время, как вся ее политика была направлена на размывание патриотических чувств и разжигание националистических амбиций. Как альтернатива «национальной гордости великороссов» предлагалась идея космополитического ком-

форта в любом уголке мира. К сожалению, эту позицию не разделяли народы, уже населявшие эти уголки мира. И многие, отправившиеся за лучшей долей, столкнулись с ксенофобией аборигенов. Обратной стороной космополитической идеи стал воинствующий национализм самых малых народностей, которые в своей национальной принадлежности увидели хотя бы какое-либо достоинство. Центробежные силы раздирали и раздирают страну, утратившую сознание своей целостности, насаждают людям, еще ее не покинувшим, комплексы окраины мира, ее глубокой провинции.

Серьезной коррозии подверглась и нравственная система ценностей нашего человека. Его моральные аксиомы были осмеяны, его стыдливость разрушалась агрессией эротики, даже порнографии, которые полились на него с телеэкрана. Пропаганда западного, читай - американского, «образа жизни» с его культом откровений людей по поводу своей сексуальной жизни, показом шокирующей жестокости, соблазнительной легкости наркотического забвения, примитивных бездуховных развлечений и т.д., стала обыденным содержанием как документальных репортажей о якобы жизни общества, так и игровых бесконечных сериалов о разборках между бандитами, не говоря уже об идиотских играх, главная цель которых - шанс обогащения.

Вряд ли весь перечень разрушений, которым подверглась идея Советского человека в постперестроечной идеологической риторике, покажется читателю чрезмерным. Для нас важно и еще одно следствие. Объектами развязного ерничества стали не только сами идеи, но и их носители - люди, чья жизнь прошла в условиях советской власти, кто сохранил страну в годы фашистского нашествия, кто построил мощную индустриальную державу и первым полетел в космос. Стариков унижали не только нищенством существования: их бедностью не удивишь. Но более жестоким уничтожением было низведение в прах тех идеалов, которым они отдали жизнь. Самодовольство «четвертой власти» и тех, кто ею манипулировал, разнузданность бес-

совестной и примитивной пропаганды «новых жизненных установок» с наибольшей очевидностью сказались на телевизионном экране. Телеэкранны идеологически монохромен и не допускает никаких отклонений.

Постепенно создается альтернативная реальной - «виртуальная» - действительность, в которой реальному человеку делать нечего. Ему отведено место стороннего созерцателя чужой жизни неких практически условных персонажей, хотя их воплощают настоящие люди. Феномен мифологизированных героев хорошо знаком нашему искусству и нашей истории, как далекой, так и совсем недавней. Но именно наше время создало новую ситуацию отношений между телеэкраном и обывательским сознанием, которое весьма напоминает, как мы писали выше, картину будущей цивилизации из фантастического романа Р. Брэдли. Там переживания реальной жизни обывателей подменены «симулякрами жизни», разыгрываемыми на огромных экранах-стенах телеперсонажами, с которыми жена героя общается (предвидение интерактивного телевидения!) чаще, нежели с собственной семьей.

Как же увидели это наше сложное время документалисты? Но прежде, как ими осознается свое место в контексте современных СМИ? Не случайно ведущей темой многих творческих дискуссий в это время является проблема делового взаимодействия с телевидением, который становится, помимо фестивального, единственным возможным путем документалистики к зрителю. Характерна реплика режиссера Б. Караджева на одном из творческих совещаний: «Факт непреложный - .. выжить, не остаться без зрителей нам в состоянии помочь именно телевидение»²²⁹.

Главное, что нас интересует, - как меняется концепция реальности и человека в современных условиях? Теперь, окидывая взглядом прошедшее десятилетие практики документалистов, видишь, как ощущение дискомфорта обыкновенного человека в новом обществе отобразилось, причем, весьма парадоксально, в тематической картине и системе видения мира кинодокументалистики.

²²⁹ Перспективы развития неигрового кино. Стенографический отчет. М.: СК РФ, 1998. С. 102.

Экран хроникальный и телевизионный в документальных репортажах уже искал не выразительного своей неповторимостью лица, но наиболее репрезентативные фигуры, чтобы зритель сразу давал общие определения: «красный», бизнесмен, бомж, нищий, пенсионер. Общество утратило прежние градации социальных слоев, разделившись на «новых русских» и «старых», коммунистов и демократов, торгашей и пенсионеров. Социальная знаковость видеоизменила способ запечатления документальных людей: репортаж утратил внимание к деталям, предпочитая вербализированную метафору. К примеру, вспоминается киносюжет из питерского киножурнала. Речь шла о выборах президента на конкретном избирательном участке и центральное место в сюжете занимала *лужа* в дверях, через которую переступали избиратели. Она была столь настойчиво предъявлена зрителю, что перестала быть реальным обстоятельством места, но превратилась в звонкую метафору.

В потоке этих новых «агиток» жанр документального кинопортрета, как наиболее репрезентативный для экранного документа, претерпевал кардинальные изменения. Его стилистика все более пропитывалась авторской публицистической определенностью суждений, которая игнорировала индивидуальность реального человека, явленную в разнообразии деталей поведения и размышления. Документальный экран открыто тяготел к плакатной плоскостной оценке реальности, где человеку отводилась вспомогательная роль иллюстрации авторской концепции. Реальные люди утрачивали объемность своего экранного существования и, как писал когда-то в анализе вертовской картины В. Шкловский, «стали сквозить как произведения символистов».

Таков, к примеру, герой кинопритчи В. Тюлькина «Повелитель мух». Мера обобщения в этой ленте вырастает до глобальности мифологизированного мировидения, и главный герой, который в безумной своей идее вначале прочитывается как аналог узнаваемых исторических персонажей, обретает черты почти Вельзевула. Чтобы зритель не свернул с прямого «пути обоб-

щения», режиссер и оператор предлагают внятную пластическую метафору, где изображение героя троится, пока он проповедует свою немыслимую теорию «справедливого бытия». Не случайно в художественную ткань фильма включены фрагменты из картин И. Босха, создающие сюрреалистический контрапункт с гипернатуралистическими подробностями устройства «Скотного двора» героя ленты.

Вслед за телевизионным «раскрепощением» рухнули границы натуралистического отображения действительности и в кинодокументалистике. Речь не идет о ханжеских запретах на показ «ужасного и отвратительного». В хронике прежних лет, особенно военной, можно было встретить немало кадров, шокирующих жестокостью запечатленного. Но никогда прежде натуралистическое запечатление не становилось фокусом авторской эстетической программы, внутри которой оказывались проблемы и нравственные и социальные, как это начинает происходить в нашем кинематографе и телевидении в эти годы.

Как это ни странно, натуралистическая эстетическая программа довольно часто соседствует с определенностью идеологического пафоса. Стремление к фиксации «грязи бытия» составляет как бы обратную сторону желания быстрого и строго авторского «приговора жизни». Шокирующая зрителя откровенность иных кадров должна, по мысли авторов, подхлестнуть его эмоции, негативные, как правило. Оттого документальное кино этого времени именуется нередко «чернухой». Дело не только в пристальном внимании к прежде закрытым негативным сторонам нашей действительности, но и в формуле показа самой реальности. Меняется *«порог натуралистического сближения»* с жизненным потоком и подробности быта заполняют все пространство кадра, обретают знаковое, порой символическое, звучание. Скажем, старый валенок, брошенный на пол деревенского дома, долго маячит на первом плане длинного кадра и, в конечном счете, «перекрывает» впечатление от всего действия, пусть пронзительного и впечатляющего, но происходящего в глубине кадра.

Натуралистическая эстетическая программа предполагает не просто настойчивое вглядывание в течение жизни героев. Отчетливо читается стилевая программа отбора всего странного и отвратительного, шокирующего, что можно высмотреть в этом фрагменте жизни. Очевидно, что и при выборе персонажей наблюдения внимание привлекают те, кто и внешне, и в образе бытия эти качества воплощает: маргиналы, инвалиды, больные и странные, на грани медицинской клиники, существа. Трудно, к примеру, понять мотив режиссера А. Когана при выборе героя ленты «Евграф». На экране с завидной тщательностью воспроизведены подробности богемной жизни человека, именующего себя художником. Впрочем, звание это необходимо ему, главным образом, для того, чтобы соблазнять доверчивых женщин. Все экранное время отдано подробной демонстрации технологии этого соблазнения. Можно было бы, наверное, увидеть в этой ленте некие социально и нравственно актуальные смыслы, но при условии, если вы сами их привнесете в пространство фильма. Авторская же позиция демонстративно отстранена от запечатлеваемого. Как кажется, режиссера забавляет циничная открытость героя и многообразие «смачных» натуралистических подробностей его грязноватого быта и только. Хотя, наверное, «цивилизованный мир» с любопытством, как в зоопарке, рассматривал откровенные картины российского быта. И здесь стоит упомянуть, что все настойчивее в это время именно ожидания западного зрителя начинают влиять на выбор проблематики и материала, а также определенность стилевой установки.

На излете этого десятилетия во время «круглого стола» по проблемам современного отечественного документального кино фестиваля «Послание к человеку», который автору довелось вести, состоялся любопытный диалог с одной из многочисленных «отборщиков» западноевропейских фестивалей. В ответ на размышления о новых тенденциях в нашем документальном кино, сопряженных с поисками духовных опор в прошлой истории и культуре, уверенная фестивальная дама потребовала: «Не нужно

новых тенденций! Нам нужны фильмы, как у Косаковского и Дворцевого!» К сути ее критериев, в которые укладывается творчество этих молодых режиссеров, мы еще вернемся. Но, безусловно, стоит остановиться на значении их творчества, ибо оно оказалось стержневым в жизни именно десятилетия 90-х.

В пору драматического развала некогда стабильного процесса производства документальных фильмов, который не только резко снизил число выпускаемых картин, но и лишил многих творчески активных кинематографистов возможности заниматься творчеством, судьба и В. Косаковского, и С. Дворцевого складывается удивительно удачно. Успех дебютных лент «Лосев» и «Счастье» принес авторам множество призов международных фестивалей и различных профессиональных наград. Они мгновенно получили признание и у кинематографического сообщества («Ники»), и у более широкой общественности новой России (к примеру, премия «Триумф» у Косаковского). Этот успех позволил молодым режиссерам делать фильмы с более широкими финансовыми возможностями (в их картины стали вкладывать средства зарубежные студии и фонды). Таким образом, их творческий путь - не вынужденный, а на редкость благополучный, и потому любопытно проследить, что же им интересно снимать в столь удачных для творчества условиях.

В нашу задачу не входит подробный анализ их творческого пути, но оценить логику выбора содержания и стиля их лент, особенно в контексте нашей проблематики - концепции реальности и человека - будет полезно.

Имя В. Косаковского оказалось «у всех на устах» после успеха ленты «Лосев» на фестивале «Послание к человеку». То, что можно было бы расценить как простую удачу - молодому выпускнику режиссерских курсов удалось запечатлеть последние дни жизни великого русского философа А. Лосева, - представляется не случайностью, а внутренней программой молодого автора. Тому доказательство - само строение вещи и стилистика съемок прощания с героем. Косаковский сохранил в немногих вполне бытовых сценах истинный масштаб человеческой личности филосо-

фа. В, несомненно, любительской по стилю съемке Лосев предстает не умирающим дряхлым стариком, но таинственным носителем Истины и Мысли. Рождается это ощущение не от философских рассуждений героя (их практически нет в фильме), но от трепетности поведения снимающей камеры, точно, хотя и интуитивно, соблюдающей меру сближения с жизненным фактом, из глубины авторского уважения к своему герою. Фильм выглядел скромно, в нем не было активной авторской трансформации неторопливого ритуала прощания с ушедшим человеком людей, в чьей жизни он так много значил. Режиссер не пытается открыть эти связи, предоставляя нам лишь уяснить их масштаб через длительность и трудность самого прощания. В ленте сохранена трепетность тайны человеческого бытия и ухода.

Пройдет несколько лет и в картине этого же режиссера «Среда» мы увидим еще один уход пожилого человека. Но эпизод уже будет лишен ауры тайны и авторской внутренней меры в выборе дистанции с этим великим таинством человеческого прихода в мир и ухода из него. Невосполнимость утраты необъятного мира отдельной личности превратится в простой факт социальной статистики.

На творческом пути молодого режиссера между этими двумя лентами будет одна из наиболее успешных и широко известных его лент - «Беловы». Пространство сельской немудреной жизни пожилых героев этой картины Косаковского обозначено с той мерой бытовых подробностей, которая балансирует на грани самодостаточного натурализма. Нецивилизованность устройства жизни русской глубинки собрана из множества деталей, вполне узнаваемых на наш взгляд и, видимо, экзотических на взгляд сторонний, западный, привычный к иной формуле бытия, более стерильной и прагматичной. Но нас, зрителей, привлекают в этой ленте не бытописательские подробности, а человеческие характеры, поставленные в центре внимания автором.

Человеческий подвиг сестры, которая принесла себя в жертву брату, больному алкоголизмом, и переехала в деревню, что-

бы принять свой «крест терпения», наверное, острее всего осознается именно национальным душевным опытом. Поэтому шокирующие в иных обстоятельствах бытовые подробности на экране отодвигаются в нашем восприятии на второй план. Мы сосредоточенно воспринимаем трагедию людей и главной героини, в первую очередь. В черед сцен, фиксирующих напряжение ее трудной жизни, нет особого авторского акцента на ее страданиях: перед нами обыденная безрадостная рутина с ее ежедневными заботами, непрерывными обязанностями сельского круговорота жизни, отягощенными пьяными выходками родного человека и бесперспективностью будущего. Иного для героини нет, и потому в этой как бы сплошь серой действительности прорываются «лучики» нежности к живому, юмористического отношения к неожиданным жизненным ситуациям, сердечность, запрятанная в грубоватом обращении к родному человеку... И лишь в финальном эпизоде, когда автор дает ей послушать фонограмму конфликтной перебранки с пьяным братом, женщина выходит из привычной колеи повседневного поведения. Сменяющие друг друга на лице героини смех и слезы воплощают существо ее мироощущения. Станный и завораживающий танец без музыки под частушки, снятый долгим кружением камеры, становится пластической финальной метафорой всей этой жизни и судьбы.

Косаковскому удалось продемонстрировать в этой картине ту грань приближения к документальному человеку, которая дается только в особенных случаях «внутряного» контакта с реальными людьми. Именно такое внутреннее резонансное чувство душевной драмы героев и позволяло режиссеру балансировать при съемке бытовых деталей на грани натурализма, рисковать, включая в фильм пьяную речь старика, сдобренную матом. В этом случае важным обстоятельством адекватного восприятия смысла фильма становилась зрительская готовность прочесть именно этот тонкий пласт нравственного размышления автора над показанной драмой жизни, наличие в его душевном опыте точек соприкосновения с подобной нравственной проблемати-

кой. Иначе на первый план выходит только бытовой срез реальности, и показанные подлинными люди погружаются в поток мелочных деталей жизненного процесса и становятся просто характерными частностями его.

Вот именно это обстоятельство и породило разночтение содержания картины «Беловы» и диаметрально разную оценку. Хотя, в целом, основная масса зрителей и критиков все же отнеслась к фильму восторженно. Что, на наш взгляд, и справедливо, ибо лента - явление художественно гармоничное и пронзительное по смысловому звучанию.

Однако в калейдоскопе восторженных рецензий нельзя было не заметить удивительную порой противоположность аргументов, объясняющихся разностью прочтенного содержания ленты. Немало поклонников фильма довольствовались именно новой, более натуралистичной ступенью показа жизни, которая претендовала на выявление особенностей национального самосознания. Среди последних преобладали критики и зрители зарубежные, которые были поражены, в основном, странностями «русской жизни и чудовищностью ее быта». Заметим, что именно этот образ России и соответствовал системе ожиданий западного зрителя и определил популярность ленты. (Недавно стал известен любопытный факт: шведская авангардная музыкальная группа использует фильм «Беловы» без звука как фоновый пластический контрапункт своей музыке).

Замысел фильма «Среда», казалось, был сориентирован на панораму отдельных судеб ровесников режиссера, появившихся точно в тот же день и год. Нельзя не отметить последовательность В. Косаковского в выборе тем и материала для своих лент. Все они тесно сопряжены с его судьбой, родней, друзьями и другими моментами его собственной жизни. В этот ряд можем добавить фильм «Паша и Ляля», где речь идет о давних друзьях и коллегах режиссера - документалистах Павле Когане и Людмиле Станукинас. Наверное, такая позиция в выборе героев и материала позволяет режиссеру устанавливать с ними иную грань сближения, не скрывать особое личностное отношение.

Но вот в картине «Среда» судьба ровесников режиссера, предъявленная во множестве отдельных историй, осталась калейдоскопом, как правило, историй неудачников. И может быть, мы и приняли бы авторскую концепцию поколения как «потерянного» но вряд ли можно ставить крест на людях, только отметивших свое тридцатилетие. Жизненный опыт противится столь поспешному обобщению. Но в большей степени настораживает авторская дистанцированность от проблем и формул переживаний своих ровесников.

Что-то изменилось во взгляде режиссера на документального героя со времен «Беловых». В той картине при всей разности социального статуса автора и его персонажей ощущалась глубокая внутренняя трепетность сочувствия к своим героям. Его сердечность растворена была в пластике картины и самые «рискованные» по откровенности фрагменты быта окрашены были именно этим чувством, а потому принимались зрителем.

В панораме сюжетов судеб героев «Среды» преобладает живописание именно реальной среды обитания молодых людей. На экране мелькают обшарпанные стены коммуналок и вертикали колодцев питерских дворов, захламленные углы длинных коридоров многонаселенных квартир, заставленное бутылками и коробками пространство маленьких кухонь. Жизненный опыт подтверждает справедливость этих картин. Однако некая излишняя сосредоточенность на фоновой фактуре кадра, которая в иные моменты фильма становится самодостаточной, но в большей мере - очевидная дистанция автора по отношению к массе своих сверстников оставляют от картины ощущение умозрительного панорамирования по жизням все же далеко неблизких автору людей. Он - другой, его взгляд на страдающих в своей несостоятельности ровесников лишен пронзительного резонансного сочувствия, которое сближало нас с героями ленты «Беловы».

Холодноватость стороннего наблюдателя, которая проглядывает сквозь очевидную программность отбора и героев, и стилистики запечатления среды их существования, предлагает

новый поворот концепции героя в кинодокументалистике этого времени. Поворот, безусловно, связан с мутацией самосознания документалистов, которые сознательно или подсознательно отодвинули привычное требование к документальному кинопортрету - внимательность и уважительность к герою. Воплощение характера героя могло быть плохим или хорошим, поверхностным или глубоким, но неизменным оставалось четкая программная его «положительность».

Постперестроечный «синдром» в наибольшей степени ударил именно по нравственной программе людей. В основе всех тягот современного быта лежит краеугольная нравственная трещина - утрата уважения к личности, отказ от вечных заповедей сосуществования людей, обесценивание самого чуда жизни и человеческого создания — все, что составляло основу менталитета нашего народа. Кризис доверия документальному человеку с особой наглядностью выразился в политике телевизионного отображения людей. На телеэкране появляются унижающие человека игры и конкурсы, исчезают документальные передачи, в основе которых были рассказы о нормальных людях труда, им на смену приходят документальные телесериалы, где действуют только криминальные персонажи или некие маргиналы: бомжи, пьяницы, проститутки. Информационные программы загромождены только представителями власти или самими же журналистами.

Кинодокументалистика довольно долго сопротивлялась низвержению своего героя, замене его на любопытного, странного, уродливого, малонормального и т.д. *персонажа*. Были годы, когда в списке выпущенных на экран кинопортретов преобладали лишь чудаки и юродивые - последний приют сердечной приязни документалистов. Мы этой тематической группы фильмов еще коснемся. Здесь же продолжим размышления о процессах дистанцирования авторов от своих документальных персонажей.

Принципиально важным представляется в этом контексте творческий путь молодого документалиста С. Дворцевого. Нео-

бычайно успешный дебют «Счастье» - трогательное наблюдение за естественной жизнью семьи чабана, в особенности за его детьми - сразу вывел режиссера в авангард нашего документального кино. Довольно долгое собирание наград на различных фестивалях отодвинуло работу над следующей лентой на три года. Но уже в титрах новой ленты «Хлебный день» присутствует целый список организаций и у нас и за рубежом, поддержавших картину финансово.

Первый показ ленты на кинофестивале «Послание к человеку» вызвал неоднозначную реакцию профессиональных зрителей. Позиции были противоположны и взаимоисключающи. Необычайно громко звучали восторженные голоса тех, кто увидел в истории заброшенной горстки жителей российской глубинки, вынужденных руками тянуть к себе вагон с хлебом, а потом в лавке покупать этот хлеб на неделю, символическую картину Руси, которая - «и убогая, и бессильная»....

Столь странная реакция очень наглядно иллюстрирует ту «позитивную установку», которая была воспитана всей предыдущей историей нашей кинодокументалистики. Наши восторженные зрители увидели в ленте отнюдь не реальную авторскую концепцию народа, а ожидаемую ими мифологему, поддержанную фактурой российской «простой» жизни, зафиксированной камерой авторов фильма.

Однако, на наш взгляд, лента отчетливо демонстрировала не патриархальное умиление перед незамысловатой полусельской жизнью провинциального поселка. Фильм давал программно новый взгляд на человека и последовательно осуществлял на экране этот новый подход к запечатлению документальных людей.

Знаковым является первый эпизод, который так по-разному описывается во множестве рецензий: группа стариков, точнее, старух вручную толкают вагон, в котором к ним в поселок едет хлеб. Суета вокруг громады вагона, ухватистые жесты опытных тружениц, подбадривающие друг друга окрики и шутки, - все это создает отнюдь не унылое, но живое зрели-

ще, в каких-то деталях смешное, но уж никак не патетическое. Созерцание этой «картинки жизни», длящейся почти двадцать минут, - занятие не утомительное, завораживающее своей внутрикадровой драматической напряженностью, если бы не одна реплика старой женщины, адресованная камере: «Помоги!» Реплика, оставшаяся без ответа. Камера продолжает свое следование за вагоном, который тянут из последних сил старые женщины. Демонстративная дистанция между героями и авторами, которую определяют авторы, но, по привычке, не видят персонажи, - безусловно, новое слово ленты «Хлебный день».

Эта же дистанция явлена нам и в другом длинном эпизоде фильма- в магазине, куда приходят покупатели, пьяницы и козы. И здесь мы видим, как продавщица не раз реагирует и апеллирует к камере, в то время как поведение снимающего аппарата никак не соотносится с внутрикадровыми «сюжетами» человеческих (и не только человеческих) отношений. Спокойный объектив позволяет реальности запечатлеваться в общеватой композиции и чуть верхнем ракурсе. Точка съемки меняется и довольно долго фиксирует грязноватый пол сельмага в ожидании следующих посетителей, которыми оказываются козы, разыгрывающие с продавщицей комический эпизод. Длинные бессмысленные, с уже неизменным на экране матерком, диалоги озабоченной своей рутинной работой продавщицы и куражливого пьяного старика вертятся, как заезженная пластинка, вначале веселя зрителей абсурдностью и ничтожностью сути разговора, а потом вызывая досаду и утомление. И хотя подчеркнутое невмешательство съемочной группы как бы призывает воспринимать в увиденном истинные «картины современного быта России», любой непредвзятый ум заметит лукавство такой позиции.

Интересно, что наибольший эмоциональный отклик вызывают эпизоды с животными. Собаки, козы живут в пространстве фильма очень органично. Они заняты своим жизнеобеспечением, и камера обстоятельно и вполне «субъективно» пе-

редает нам, зрителям, трогательные эмоции животных. Заметим, что такого уровня «крупности» по отношению к людям в картине мы не встречаем.

Может быть, поэтому, при всем понимании знаковой символичности найденного факта, истинного катарсиса увиденное не вызывает. (Если, заметим в скобках, не населять фильм своими рефлексиями по поводу судьбы России, а строго следовать за авторской интонацией и взглядом на материал.) Когда-то американский фильм, посвященный телехроникеру, был назван «Холодным взором». Именно такое название можно было бы дать рецензии на ленту «Хлебный день».

Беда молодого кинематографиста, как представляется, не в изъянах профессионализма. Скорее наоборот, именно профессиональная рафинированность пластики, органичное перетекание внутрикадровых ритмов в межкадровое монтажное движение ленты, четкое следование операторского исполнения вслед за режиссерским замыслом — создают завораживающее, эстетически емкое зрелище. Гармония кинорешения картины оказывается столь важным обстоятельством, что смысл запечатленного отступает на второй план, тушется в череде аттракционных наблюдений за людьми и животными. Как кажется, отношение авторов к тем и другим уравнивается: все зависит от оригинальности предлагаемых ситуаций. И тогда любовное свидание козочки и запертого в сарае козла воспринимается нами как трогательный дуэт Ромео и Джульетты, а бормотания пьяного и вопли продавщицы как бессмысленные звуки сельской действительности вроде переключки петухов.

Картина С. Дворцевого стала определенным рубежом, который как бы разделил русло нашего документального кинематографа. И образовавшиеся два «рукава» отправились далее, почти не соприкасаясь. Впрочем, это не так. Для их встречи придуманы фестивали, где они и вступают в противостояние, деля и профессионалов, и зрителей на две непримиримые группы. Одни исповедуют позитивную установку в выборе и показе документального героя, другие - рассматривают людей це-

ликом в контексте своего концептуального моделирования реальности. В этом втором случае человек не вычленяется из жизненного пласта, его внутренний мир, космос его души и пространство идей оказываются закрытыми ввиду невостребованности авторами. Может показаться, что первое направление - традиционно, второе - авангардно. Но в истории искусства нет вектора и понятия прогресса, и любой взгляд в прошлое не столько экскурс назад, сколько «воспоминание о будущем». И думается, что композиционный принцип растворения человека в пространстве проблем - рецидив злободневной публицистики недавнего времени.

Но главным представляется вовсе не способ размышления о жизни, порождающий свое жанровое и стилевое решение. Больше волнует наличие или отсутствие любопытства к человеку как самостоятельному и достойному собеседнику, как безусловно значительному объекту художественного интереса. Справедливо беспокойство, которое звучит довольно часто в современных дискуссиях, за творческую судьбу талантов, которые утрачивают исконно национальную черту нашей культуры - пафос сочувствия человеку, какой бы малой песчинкой он ни представлялся стороннему наблюдателю.

Следующая лента С. Дворцевого «Трасса» - виртуозное наблюдение за семьей бродячих циркачей-любителей, колесящих на своем автобусе-доме по пыльным дорогам казахских степей. Автор возвращается в пространство своей первой работы. И все достоинства ленты «Счастье»: естественное поведение ребятишек, экзотика восточного быта, калейдоскоп забавных репортажных деталей, - развернуты в новой картине с ярким мастерством и производственной широтой. (Ходят рассказы об исключительно комфортных условиях экспедиции, которые включали в себя даже передвижной холодильник для пленки.) И все же, несмотря на особенные возможности и эмоциональный беспроектный материал - детей, картина «Трасса» оставляет ощущение холодноватой дистанции автора по отношению к своим героям.

Выделенные нами две фигуры молодых документалистов, которые, несомненно, доминировали в последнем десятилетии в кинодокументалистике, побуждают к глубокому размышлению, лежащему не столько в русле профессионального ремесла, сколько во внутреннем пафосе творчества. Вглядываясь в логику их творческого развития, улавливаешь определенный дрейф в сторону несколько умозрительного моделирования нашей расхристанной реальности в четко прочитываемых, более того, - ожидаемых параметрах концепции реальности. Жесткая внутренняя программность этой концепции выводит творчество Косаковского и Дворцевого в авангард идеологической политики нового времени.

При всей декларативной риторической заботе об интересах народа, суть ее фокусируется в жестком классовом разделении власть имущих и всех остальных, которых можно именовать и именуют: «Население» или «Популяция». Именно такая идеологическая платформа порождает новый подход и понимание взаимоотношений человека и общества, большая часть которого в силу нищенского уровня жизни выведена из категории «общество» и осознается как маргинальный балласт. Полноценными же членами общества воспринимаются люди с определенным имущественным цензом и челядь, их обслуживающая. Последняя представляет весьма многочисленную прослойку с внутренней иерархией: от охранника до министра и депутата, и значительное место в ней отведено «четвертой власти».

Остальная масса населения является именно «массой», которой, как представляется многим, можно свободно манипулировать. Человек как малая частица этого монолитного целого в рамках современной идеологии интересен лишь возможной репрезентативной ролью. Личностное своеобразие, глубины душевных переживаний, духовные терзания и т.д. этого «маленького человека» не представляют интереса для новой идеологии. Попытки человека утвердить свое право на самостоятельность видения мира и нынешних процессов, происходящих

на территории России, вызывают яростную агрессию и обилие негативных ярлыков.

Мощное давление новых идей, оформленных в яркие глянцевые упаковки печатной и аудиовизуальной продукции, не может не сказываться на сознании людей, и творческих в том числе. Нужно обладать недюжинной силой и нравственным здоровьем, чтобы противостоять столь непререкаемому прессу. Однако и в этих труднейших условиях на малом пятачке современной кинодокументалистики обнаруживаем разные формы сопротивления оголтелой пропаганде «нового порядка».

Хотя нельзя не подивиться той согласованности, с которой были стерты привычные тематические «полочки», где четко раскладывалась проблематика прежнего документального кино. Вместе с ними, этими «полочками», исчез и человек производительного труда, краеугольная фигура прежнего общества. Новое время не выдвинуло столь же внятно осознаваемого социального лидера. Ведь не бандитов же и воров разного уровня выводить в лидеры общества. И хотя именно они и стали истинными движущими силами современной истории России, за редким исключением наши документалисты не унизили себя явной конъюнктурой. Обозревая кинопоток документалистики этого десятилетия, обнаруживаешь все же некий тематический «островок», где нашему документальному человеку удалось сохраниться.

Этим невидимым градусом Китежем народной души стали незамысловатые порой портреты чудаков и чудиков, которых в обыденной жизни как бы не принимают во внимание. Но оказавшись в пространстве художественного кинонаблюдения, в фокусе пристального авторского внимания, они открывают зрителю нетленные нравственные ценности, по которым строят свою жизнь. Кинопортреты странных людей позволяют документалистам продолжать свой вечный разговор о сущностных устоях человеческого бытия вне зависимости от социального устройства мира, окружающего героя, от иерархической «ступеньки» его положения, от географии и национального контек-

ста. Этому направлению можно было бы дать название проекта О. Никича и Е. Григорьева, так до конца и не реализованного: «Сокровенные люди».

В этом ряду оказывается школьница из ленты А. Осипова «Занесенные, ветром», дивный мастер дядя Петя из ленты Д. Лунькова «Русь - деревня», строители семейного детского дома из картины С. Зоной «Красота, доброта, любота», непутевая актриса с огромным добрым сердцем из фильма Л. Улановой «Я ехала домой», слепой крестьянин из картины Г. Дегальцева «Кто косит ночью», прекрасный музыкант О. Каган, мужественно и достойно завершающий свой земной путь в ленте А. Хржановского «Олег Каган. Жизнь после жизни», трогательные родители режиссера С. Князева в картине «Наш день. Стансы», фермерская семья, преодолевающая трудности нового хозяйствования и суровые испытания «тюрьмой и сумой», в телесериале А. Погребного «Лешкин луг», композитор, пишущий серьезную музыку в условиях чуждого мира, раздираемого погоней за золотым тельцом и национальными распрями, в фильме Г. Габелиа «Лицо кавказской национальности» и многие другие. Картины эти непохожи по своим художественным достижениям, мере углубления во внутренний мир героя. Но их объединяет главное - единая нравственная позиция по отношению к человеку: удивление перед чудом человеческой души, свободно противостоящей нивелирующему «катку» неопропаганды.

У этого направления тоже есть лидер, который, несмотря на финансовые и производственные тяготы, с особой настойчивостью и неуклонностью «возделывает свой сад». Речь идет о режиссере Ю. Шиллере.

Мир его героев - «Русское пространство», как названа одна из его лент. В маленьких городках и селах, затерянных на необъятных (слава Богу!) просторах России, живут удивительные «шиллеровские» люди. Удивление вызывает, прежде всего, их потрясающая независимость от внешних социальных, политических, даже экономических тревог, что замутняют наше чувство мира, наполняют горечью суждения о времени и

своей судьбе. Герои режиссера живут не в изоляции от тягот смутных времен, но внутреннее жизненное здоровье не позволяет этим тяготам овладеть их душами. Они свободны!

Риторика последнего десятилетия слишком часто манипулирует этим словом, не погружаясь в смысловую глубину самого понятия. И потому свобода для одних - это вселенская вседозволенность, когда «Все позволено!», чем пугал нас герой Достоевского. Для других это - смена прежних идеологических реалий на новые. Жизнь по новым, так называемым «демократическим», законам сделала основную массу россиян жестко зависимыми от погони за «золотым тельцом», что противоречит их менталитету и провоцирует ощущение вынужденной подчиненности чуждым правилам бытия. Внутренняя русская порядочность не позволяет участвовать в «тараканьих бегах» за наживой, где побеждает самый жестокий и бессовестный, «свободный» от кодекса порядочности, что был во все времена краеугольным камнем души нашего народа. Не случайно в стране - более трети населения живет за чертой «прожиточного минимума», хотя в списках миллиардеров мира у России (!) почетное четвертое место.

Пространство картин режиссера - сельские просторы, маленькие городки с полусельским образом жизни. Быт незамысловат и на европейский взгляд даже грязноват. Но грязь эта - от близости к земле, которую люди обрабатывают. Они живут в единстве с природой, подчиняясь ее круговороту: от сева - до жатвы, от весны - до осени. Строгая целесообразность смены времен года, которой определены «труды и дни» селян, делает труд для них не тягостной обязанностью, а естественной формой бытия. Наверное, кто-то может их и пожалеть, мол, мало у этих работяг досуга. Но в экранном мире героев Шиллера мы нигде не видим людей, угнетенных тяжелой, в основном, физической, работой, преодолевающих тяготы жизни. Иной формы жизни они и не предполагают, это их органичное общение с природой: через труд. И благодарность природе за рождение урожая, а велик ли, мал ли этот урожай - не важно. Живя в

единодушии с природой, герои фильмов режиссера тонко чувствуют великую мудрость ее и пытаются своими словами, своим пониманием передать нам это тайное знание. Потому их не всегда складно сформулированные рассуждения отличает особая независимость от шаблонов речи, навязанных газетой и телевизором.

Внутренняя свобода от стереотипов поведения делает необычными поступки иных героев, привычки и жизненные позиции. Наверное, всех героев фильмов Ю. Шиллера можно назвать «чудаками», а, может быть, точнее будет использовать иное русское определение - «чудики». В этом слове есть особая уважительная мягкость отношения народа к таким натурам. Именно такая мягкость и сдержанный юмор отличает народное восприятие ребенка, его простодушие, открытость, радостное удивление перед открывающимся миром. Не случайно и среди шиллеровских персонажей так много детей.

Вот маленький кадет из ленты «Грешный человек» рассуждает о сущностных нравственных законах человеческого бытия, о вере, грехе, преодолении соблазнов. Его простые, но искренние слова врезаются в душу потому, что наполнены открытым, очень человеческим чувством. Это - путь души цельной и внутренне свободной.

Вот забавная пара — брат и сестра - из картины «Привет из Сибири», разыгрывающие перед камерой и родителями немудреный комедийный «спектакль» с быстрыми и колкими репликами, мелкими придирками, забавными жизненными мизансценами.

Вот малыш из ленты «Полет шмеля» - маленькое радостное «солнышко», освещающее своим добрым светом всех вокруг. Его широко распахнутые глаза вбирают красоту и радость этого мира, куда ему суждено было придти, бурная жизненная сила заводит его как волчок и он стремительно несется по сельской дороге, точно попадая в ритм звучащего «полета шмеля»; бог знает, от каких генов безупречный слух позволяет точно и старательно воспроизвести музыкальный шлягер. Малыш потрясающе та-

лантлив каждым своим словом и нотой, лукавым или открытым взглядом, но главное - он несет в себе неугомонный оптимизм таланта к жизни.

Казалось, подобный взгляд на мир, что демонстрируют персонажи Ю. Шиллера, давно погребен под новомодными формами бытия. Но, когда попадаешь в пространство «шиллеровских» жителей, их свободная уверенность в правильности своего образа жизни, органичная связь с природным контекстом, доброжелательная открытость близким и дальним людям побуждают, оглянувшись, увидеть все эти черточки не только в картинах режиссера, но и в своем окружении: в мелькнувшем в толпе раздумчивом взгляде молодого человека с книгой, в радостном общении ребенка с впервые выпавшем снегом, в мудрой улыбке старушки, наблюдающей за молодыми влюбленными. Нет, никуда не исчез наш «град Добролюбия», он, подобно Лику на старой доске, погребен под наслоениями грязи и копоти.

* * *

Раздробленность мироощущения и миропонимания человека 90-х, существующего в так называемом «фрагментарном мире», трудно постигаемом и разумом, и эмоциями, побуждает экран как бы съезжаться до отчетливо читаемого зрителем пространства. Таким пока еще воспринимаемым целостным пространством становится ЧЕЛОВЕК. В разные времена истории именно человеческое мерило помогало людям постичь происходящие события или найти способ адаптироваться к стремительным социальным изменениям. Невнятность социально-политической ситуации, давление всеобщего страха перед тотальным терроризмом, отсутствие четких ценностных ориентиров, «закрытость» будущего, - явления, определившие эмоциональную основу восприятия любого экранного сообщения в непростые 90-е годы.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ

Структура теоретического размышления неизбежно требует итоговых выводов. Но нельзя не согласиться с Л. Зайцевой, которая справедливо замечает, что «любое исследование сегодняшнего кино носит поисковый характер, не может быть никаким другим. Тем более «истиной в последней инстанции...»²³⁰. Предмет анализа — быстроменяющаяся «река» экранной документалистики - не позволяет принять на себя самонадеянное право на окончательный вердикт о судьбе экранного документа. Облик нашего мира и его образ на документальном экране (кино, теле, видео, компьютерном) находятся в неразрывном единстве. Может быть, есть справедливость в позиции, на первый взгляд, весьма экстремистской, которая рассматривает любой художественный текст, основанный на документальном материале в том числе, как МОДЕЛЬ, но не реальности, а СОЗНАНИЯ ЧЕЛОВЕКА²³¹. Исследуя особенности художественного хронотопа, пути специфического преобразования реального пространства и времени в их художественные аналоги, автор видит основное отличие, прежде всего, в обретении художественным хронотопом черт дискретности, фрагментарности, позволяющих художественному тексту произвольно моделировать реальность, существующую не вне человека, но в его сознании. Экранный документ за прошедший век составил своеобразную антологию этой «второй», по словам С. Дробашенко, «удвоенной реальности»²³², которая, сохраняя экранный облик действительной реальности, все же несла в своей сути именно *модель сознания* человека определенного временного рубежа.

Может быть, поэтому важно уловить те тенденции, которые возникли уже в «постпостперестроечном» обществе, преодолевшем горечь разочарований 90-х годов и приступивших к выживанию в тех условиях, которые предоставляет современ-

²³⁰ Зайцева Л. Документальность в современном игровом кино. М.: ВГИК, 1987. С. 4.

²³¹ Борухов Б. Онтология художественного текста // Художественный текст: онтология и интерпретация. Сб. Саратов, 1992.

²³² См. Дробашенко С. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986.

ная экономика и политика. Для сравнительного анализа мы выберем одно мгновение кинопроцесса и посмотрим, как в этом моментальном фотографическом «срезе» отразилась концепция современного мира, увиденная и переданная документалистами на экране. Такой точкой станет фестиваль экран отечественного документального кино одного года - 2002.

Так случилось, что программа фестиваля документального кино «Россия» в Екатеринбурге в 2002 году оказалась в тематическом и стилевом плане довольно цельной, более того, как мне кажется, репрезентативной для современного лица экранного документа, так как представляла собой панораму кинопортретов. Правда, не все они умещались в формуле классического портрета, т. е. замкнутого на конкретный человеческий «материал». Многие стремились увядеть проблемы мира и истории тоже сквозь человеческую рефлексию. Но, представляя здесь анализ современных работ кинодокументалистов в области портрета, хотелось бы выделить особенности именно *нынешнего видения* кинематографистами реальности и человека в нем и современные модели экранного *диалога* автора и героя.

В центре картины В. Олендера «Пассажиры прошлого столетия» - фигура старого опытного мастера Украинской студии кинохроники И. Гольдштейна, который уже на излете жизни как бы заново проходит свои жизненные пути. Пронзительная и трогательная история любви до самого смертного порога создает едва уловимый пунктир сюжета ленты. Основное же ее содержание сопряжено с работой оператора - хроникой, которую он снимал на протяжении всей своей жизни. Хроника, которая была профессией Гольдштейна, предстает на экране не умозрительной иллюстрацией той или иной иде-ологемы, что чаще всего происходит с хроникальным кадром в контексте современного экранного рассуждения о прошлом. Причастность главного героя к созданию хроникальной истории делает, рождающиеся на экране хроникальные мгновения жизни страны фактами, не отстраненными дистанцией време-

ни, но живыми и продолжающими жить в памяти человека моментами его собственной судьбы.

История советской страны, а точнее, 70-летний отрезок большой истории нашего народа, за последнее десятилетие как бы разделилась на два вектора переживания. С одной стороны, факты и события, произвольно вынутые из временного контекста, причудливо сочетаются в порой недобросовестных или невежественных рассуждениях - филиппиках, адресованных нашему прошлому. С другой стороны, прошедшие десятилетия - это и десятилетия реальных человеческих судеб нескольких поколений, наполненные всей гаммой чувств: от трагических до возвышенных и смешных. Отвергнуть их, вычеркнуть из своей судьбы невозможно. «Времена не выбирают - в них живут и умирают».

Личное участие в поворотах судьбы своего народа, пусть скромной ролью хроникального летописца, наполняет и сейчас самосознание героя фильма особым чувством сопричастности истории и потребностью ее защитить. Потому что для героя снятое в кадрах - не фрагмент «движения времени», но мгновения бытия конкретных, пусть безымянных, людей. В защиту именно их жизни, а не умозрительных идеологических постулатов, выступает оператор в своих горестных раздумьях о свершившемся.

Не случайно в эпизодах, повествующих о перипетиях политической борьбы на Украине в последнее десятилетие, уходит личный ракурс героя. Он уже только наблюдатель и жертва, мироощущение суживается до малого мирка квартиры и ограниченных проблем бытового выживания. Чехарда политических баталий, переданных довольно хаотичным монтажным рядом, не затрагивает чувств героя. Его мысли или в прошлом, или, увы! в запредельном мире.

В своей работе В. Олендер очень верно передал расхождение двух векторов восприятия и переживания нашей истории: новые официальные концепции, изготовленные услужливыми учеными, и правда личного опыта нескольких поколений, кото-

рые прожили и пережили эти десятилетия и знают им истинную цену. Думается, успех этой ленты у разных зрителей и связан, прежде всего, с новым для нашего документального кино героем - *Человеком Истории*, который предстает не жертвой махины исторического движения, не свидетелем у обочины Времени, но носителем исторической Правды, ибо она является сущностью его собственной судьбы.

В этом ряду фильмов, где человеческая судьба осознается как своего рода призма исторической дороги, могут быть рассмотрены и другие ленты, пусть и различные по мастерству, широте и масштабу представленного материала. Это, к примеру, фильмы «А. Солженицын. Жизнь не по лжи» (реж. С. Мирошниченко), «Давид» (реж. А. Федорченко), «Скворец» (реж. Б. Караджев).

В картине «Давид», внешне весьма скромной, действие сосредоточено на исповеди уже очень пожилого и усталого человека. Жестокость фашистского геноцида представлена в наиболее омерзительном варианте: медицинскими опытами над детьми. Давид повествует о своих страданиях без аффекта, с философской отстраненностью человека уже на пороге иного мира, потустороннего. Его речь экономна и почти без эпитетов. Он иногда даже пытается рассказать о чем-то человеческом в своей чудовищной по бесчеловечности истории: о чудесном, к примеру, спасении из-за симпатии одной из своих мучительниц. Безумный Молох Истории прошелся по его судьбе от детства до старости: после фашистских застенков были советские концлагеря. И вся жизнь промелькнула, как в окошке несущегося вагона.

Но, поражаясь невыносимой жестокости судьбы и людей, какой была подвергнута жизнь героя, нельзя не восхищаться его спокойной, с достоинством не самодовольства, но глубокой мудрости, интонации рассказа. Он, видимо, имел право и на проклятия людям, и на эмоциональные сетования Богу на свою судьбу. Но на экране человек, конечно, больной, страдавший, но не утративший своей личности в клубке испытаний. И сейчас,

на пороге Вечности, Давид не изменяет своей судьбе, сохраняет рассудительную мудрость и живую реакцию достойного человека. Он тоже Человек Истории, несущий по жизни и в памяти и крайнюю жестокость исторической колесницы, и великую стойкость малой человеческой песчинки в океане истории.

В работе над фильмом о Солженицыне у режиссера С. Мирошниченко был соблазн, обычный при создании портрета большого исторического персонажа: подобострастно следовать за героем, фиксируя его малейшие жесты. Оправданием подобного поведения служит тезис: «Снимаем для истории!». Но картина отличается завидной цельностью понимания и героя, и своей задачи. А она выделась отнюдь не в фиксации бытовых деталей Великого человека, но в запечатлении напряженной его мысли о России. Перед нами именно портрет человека-мыслителя, поэтому поиск внятного и верного слова, убедительной мысли составляет сюжетное напряжение этой внешне малодинамичной картины. Особое значение имеют выразительные крупные планы Солженицына, где зритель может видеть и движение эмоций, и поиск правильного рассуждения героя. Вместе с тем, автор не боится выразить свое уважение герою точкой съемки, несуетливостью камеры, сдержанным монтажным ритмом. История есть предмет размышлений Солженицына и его творчества. Но длинная его жизнь со сложными драматическими поворотами, масштаб личности и художественного творчества, независимость мировоззрения от всякой власти определяют внутреннюю сопряженность судьбы писателя и судьбы его народа.

Значительно труднее уловить связь судьбы героя фильма «Скворец» с поступью истории. Казалось, в трогательном стремлении создателей, давних однокашников и друзей безвременно погибшего питерского кинорежиссера Сергея Скворцова, сохранить на экране память о лентах Сергея и немногих его экранных монологах, случайно оставшихся на любительской пленке, можно усмотреть только глубоко интимную рефлексивную узкого круга знавших Сергея людей. Но трепетное желание передать

на экране не бытовую память о хаотичной и бесшабашной жизни героя, а сущность его напряженного духовного поиска смысла своей и нашей профессии, сделало ленту «Скворец» отнюдь не просто мемориальной.

Особое значение сыграла тщательность отбора фрагментов из картин Скворцова. Создатели фильма собрали как бы метафорический монолог «экрана Скворцова». И перед современным зрителем открылась многоуровневость его экранных текстов, созданных в разные времена. Стало ясно, что и в недавних лентах, и в тех, которые отделены от новых времен десятком лет, документалист пытался говорить со зрителем не на простом языке повествовательности, но предлагал сложный, требующий духовного и мыслительного усилия, диалог. И тогда мысли его, вуалированные пластическими и монтажными метафорами, провоцировали зрителя на долгие и глубокие размышления. Именно эти фрагменты лент документалиста собраны в картине, образуя как бы особое экранное пространство, перенасыщенное метафорической многозначностью.

В фильме «Скворец» есть также подтверждение справедливости предложенного создателями принципа отбора фрагментов из картин героя: монологи режиссера. Они посвящены перипетиям далекого детства и молодости, воспоминаниям о матери и отце, но в большей степени - мучительным поискам художественной сути кинодокументалистики. Скворцов обладал удивительно чистым, я назвала бы его «абсолютным», художественным слухом в документалистике, всех поражала его способность генерировать творческие идеи практически на пустом месте. И, надо сказать, немало людей этим пользовались и «подбирали», не смущаясь, его открытия. Он не сожалел об этом, так как природа одарила его большим талантом, а безалаберная жизнь его не давала возможности реализовать все замыслы. Многие остались нереализованным, но, к счастью, «проговоренным». И перед современным зрителем наглядно разворачивался творческий процесс, фантастически преображающий обыденную реальность.

Скворцов был тоже Человеком Истории. Как всякий тонкий художник, он чувствовал свой истинный масштаб и меру востребованности. Его произведения, во многом зашифрованные для своего времени, сегодня читаются как пророческие и прозревающие далеко и за наше время.

Программа фестиваля предлагает две, противостоящие в последнее десятилетие, концепции личности. Сторонники первой видят в «человеческом материале» основу для иллюстрации своей модели реальности в целом. И человеческая судьба и личность как бы расчленяются на фрагменты, которые не образуют целого впечатления о персонаже, но вплетаются в общие авторские рассуждения о мире, политике, истории и т.д. Вторая следует за этим «человеческим материалом», удивляясь нюансам его проявления, старательно сохраняя неповторимость бытия героя на экране. Это внешне простосердечное доверие творчеству самой реальности не лишает фильмы, созданные в параметрах этой концепции, масштабности выводов и обобщений. Но они, эти обобщения, не декларируются автором, а возникают у зрителя как собственная рефлексия после просмотра.

Наиболее демонстративной иллюстрацией первой тенденции является, например, фильм «Мамочки» ростовского режиссера А. Расторгуева. Картина стоит в ряду аналогичных примеров так называемого *«реального кино»*, которое иными осознается как некая альтернатива кино документальному, поэтому заслуживает более пристального рассмотрения.

Достоинством документального отражения мира всегда почиталась правда или «киноправда» и многие синонимы этого понятия, подтверждающие адекватность отражения реальности на киноэкране. И хотя в выступлениях и классиков документалистики, и наших современников не раз звучали клятвы в верности самой действительности, для всех кинематографистов была очевидна условность этого тезиса. Сам процесс запечатления фрагмента жизни, сосредоточенный на проблемах «выразительного и достоверного», породил определенную систему применяемых профессиональных приемов,

преобразавших реальный факт в факт экранный, живущий по своим художественным законам и не тождественный реальному. Все наши примеры, указанные выше, - тому подтверждение.

Столь очевидные тезисы понадобились для того, чтобы еще раз озвучить базисное положение интерпретации реальности в кинодокументалистике. Вспомним летучую фразу Дж. Грирсона: «Документальный фильм - это творческая интерпретация действительности»²³³. Однако на протяжении всей истории экранного документа, да и кинематографа в целом (от манифестов Вертова до декларации «Догмы» Триера), возникал соблазн «преступить» привычные границы условности экранного отображения жизни, создать как бы новые «правила игры» с материалом реальности.

По мнению авторов этой декларации, они стремятся возродить вертовскую идею «жизни как она есть». Для чего выбирают объектами своих лент людей на «обочине» общества, живущих в условиях, которые лишь условно можно назвать человеческими. Это - хронические алкоголики и бомжи, проститутки и нищие. Было бы ханжеством протестовать против права авторов на выбор любого героя.

Впрочем, искусство не чуралось показа маргинальных «углов» общества. Преобразованные талантом авторов - от «Двора чудес» В. Гюго до «Трехгрошовой оперы» Б. Брехта - герои помоек и нищенских берлог открывали читателям те же человеческие проблемы, что и персонажи, обитающие в аристократических дворцах и буржуазных квартирах. Сложнее было показать быт представителей этого слоя общества в кинематографе с его особой натуральностью в передаче среды обитания героев. Но кинематограф не чуждался этого материала, свидетельство тому - герои Феллини и Пазолини, Бергмана и Бунюэля.

Перестроечное кино и телевидение снизило планку показа жестокости и насилия, объявило абсолютную свободу в выборе объектов съемки и мере настойчивости в подсматривании за самыми скрытными обстоятельствами человеческой жизни.

²³³ John Grierson on documentary. Los-Angeles, 1966.

Начиная с «600 секунд», телевидение много и подробно стало демонстрировать зрителям расчлененные трупы и аборигенов милицейских «обезьянников», любители-вуайеристы стояли у окон передачи «За стеклом», где добровольцы публично справляли всякие нужды, вплоть до сексуальных. Да и в документальных лентах можно было встретить людей пьяных, обнаженных подчас ниже пояса, громко и смачно произносящих в кадр непечатные слова. Эпатажность этой «обнаженки» делала авторов людьми невероятно смелыми в своих глазах. Попытки возразить против каких-то неприличных для цивилизованного человека кадров вызывали скандалы и публичные обвинения в цензурных запретах. Довольно скоро стало очевидно, что все эти «смелые» тематические поиски не имеют к творчеству никакого отношения и направлены лишь на спекулятивное использование скандалов вокруг фильма.

По сути, эта же спекулятивность лежит в основе как выбора материала ростовских картин, так и способа его запечатления. Автор не воспринимает своих документальных героев только сквозь призму умозрительной программы. Можно понять намерение авторов ленты воспеть чудо материнства, избрав для этого людей, далеких от респектабельности. Но, следуя за перипетиями растительной жизни персонажей этой киноистории, озабоченных только поиском средств для покупки очередной порции спиртного, отталкивая от ушей их нецензурную перебранку, отводя глаза от излишне натуралистических подробностей медицинской картины родов, все время задаешь себе вопрос: «Во имя чего эти наши страдания?» Чтобы увидеть и проникнуться «великим чудом материнства»? Но мысль эта не возникает, ибо пространство фильма замусорено самодостаточными подробностями бытия семейства алкашей, под которыми погребена эта, может, и красивая авторская цель.

Фактура бытовых деталей, смачно и агрессивно предъявленная нам с экрана этой лентой, снята с той мерой подробностей, которая свидетельствует о желании авторов наполнить нас впечатлениями именно от этого дурно пахнущего существова-

ния человекообразных особей. Взгляд создателей фильмов на своих героинь выявлял безусловную дистанцию, и социальную, и психологическую, между ними и «объектами наблюдения». Так, с приязнью рассматривают перипетии жизни чужой, скорее даже и не человеческой, муравья, что ли. Часто пишут о сплетении этического и эстетического в творчестве документалистов. Здесь мы видим наглядный урок. Как бы ни декларировались авторами этические благие намерения, именно выбранное ими эстетическое решение фильмов выявляет порочность этической позиции.

Натуралистические тенденции в кинодокументалистике кажутся, на первый взгляд, весьма соблазнительными, так как внешне облегчают осуществление программы «реальность как она есть». Однако на самом деле они огкрывают истинные намерения авторов, их собственное видение материала. Действительность при пересечении рамки кадра входит в иные критерии правдивости, критерии художественного мировосприятия. И грязный натюрморт стола после попойки воспринимается зрителем не столько как фрагмент обстановки реальной жизни героев, сколько как смысловой авторский акцент. Череда таких «натюрмортов», крупных планов персонажей с явными следами алкоголизма на лице, панорамы по обшарпаным стенам квартиры, где обитают все участники кинодействия, имеют для зрителя значение, определяющее смысл авторского послания. И сколь бы взволнованно авторы впоследствии ни восклицали о великом таинстве материнства как главном смысле своего экранного произведения, ничто в художественном пространстве картины не подготавливает зрителя к подобному выводу. Авторы попадают в ловушку, знакомую простодушным дебютантам, когда красивый замысел, четко формулируемый ими на словах, не находя художественно преображенного экранного воплощения, не доходит до зрителя и остается всего лишь авторской декларацией.

В связи с этим любопытно сравнить опыт ленты «Мамочки» с картиной молодого дебютанта из Перми А. Романова «Горланова, или дом со всеми неудобствами». Само название

ленты обращает наше внимание именно на бытовую атмосферу существования известной пермской писательницы. Да и в сюжете монолога главной героини, что составляет основу движения фильма, темы среды обитания в коммунальной квартире, бытовых неудобств и многотрудного, на поверхностный взгляд, почти нищенского образа жизни, определяют драматургическую пружину. В поле зрения камеры попадают и захлапленные углы комнаты, и поломанные рамы окна, и протекший потолок кухни... Казалось, именно эта сторона жизни героини волнует автора, но логика не вербального сюжета, а художественного акцентного повествования побуждает зрителя, видя все эти бытовые детали, не складывать их в своей памяти, накапливая реестр натуралистических подробностей, а тянуться вслед за героиней к преобразению кошмарного быта в факты художественного мира. И тогда прожженные полотенца, действительно, становятся «березовыми», а пятно на потолке или стене кажется фантастическим образом. Мы становимся свидетелями того творческого процесса, о котором писала А. Ахматова: «Когда бы вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда...»

Можно, конечно, объяснить воздействие ленты «Горланова» обаянием самой героини, своеобразием ее интеллекта и свободы поведения перед камерой. Но более пристальное взглядывание в пространство фильма открывает и осмысленность композиционного «членения» фрагментов комнаты, где обитает семья героини, точность выбранных ракурсов, которые, не вуалируя бытовую среду, все же сосредоточивают наше внимание именно на фигуре и в большей мере на лице писательницы. Пестрота и колоритность быта не подавили автора, не показались ему самодостаточными для выражения его мысли, они стали частью его художественной выразительной системы. Так получилось, что, манипулируя деталями быта более чем натуральными в своей основе, документалист сумел подняться над их натурализмом. Лента говорит со зрителем не о тяготах быта героини, но о силе ее интеллекта и властности преобразующего мир таланта.

Фильм «Горланова» важен для нас еще и потому, что показывает симптоматичный для сегодняшнего дня *принцип работы с документальным героем*. Достоинство и выразительность монолога героини связаны не только с профессиональным умением автора, но и с внятным принципом общения с писательницей. Человек с камерой для Горлановой - это не некая «четвертая стена», за которой - зрители. Она не пытается имитировать перед камерой свободную жизнь «вне объектива». Несколько раз у нее вырываются прямые обращения к автору, особенно на почте, где она прямо на камеру говорит: «Подержи варежки». *Диалогичность речи* Горлановой - и в незавершенности фраз, и в жестах и поступках, обращенных прямо на кинокамеру, и, в конечном счете, формуле ее писательской жизни. Человек с камерой — друг, добрый знакомый, с которым возможна свободная, незатрудненная правильностями речь, открытость чувств, исповедальная откровенность.

Именно такая диалогичность структуры, отражающая меру уважительного партнерства героя и автора, встречается все чаще на документальном экране. Точнее, чаще всего отмечается зрителем как наиболее приемлемая. Время снисходительного разглядывания «простого человека», удивления свободой его поведения, тщательной фиксации элементов этой свободы и своевольного манипулирования в фильме моментами жизни героя для создания своей концепции его характера и мира чувств, кажутся уже довольно архаичными.

Содержательной оказалась дискуссия на пресс-конференции фестиваля по поводу ленты вятского теледокументалиста А. Погребного «Извините, что живу». Лента посвящена женщине, которая, преодолевая недуг, пытается сделать свою жизнь «нормальной», такой, какая дается здоровым людям просто так. Однако на всем протяжении фильма мы нигде не видим тяжесть ее уродства, лицо ее выглядит всегда привлекательно, и даже слезы не искажают красивый и ухоженный «портрет» лица. Режиссеру был задан вопрос: «В какой мере героиня режиссировала это кино?» И автор согласился со справедливостью этого

наблюдения. Делал он это, как бы извиняясь за недостаточность профессиональной властности по отношению к героине: «Не смог убедить, не смог подсмотреть, позволил выбирать материал и т. д.» А. Погребной рассказал, как героиня требовательно определяла характер запечатления себя на экране с тем, чтобы нигде внятно ее уродство не было видно.

Тогда, на пресс-конференции, помнится, возражала режиссеру, что герой имеет право не выжимать жалость демонстрацией своей беды, а увлекать зрителя глубиной свой души и стойкостью характера. Сейчас хочется добавить, что фильм свидетельствует и о том, что наши герои изменились. В них появилось особое достоинство и независимость перед камерой, что и определяет, во многом, изменение структуры современных фильмов, тяготеющих к той свободной форме, которая здесь определяется как «диалогичная».

Но эта форма требует изменений и от документалиста как с позиций системы выразительных средств и приемов, так, в большей мере - и на уровне *нравственных критериев общения с героями*. Прежняя концепция героя как материала для портрета, целиком сочиняемого автором, уже воспринимается неточной. Документальный герой в рамках этой концепции предъявлен зрителю своего рода мозаичным обликом, собранным из фрагментов, которые автору казались наиболее репрезентативными. Экранный герой напоминал реального человека, но всегда обладал и иным масштабом обобщения, и художественной яркостью проявления в жесте и слове, и внятно авторской трактовкой своего человеческого материала. Определенность авторского отношения предопределяла жанровое и структурное решение ленты, ее художественную концепцию. Впрочем, и публицистическую тоже.

Практика последнего времени все более отдаляет нас от открытых публицистических концептуальных форм кинодокументалистики в целом и портрета, в частности. Агрессия телевизионного медиа-текста, в котором реальность расчленена на малые фрагменты и собрана в некое авторизованное послание

зрителю, создала неприязнь и недоверие к «авторской» программе отражения реальности. Свобода существования документального героя в современном фильме, новые условия партнерства с автором рожают иные приемы фиксации его на экране, а также обновляют жанровые и композиционные построения самих документальных произведений.

Камера персонифицируется, и автор перестает быть демиургом экранного пространства и времени, становится также действующим лицом фильма. В этих условиях возрастает роль эпизода, сцены, где, собственно, и происходит диалог автора и героя. Любопытно, что наибольшей свободы современное документальное кино достигло не столько в изображении героя, где все еще властвуют прежние формы запечатления, а в звуке, точнее, в *документальной речи*.

Мы уже отмечали свободную речь героев фильмов «Давид», «Пассажиры прошедшего столетия», «Горланова». К этому списку стоит присоединить и монологи героини фильма А. Погребного. Вера Казакова, столь тщательно следившая за своим изображением на экране, совершенно свободна и откровенна в речи. Мера открытости здесь кажется невероятной по тому, как рассказывает героиня зрителям обо всяких, даже неприглядных моментах своей жизни. Мы писали выше, что слезы не искажают ее лица, но слова позволяют увидеть истерзанную, больную душу, что вместе с внешней сдержанностью производит еще большее воздействие на зрителя.

Мы привыкли к экранной документальной речи относиться как к источнику, в основном, дополнительной фактографической информации о герое. Лишь в индивидуальной стилистике, в системе пауз и жестов приоткрывался мир чувств героев. И мы не заметили, как выросли наши герои, как изменилось их самосознание, как по-новому они общаются с камерой. Сегодня документальный экран предлагает череду интереснейших бесед-исповедей. Задача авторов - не прервать лишним раз эту свободную откровенность души, не пытаться загнать мысль героя в заранее придуманное клише. А соблазн такого решения

лежит на поверхности, ибо телеэкран ежедневно демонстрирует подобный подход в общении тележурналистов с теми, кого они именуют «народом».

Когда-то, разбирая в обзоре проблемы режиссуры документальных телепередач одного из популярных телеканалов, я определила это поведение современных «властителей», как им кажется, «дум и сердец зрителей» - самодовольных комментаторов и всех молодых корреспондентов, начинающих телекарьеру с коротеньких сюжетов в информационных программах, как «народофобию». Имелось в виду неумение и нежелание сосредоточиться на документальном герое и дать ему экранный шанс самостоятельного общения со зрителем. Речь идет и о развернутых очерковых повествованиях, и о скромных уличных «блицах». Почти всюду фигура журналиста как бы возвышается над человеком, иногда это достигается простым нижним ракурсом или подставленным под ноги репортера ящиком. На телеэкране не встретишь выразительного портрета документального человека, небрежность запечатления точно выражает отношение к нему как к необязательной «перебивке» в монологе журналиста.

Но в наибольшей степени потребительская невнимательность телеэкрана к реальному человеку сказывается в звуковом проявлении последнего. За исключением специальных исповедальных рубрик, сосредоточенных все же на людях известных, осознаваемых журналистами как «ровня» в диалоге, с экрана практически исчезли обыкновенные свободные интервью - размышления людей. Людям предоставляется слово лишь для коротких реплик, точно встроенных или в критический сюжет, или в информационный рассказ журналиста о каком-либо событии.

Встречи с героями в документальных лентах позволяют увидеть ту эволюцию, которую прошел наш человек в контексте развития аудиовизуального его окружения. Он освободился не только от скованности перед камерой, но и от застенчивости в выражении своих мыслей и чувств. Так возникла особая *речевая исповедальная достоверность* современного кинопортрета.

Вера Казакова, героиня ленты «Извините, что живу», излагает перипетии своей нелегкой жизни с той мерой доверительности, какую отмерила она сама, а не «спровоцировал», «подсмотрел», «подслушал» режиссер. Именно эта мера и дает нам, зрителям, основную долю впечатлений и эмоциональных движений души навстречу ее рассказу. *Соавторство* героини определяет новое качество достоверности, которое ранее было целиком связано с профессиональными удачами автора. Теперь достоверность чувствований героини - *ее мера* дозволенного вторжения в ее душу. Зрители говорили после просмотра, что героиня «впустила» их в мир своих чувств ровно настолько, насколько захотела. Но и тот мир, который открылся нам в фильме, пусть и в «дозволенном» объеме, представляет пронзительную трагедию сильной души, талантливого сердца и несломленного испытаниями характера. И безусловным достоинством документалиста в этом случае явилась сдержанность авторской интонации, уважительная дистанция между любопытствующей камерой и реальной жизнью этой мятущейся, трагической и сильной натуры.

Экранной проповедью можно воспринять фильм краснодарского режиссера В. Тимошенко «Одинокий рай». Действительно, картина построена как устный дневник - диалог главного героя - священника, некогда работавшего егерем в том заповеднике, по которому сегодня пролегает его паломничая тропа. Хотя в ленте мы слышим и видим и других собеседников священника, но основным слушателем становится камера. Точнее, тот человек, который снимает. Важно, что автор в этой ленте соединяет в себе всю съемочную группу. Но главное - он далеко не случайный знакомый главного героя. Их связывает и давнее знакомство, и прожитые и пережитые сложные катаклизмы, что претерпевает наша земля, их объединяет и память по погибшим друзьям, сложившим голову «за други своя».

Диалогическая форма фильма реализована не совсем традиционно, так как автор не выступает напрямую собеседником священника, он как бы внимает его проповеди. Но вся пласти-

ческая концепция ленты, с красотой пейзажей и малых травинок, органичное растворение в этой земной красоте в пространстве кадра являются ответным эмоциональным посланием автора, который внимает словам героя, принимает их вербальную мудрость, но резонирует смыслу слов запечатленной красотой земли.

Картина выходит за рамки традиционного герметизма жанра портрета, строго сосредоточенного только на фигуре героя. В примере этой ленты сам священник, хотя и присутствует на экране довольно долго, все же воспринимается не как личность, но как голос православного мировидения. Восхищение бесконечной красотой природы, желание прикоснуться к ней как творению Господа, страстная проповедь, призывающая сохранить этот уголок первородного естества, нежность к каждой травинке и малой твари, - все это как бы выводит речь главного героя из личной рефлексии в пространство истинно православной проповеди. И рефлектирующим героем становится ... автор, внимающий словам священника-друга и трансформирующий словесные понятия о Красоте и Доброте мира в пластические картины природы. В этом случае его речью становится изображение, которое внешне воспроизводит путешествие по горам заповедника маленькой группы паломников, но постепенно окружающий их мир преображается, красота его обретает формы нравственной программы. Парадокс заключается в том, что съемка остается в той же мере повествовательной, как и в первых кадрах, но наше видение меняется, насыщается теми благими идеями, которые проповедует священник.

Речь героев фильмов последних лет все более приобретает и смысловую, и образную весомость. Интуитивно и вся система выразительности картин фокусируется в *звуковой палитре*. Вспоминается очень скромный фильм питерского режиссера А. Карандашова «Дар», пронзительный этюд о слепом экскурсоводе, который пытается, стоя во дворе дома, откуда выносили гроб А. Блока, пробудить у своих спутников трепетное понимание значимости этого мгновения в истории. Именно звуковой

ряд - шум бессмысленных реплик экскурсантов - вступает в конфликт с торжественной искренней речью героя, и он обрывает свой рассказ. Последующая пауза и растерянное выражение его лица - кульминация этого маленького, но глубокого фильма.

Новый взгляд на человеческую личность в кинодокументалистике парадоксальным образом продекларирован в картине М. Разбежкиной «Просто жизнь». Наверное, с полным правом стоит упомянуть в числе авторов и оператора И. Уральскую, так как именно пластическое решение ленты является стиле- и смыслообразующим началом. Более того, прогнозирующим авторскую философию жизни.

Жизнь главной героини фильма Шуры полемично проста: рутина незамысловатой работы и размышления о возможных романах. И при иной художественной программе мы получили бы унылое бытописание в духе «физиологических очерков» поклонников «реального кино». Но авторы увидели в бытии простой женщины не повод для снисходительного разглядывания немудреного сюжета ее жизни, а попытались своим художественным строем передать внутреннюю «мелодию» ее натуры. Virtuозная камера И. Уральской прозревает «чудо жизни» в сиянии каждой малой травинки, в сдержанной теплоте солнца, в нелегкой прогулке под дождем и осенним ветром, выгибающими зонтик, в коротком сне на сеновале, в самозабвенном танго под звучащую в душе мелодию.

Эстетическая рефлексия зрителей при просмотре этой картины - запланированная, конечно, авторами, создает удивительный эффект остранения, когда очевидно простые и понятные вещи и детали быта вдруг видятся иными, измененными эстетической призмой, и обретают иные смысловые параметры. Разум перебирает несложные факты бытия героини и готов пожалеть «простую бабу, у которой не сложилась жизнь». Но чувства, к которым и адресуется послание фильма, протестуют против такого приговора жизни Шуры. Мы видим не страдающую, убогую, рефлектирующую, выброшенную из социальной «сет-

ки» женщину, а Женщину, которая воплощает самую простую и великую истину: «радость бытия».

Она не декларативна, не демонстративна, она естественна в каждом своем жесте и реплике. Череда ее крупных планов открывает нам удивительную глубину женского лица, которое таит в себе и морщинки пройденного жизненного пути, и небрежную невнимательность к своей внешности сельской жительницы, и скрытую магию вечной женственности.

Преображенная поэтической камерой среда обитания Шуры

- проекция ее внутреннего душевного пространства на мир, но это – и открытие простого мира для нас. «Простая душа» - Шура

- мудрее всех замороченных философов, ибо знает цену единому мигу бытия. И авторы сумели поговорить со зрителем, избрав для этого уже утраченный во множестве «документирующих реальность» произведений язык кинематографической образности. Они как бы исполнили вслед за Шурой свой «танец жизни в ритме танго».

Добавим, впрочем, еще одно наблюдение. Авторы ленты «Просто жизнь» вновь вернули на экран забытое чувство увлеченности своими героями, порождающее необходимую меру уважения к персонажу, которая никогда не позволит зрителю увидеть изнанку его жизни. При всем авторском открытом «преобразовании» реальности, художественной трансформации жизненного пространства и облика героини, образ Шуры не рассыпается на выразительные композиции и отточенные пластические детали. Он сохраняет для зрителей цельность самостоятельного характера. И вновь мы возвращаемся к проблеме отношения этического и эстетического в документальном кинопортрете. Казалось, в этом примере авторы не пытаются «стусеваться, спрятаться, раствориться» в наблюдении за человеком. Скорее наоборот, смело вторгаются в реальность и создают свою, эстетически преобразенную модель мира героини. Но парадокс заключается именно в том, что робкая, фиксирующая камера не гарантировала бы безусловной адекватности отражения жизни

на экране. Она бы свидетельствовала о профессиональных проблемах авторов, а не об их эстетическом кредо. Уровень правды - это не адекватность запечатления фактов действительности, но уровень их осмысления и адаптации в свое авторское пространство ума и сердца. И именно этот уровень диктует уже эстетическое воплощение чужой жизни в экранном портрете.

Мысль эта получила новое подтверждение при знакомстве с фильмом «Охота на ангела» режиссера А. Осипова. Первая картина автора из трилогии о Серебряном веке была сделана несколько лет назад и называлась «Голоса». Лента эта представляется явлением очень гармоничным, органично включившим в свою систему выразительных средств разнообразные приемы, известные и новаторские в том числе. Среди новаций картины «Голоса» были любопытные вкрапления фрагментов игровых лент начала века, которые становились своеобразным парафразом рассказываемых историй из жизни реальных людей. Вкрапления эти были экономно растворены в стихии хроники, иконографии, пейзажах Коктебеля, в странных метафорических внутрикадровых сюжетах, которые выглядели как документальные, но соотносились с экранным действием только в далеком ассоциативном смысле. Коллажность художественной ткани картины «Голоса» создавала яркое, своеобразное художественное пространство, в котором разнохарактерный материал скреплялся особенным эстетическим чувством меры. Потому фильм воспринимается как цельное гармоничное произведение.

В картине «Охота на ангела» сохранилось авторское стремление к расширению привычного «набора инструментов» документалистики. Но, как представляется, была в известной степени утрачена рационально неуловимая, но столь ощутимая в восприятии категория меры. Ощущение это - производное, прежде всего, от концепции главного героя.

Андрей Белый декларирован в фильме как гений, даже не творчества, а пророчества. Действительно, авторы обнародовали многие факты из жизни поэта, которые не могут не поражать своей необычностью, в частности, предчувствие и харак-

тер своей смерти. И если бы зритель не обладал никакой информацией о Белом, не знал о его месте в истории литературы и истории Серебряного века, может быть, эти парадоксальные факты сложились бы в их восприятии в портрет, действительно, прежде всего, гения и прорицателя.

Бурные перипетии многочисленных романов А. Бугаева, странные сплетения жизненных линий многих персонажей его жизненной драмы делают рассказ в фильме увлекательным. Пока... странный внутренний голос не задается вопросом: «Ну, а где же Андрей Белый?» Где столь хорошо знакомый и любимый поэт и писатель, чье творчество неразрывно с художественным «островом» в реке истории и литературы, именуемым Серебряным веком? Пусть не покажутся простодушные вопросы всего лишь недовольным брюзжанием, привычным, когда речь идет о реальных исторических персонажах. Они, как раз возвращают нас к проблемам, сопряженным с вопросами этики в работе документалиста. Правда, говорить здесь нужно не об отношении автора к реальному живому герою, но о качестве позиции по отношению к конкретному историческому персонажу, а в более общем понимании, к историческому факту.

Вот тогда-то эстетическая программа фильма и проливает свет на этический императив авторов. Казалось, подход авторов ленты «Охота на ангела» к рассказу об А. Белом вне его писательской судьбы может быть оправдан простым интересом не к изнанке бытия «великого», но к сложной, запутанной во множестве сюжетных линий, жизни просто исторического человека. Но ведь многие мотивы отношения к герою других исторических персонажей определены именно его художественным даром и характером творчества. И даже ключевая интрига фильма - стремление сталинской власти заманить А. Белого в Россию - вызвана не его талантами прорицателя, но внятно определенным местом в русской литературе. Игнорировать это обстоятельство означает вынимать из картины ее драматургическую пружину. И зритель остается наедине с «чересполосицей» любовных линий героя, рассказанных с вольными времен-

ными смещениями, с драматическими отступлениями в прошлое и будущее и инверсионными переносами фрагментов жизненного сюжета поэта.

Сложить информационное поле картины можно, лишь владея предварительной информацией о перипетиях судьбы и характере творчества А. Белого и главное - масштабе его творческой фигуры. Декларированное авторами разделение художника и его судьбы обделило образ и А. Белого и А. Бугаева. И потому вторжение стихии игрового кино в его наиболее условной и академической модели - немой мелодрамы - в повествование о *живой* человеческой трагедии прочитывается большинством зрителей как иллюстрация к поворотам жизни героя. Верность однажды найденному приему, последовательность его осуществления в довольно сложной композиционной конструкции фильма, тщательное соподчинение всех элементов художественной системы в рамках одной эстетической идеи отодвинули вопрос этической корректности в отношении документального человека, даже если это - известный исторический персонаж. Равновесие нарушилось, и фильм, обладающий безусловной художественной энергетикой, оказался уязвим для критики.

Симптоматична эволюция образа человека в творчестве Ю. Шиллера. В его последней ленте «Живи и радуйся» мы видим традиционный для режиссера, но от этого не менее привлекательный, мир нашей глубинки. Здесь немало выразительных наблюдений и зарисовок сельского быта. Как всегда свободны и раскованы герои перед камерой. Но из всех последних лент новая картина режиссера воспринимается как наиболее публицистически программная. Оценка эта по отношению к документалисту кажется неожиданной, так как Шиллер тем и отличается, что во все времена тяготеет к абсолютному доверию самой реальности, как бы растворяясь в ее самостоятельности существования на экране. Как мы отмечали выше, герои его обладают почти детской непосредственностью и редко в синхронных монологах выходят за рамки простых комментариев к своей жизни.

В новой картине мы встречаем антагонистов, очевидно противопоставленных в авторском восприятии героев. Один из них, слесарь по профессии и музыкант по призванию, выходит на улицу и играет на гармошке для всех прохожих, не за деньги, а чтобы поднять настроение себе и другим. Второй герой - своими руками и с помощью семьи строит храм. И можно было бы в очередной раз умилиться умению режиссера увидеть скрытую образность повседневности. Но теперь в череде чудаков и странных людей «русского пространства» Ю. Шиллера выделились два человека, внятно декларирующих проблемы мировоззренческие.

Один человек по поведению - очевидный грешник: и выпить не против, и «веселия» в посты не гнушается, и весь вид его с неумным жизнелюбием и, если хотите, «жизнеугодием» заставляет вспомнить литературного героя Р. Роллана Кола Брюньона. Его публичное увеселение прохожих игрой на гармошке только завершение, несколько парадоксальным образом, всей его жизненной философии. Жить и радоваться сейчас, веселить людей музыкой, ходить на рыбалку, выпивать под уху, петь песни с детьми и предаваться счастьем иметь внуков. Жизненная позиция знакомая в российской среде и популярная. Она базируется на многих народных «мудростях», вроде «живы будем - не помрем». Но наблюдаешь за героем в его неторопливых и целеустремленных движениях, и неожиданно приходит мысль о его удивительной открытости чужому чувству, чужой беде, проблеме. Он жизнелюб, но счастлив только, если может разделить свою радость с миром. Один он радоваться не будет. Это человек, исповедующий, может, и не понимая этого, христианский принцип открытости чужому горю и радости.

Ему противопоставлен другой человек, твердо декларирующий свое жизненное кредо: земная юдоль - скопище соблазнов и грехов и спастись можно, только очищая себя от скверны ежечасно. Строительство храма, куда он вкладывает и все силы, и средства, - реализация борьбы за спасение своей души, которую он ведет с суровостью крайней аскезы. Но и в нем проры-

вается человеческое начало, не подавленное религиозной волей. Вот он ловко управляется плотницкими инструментами, быстро, но любовно выделывая бревенчатую стену храма. Камера открывает не только профессиональную ловкость плотника, но и чувство удовольствия работника, хорошо и красиво делающего свое дело. Вот он застенчиво говорит о своей любви не к грозному богу, а к дочке, и странная, преображающая его строгий лик улыбка освещает нас, зрителей.

Пожалуй, никогда ранее в творчестве Шиллера не звучала столь внятная публицистическая альтернатива. Зритель прозревал авторский взгляд сквозь вязь образно емких наблюдений за жизнью его героев, но так конфликтно две жизненные позиции не противопоставлялись. Видимо, для режиссера очень важно было не только обозначить два полюса «самопрограммирования» человека, но и *проговорить* их устами эти разные программы жизни. Вот почему лента Ю. Шиллера, при всей ее талантливой особице, привычной для его творчества, все же тесно сопряжена с теми тенденциями, которые свойственны современному документальному кино при показе реального человека.

Есть и еще одно симптоматичное обстоятельство, связанное с картиной Шиллера. «Живи и радуйся» - название, полемичное в контексте апокалиптических прогнозов и катастрофизме как устоявшемся стиле нашей информации. Однако, если искать внутренний импульс большинства героев, представленных в рассматриваемой программе, то его можно было бы сформулировать словами, вынесенными в название ленты Шиллера. Правда, вторая половина этого тезиса не всегда реализована в судьбах героев, так как все их силы сосредоточены на воплощении главной задачи: «Живи...»

Большинство героев документального портрета сегодня осознает себя в индивидуальном противостоянии миру, причем, мир, как правило, в их восприятии не социализирован. Возникла некоторая, наверное, защитная дистанция между пространством человеческой жизни и проблемами и катаклизмами

общества. И хотя человек подвержен воздействию перипетий социальной и политической драматургии современной истории, но они (эти привходящие в его жизнь условия бытия) осознаются как изначально данные, как природные явления. Человек старается строить свою жизнь по *внутренним законам*, а не по *внешним канонам*, пусть и вполне справедливым. Именно поэтому правота жизненных кредо героев картины «Живи и радуйся» уже воспринимается не конфликтной, а равнозначной.

Рассмотренная панорама кинолент одного года оказалась весьма симптоматичной именно в пространстве интересующей нас проблематики: открытия новых возможностей документального экрана в создании современной модели реальности. Смысл усилий большинства создателей - в неуклонном стремлении вернуть утраченное на постперестроечных ухабах любопытство к живому человеку, ибо он в некоторой степени воплощает для нынешнего зрителя целостное пространство действительности, противостоящее фрагментарности полиэкранного «образа мира».

Изменился сам герой, стал увереннее и независимее от снимающей камеры. Жизненные невзгоды, утраченные надежды преобразили его понимание отношений с обществом, лишили простодушного доверия к власти. Люди в нынешних условиях могут надеяться только на себя, на тот стержень житейской мудрости, что передали им предки с генами и жизненными правилами. Такой человек, как стойкий оловянный солдатик, выдержит испытания времени. И как важно, чтобы кинодокументалисты смогли не пропустить, заметить этот трудный путь нашего документального героя к самому себе.

* * *

Современная страница развития кинодокументалистики отмечена новыми обнадеживающими факторами. Первый из них - рост производства неигровых лент, определяемый увеличением финансовой поддержки государства и иных источников: телевидения, различных общественных фондов, международных организации и т.д. Наглядным является следующий

факт: отборочная комиссия фестиваля документального кино «Россия» 2003 года просмотрела 240 фильмов.

Но важнее тот процесс, который происходит с самими кинематографистами и явлен на экране нового документального кино, кино XXI века. Столь определенная тематическая ориентация экранной документалистики последних лет на исследование, прежде всего, *пространства души и чувств* человеческих, определила эволюцию системы выразительных средств и профессиональных предпочтений. Хотя продолжает привлекать кинематографистов и традиционное желание отображения реальности в ее спонтанной самовыразительности. Таким образом, современная документалистика оказалась ныне в берегах двух разнонаправленных тенденций.

С одной стороны - традиция художественного интерпретатарского стиля, поддержанная всей историей отечественного документального кино и приоритетами его лидеров. Мир в пространстве документального фильма, следующего художественной традиции, предстает как очевидная авторская концепция, явленная нам, зрителям, или в ясно читаемой авторской форме, легко манипулирующей фрагментами документально запечатленной реальности, или вуалировано присутствующая в формах, тяготеющих к очерковой повествовательности, сохраняющей самовыразительность сюжетов настоящей жизни.

С другой стороны - очевидно давление «виртуализированной» информационной картины действительности, которая создается средствами массовой информации, телевидением, в первую очередь. В ее особенности входит, прежде всего, плоскостной способ показа реальности с выведением на первый план значимых в информационном послании объектов, подчиненность пластической многозначной картинке мира, запечатленной камерой, вербальной линейности трактовки сообщения. Здесь очевидно преобладание публицистического способа показа и осмысления событийного ряда жизни, без попыток образного проникновения в глубину символической параллели запечатляемого.

Возникает трудно преодолеваемый соблазн *объяснить* словами жизнь вместо того, чтобы побудить зрителя с помощью художественно акцентного повествования самостоятельно *понять, прочувствовать* жизненные проблемы, о которых повествует автор. В результате *слово автора* как смысло- и сюжето-образующее начало подавляет *образ*, снимая художественную множественность смыслов, которые открываются зрителю при встрече с подлинным произведением искусства. Как и в далекие времена А. Базена, сегодня весь кинопоток можно разделить на два течения; в основе каждого лежит или доверие реальности, или доверие автору, что и порождает структуру экранной вещи.

Думается, наличие этой дихотомии авторских установок при отображении реальности и документального человека - явление плодотворное, создающее стереоскопичность современной экранной картины мира на документальном экране.

Библиографический список

Абрамов Н.П. Дзига Вертов (1896-1954). - М.: Изд-во АН СССР, 1962. -161 с: ил. -Библиогр. опублик. работ Дз.Вертова: с. 158-163; Фильмогр.: с. 164- 166.

Августин Блаженный. Творения: В 4-х т. Научно-поп. изд. / Сост. и подг. текста к печати СИ. Еремеев. - СПб.: Алтейя; Киев: УЦИММ-Пресс, 1998-2000. Т. 1-4.

Аристарко Г. История теорий кино / Пер. с итал. Г. Богемского. - М.: Искусство, 1966. - 354 с, 20 л. ил.

Аристотель. Об искусстве поэзии / Ред., коммент., ст. Ф.А. Петровского и А.С. Ахманова. - М.: Гослитиздат, 1957. - 183 с: ил.- (Памятники мировой эстетической и критической мысли).

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Общ. ред. и вступ. ст. В.П. Шестакова. - М.: Прогресс, 1974. - 392 с: ил. -Указ. предм., имен: с. 387 - 392.

Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. - М.: Прометей, 1994.-352 с.

Багиров Э.Г. Очерки теории телевидения. - М.: Искусство, 1978.- 158 с: ил.

Базен А. Что такое кино?: Сборник статей / Вступ. ст. И. Вайсфельда, с. 3-38. - М.: Искусство, 1972. - 383 с: ил. - Указ. имен, фильмов: с. 374 - 382.

Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства /Предисл. Р.Юренева, с. 5 - 29. - М.: Прогресс, 1968. - 328 с: 9 л. ил.

Барт Р. Camera lucida: Комментарий к фотографии / Пер. с франц., поел, и коммент. М.Рыклина. - М.: Ad marginem, 1977. -224 с: ил. - Цит. Лит.: с.215-217.

Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Искусство, 1963.

Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. - М.: Худож. лит., 1975. - 502 с. -Указ. имен.: с. 496-501.

Бахтин М.М. Тетралогия. - М.: Лабиринт, 1998. - 608 с.

Беляев И. Спектакль без актера. Записки режиссера документальных телефильмов. - М.: Искусство, 1982. - 151 с.: 32 л. ил.

Березин В. Теория массовой коммуникации. - М.: РУДН, 1997. - 33 с.

Блонский П.П. Избранные психологические произведения.

- М.: Просвещение, 1964. - 546 с.

Бодалев А.Л. Личность и общение. — М.: Педагогика, 1983.

- 272 с.

Бодрияр Ж. Система вещей. - М.: Рудомино, 1995. - 222 с.

Болтянский Г. Кинохроника и как ее снимать. - М.: Кинопечать, 1926. - 73 с.

Бубер М. Я и Ты. - М.: Высшая школа, 1993. - 175 с.

Буданцев Ю. Очерки по ноокоммунологии. - М.: МНЭПУ, 1995. - 200 с.

Вайль П., Генис А. 60-е: Мир советского человека / Изд. 2-е, испр. - М.: Новое лит. обозрение, 1998. - 368 с.: ил.

Вертов Дз. Статьи. Дневники. Замыслы / Ред.- сост., авт. вступ. ст. (с. 3 - 42) и примеч. С. Дробашенко. - М.: Искусство, 1966. - 320 с, 16 л. ил. - Фильмогр.: с. 316 - 318.

Взрыв: Сборник. - М.: ВНИИК, 1991. - 180 с.

Вишневский Вен. Документальные фильмы дореволюционной России. 1907 -1916/ ГФР, РГАК. Сост. и общ. ред. Н. Изволова. - М.: Музей кино, 1996. - 285 с.: ил. - Указ. им. и фильм.: с. 278-285.

Власов М.П. Виды и жанры киноискусства. - М.: Знание, 1976.— 112с.:ил.- Библиогр.:с. 111 -112.- (Нар. ун-т культуры. Фак-т лит-ры и искусства).

Войскунский А. Метафоры Интернета/Вопросы философии. - 2001. - № И. - С. 64-79.

Выготский Л.С. Психология искусства / Общ. ред. Вяч.Иванова. - Изд. 2-е, испр. и доп. - М.: Искусство, 1968. - 576 с. - Библиогр. в коммент.: с. 499 - 560; Библиогр., указ. им. и предм.: с. 562 - 573. - (Из истории советской эстетики и теории искусства).

Высторбец А.И. Документальное телевидение. Структура телевизионного образа: Дис. канд- искусствоведения / ВІ ИК, каф. телевидения. - М.: 1976. - 177 с. - Библиогр.: с. 172 - 177.

Гальперин П.Я. Введение в психологию ММГУ, 1976 ~ *Герлингхауз Г.*

Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени/Послед. Е.С.Громою.- М.:Радуга, 1986.-358 с., ил.

- Фильмогр.: с. 346 — 356.

Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию. / Общ. ред. и вступ. ст. А.Д. Литвиненко. - М.: Прогресс, 1988. - 464 с.

” ”

Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России / Ин-т истории искусств Мин. культ- СССР. - М.: Искусство, 1963 . - 406 с: 23 л. ил. - Указ. им- » фильмов: с. 389 - 405.

Голдовская М. Человек кучным планом: Заметки теледокументалиста. -М.: Искусство, 1981. 216 с: ил.

Головня В.Н. Советское документальное и научно-, М.: ВГИК, 1967.-19 с.

Джулап Л Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм - опыты социального творчества / НИИК Мин. культ. РФ. - М.: Материк, 2001. - 244 с. - Список лит.: с.

240 - 241+ в примеч.

Довженко АЛ. Собрание сочинений: В 4-х т./Ин-т истории искусств. Союз раб. кинематограф^{1111 L *AJln} Искусство, 1966- 1969.-Т. 1-4.

Документальное и художественное в современном искусстве. - М: Мысль, 1975.-2/8 с.-Список лит.: с. 273-278.

Дробашенко СВ. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме / Ин-т истории искусств Мин.культ. СССР. - М.: Искусство, 1962 . -1*0 с: 12 л. ил. - Библиогр.: с.

213 — 239

Дробашенко СВ. Феномен достоверности. Очерки теории документального фильма / АН С ССР, Ин-т истории искусств Мин. культ. СССР. - М.: Наука, 19 72. - 184 с.

Дробашенко СВ. Пространств экранного документа. - М.: Искусство, 1986. - 320 с: 8 л. ил.

Дубровский Э.А. Остановись, мгновение!: Очерки драматургии неигрового фильма / Предисл. Е.Суркова. - М.: Искусство, 1982. - 150 с. - Библиогр. в примеч.: с. 149 (33 назв.).

Егоров В. Большая культура и малый экран. - М.: ИПКТВ, 1998.-208 с.

Зайцева Л.А. Выразительные средства кино. - М.: Знание, 1971 . - 160 с: ил. - Библиогр.: с. 158 - 159. - (Народн. ун -т культуры. Фак-т лит-ры и искусства).

Зайцева Л. А. Документальность в современном игровом кино: Учеб. Пособие / Госкино СССР, ВГИК. Каф. киноведения. -М.: ВГИК, 1987. -73 с.

Зайцева Л.А. Рождение российского кино. - М.: ВГИК, 1989.-82 с.

Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России. 1900 -1910 гг. - М.: Наука, 1976. - 303 с: ил.

Зоркая Н.М. Фольклор. Лубок. Экран / Гос. ин-т искусствознания. - М.: Искусство, 1994. - 239 с: ил.

Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т.1: Знаковые системы кино. Поэтика. - М.: Языки русской культуры, 1999. - 912 с.

Ильин Р.Н. Основы телевидения. Вопросы теории и практики телевидения: Учеб. пособие / Каф. киноведения и межкафедр, совет по телевидению. - М.: ВГИК; 1976 . - 106 с.

Искусство миллионов. Советское кино. 1917 - 1957. - М.: Искусство, 1958. - 624 с: ил. - Указ.: с. 619-621.

История советского кино. 1917 — 1967: В 4-х т. / Ин-т истории искусств., НИИК. -М.: Искусство, 1969-1978. -Т. 1-4.

Их оружие - кинокамера. Сборник. - М.: Искусство, 1970. -288 с: ил.

Кармен Р. Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста. - М.: Знание, 1967. - 63 с: ил. - (Новое в жизни, науке и технике).

Кармен Р. Искусство кинорепортажа: Учеб.пособие / Каф. режиссуры документ., науч.- популярн. и учебн. фильма. - М.: ВГИК, 1974.-36 с.

Кармен Р. Но пасаран!: Мемуары. -М.: Сов. Россия, 1972. -383 с; 16 л. ил. - (Годы и люди).

Кармен Р. О времени и о себе. - М.: БПСК, 1969. - 63 с. -ил. - (Рассказы о творческом пути).

Кинематограф. Сборник статей / Под ред. Фотокинематограф, отдела Наркомата по просвещению. - М.: ГИЗ, 1919.-94 с.

Кнабе Г.С. Русская античность: Содержание, роль и судьба античного наследия в культуре России: Программа-конспект лекционного курса. - М.: РГГУ, 2000. -240 с. - Лит.: с. 226-238.

Ковач А. «Прямое кино» в Венгрии // Вопросы киноиск-ва. ВыпЛО-М: Наука, 1969.-С. 190-208.

Колодяжная В., Трутко И История зарубежного кино. Т.2. 1929-1945: Учеб. пособие / ВГИК. - М.: Искусство. 1970. - 431 с; 23 л. ил. - Приложение: библиогр. и указ. им. и фильмов: с. 375-431.

Комаров СВ. История зарубежного кино. Т.1: Немое кино: Учеб. пособие. -Изд. 2-е, доп. и расшир. -М.: Искусство. 1965. -416 с; 25 л. ил.- Приложен.: библиогр. и указ.: с. 371 -413.

Комаров С, Трутко И, Утилов В. История зарубежного кино. Т.3: Кино стран социализма. - М.: Искусство, 1981. - 192 с; 22 л. ил. - Приложен.: библиогр. и им. указ.: с. 181 - 192.

Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Вступ. ст. Р. Юренева. - М.: Искусство, 1974. - 423 с.

- Список лит. в примеч.: с. 390 - 418.

Лебедев К А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. (1918 - 1934). - 2-е перераб., доп. изд. - М.: Искусство, 1965. - 583 с: ил. - Фильмогр. и указ. им.: с. 551-581.

ЛейдаДж. Из фильмов - фильмы / Предисл. Б. Медведева. - Искусство, 1966. - 188 с.

Лекторский А. Субъект, объект, познание. - М.: Наука, 1980.-357 с.

Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. - М.: Политиздат, 1975. - 304 с.

Лесин В.П. Проблемы композиции в кинопублицистике. -М.гВГИК, 1985.-61 с.

Летописцы нашего времени: Режиссеры документального кино / Сост. Г.С. Прожико, Д.С. Фирсова. - М.: Искусство, 1987. -352 с; 40 л. ил.

Листов В.С. История смотрит в объектив. - М.: Искусство, 1974.- 223 с; 31 л. ил.

Листов В.С. Россия. Революция. Кинематограф: К 100-летию мирового кино / Роскомкино, НИИК. - М: Материк, 1995.

- 176 с.-ил.

Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления (1962-1993). - СПб.: Искусство - СПб, 1998. -704 с: ил. - Указ. им.: с. 691.-699.

Луначарский А.В. О кино: Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы / Вступ. ст. С. Гинзбурга. - М.: Искусство, 1965. -367 с; 12 л. ил. - Библиогр. в примеч.: с. 311 - 322; Фильмогр.: с. 348-361.

Луньков Д.А. Наедине с современником: Заметки режиссера документальных телефильмов. - М.: Искусство, 1978. - 175 с.

Магидов В. Зримая память истории. -М.: Сов. Россия, 1984. -144 с.

Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешнее расширение человека / Пер. с англ. В. Николаева, закл. Ст. М. Вавилова. - М.

- Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. - 464 с.

Малькова Л. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино / НИИК, Мин. культ. РФ. - М.: Материк, 2002.-188 с.

Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство. - М.: Знание, 1979.- 112. с;4 л. ил.-Библиогр.: с. 111 -112.- (Нар. ун-т культуры. Фак-тлит. и искусства).

Мастерство оператора-документалиста I Ред.- сост. Г.С. Прожико. - М.: ВГИК, 1974. - 57 с. - (ВГИК. Труды. Вып.7)

Мачерет А.В. Реальность мира на экране. - М.: Искусство, 1968.- 312 с.

Медведев Б.Л. Свидетель обвинения: Документальные фильмы о фашизме. - Изд. 2-е, перераб. и доп. - М.: Искусство, 1971. — 263 с. - Фильмогр. справка: с. 254 - 257.

Меркель М.М. Вечное движение: Съемочный дневник фильма об ансамбле И. Моисеева / Вступ. ст. С. Герасимова. -М.: Искусство, 1972. - 166 с: ил.

Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. - СПб: Ювента Наука, 1999. - 608 с.

Микоша В.В. Годы и страны. Записки кинооператора. - М.: Искусство, 1967. - 568 с: ил.

Михалкович В.И. Очерк теории телевидения. - М.: Гос. ин-т искусствознания, 1996. — 256 с.

Михалкович В.И. О сущности телевидения. - М.: ИПК ТВ, 1998.-50 с.

Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. -М.: Мир, 1966. - 351 с: чертеж. - Библиогр.: с. 296-327.

Муратов С. Пристрастная камера. - М.: Искусство, 1976. -151с. - Библиогр. ссылки: с. 147- 150.

Мясищев В.Н. Психология отношений: Избр. психолог, тр., М.: Ин-т практ. психологии, 1998. - 363 с.

Орлов А.М. Экология виртуальной реальности. - М.: НАТ, 1997.-332 с.

Основы режиссуры документального фильма ЛИМО. Каф. режиссуры док. и науч. фильма. - М.: ВГИК, 1972. - 81 с. - (Труды ВГИК. Вып. 5).

Очерки истории советского кино: В 3-х т. / АН СССР, Ин-т истории искусств. - М.: Искусство, 1956 -1961. - Т. 1 - 3.

Пелешян А. Мое кино: Сборник сценариев. - Ереван: Советокаан Грох, 1988. - 255 с: ил.

Перспективы развития неигрового кино: Совещание 31 марта - 2 апреля 1998 г.: Стенографический отчет - М.: Гос. комитет, СКРФ, 1998.-320 с.

Пономарчук И. Относительность восприятия реального мира и телевидения. - Пенза: Изд. автора, 1997. - 114 с.

После взрыва: Документальное кино 90-х / НИИК. - М.:

Андреевский флаг, 1995. - 224 с.

Правда кино и «киноправда»: По страницам зарубежной прессы. Сборник статей / Под. ред. СВ. Дробашенко. - М.: Искусство, 1967. - 335 с: ил.

Прожит ГС. Событийный репортаж в кино: Учеб. пособие / Каф. оператор, мастерства. - М.: ВГИК, 1972. - 44 с.

Прожико ГС. Жанры в советском документальном кино 60-х- 70-х годов: Учеб. пособие / Госкино СССР, Каф. кинооперат. мастерства. - М.: ВГИК, 1980. - 60 с.

Прожико Г.С. Проблемы современной советской кинодокументалистики: Документалист и материал в проблемных фильмах последних лет: Учеб. пособие / Каф. кинооперат. мастерства. - М.: ВГИК, 1988. - 77 с.

Прожико Г.С. Концепция общего плана в экранном документе. - М: Ин-т повышения квалификации работников телевидения и радиовещания, 2002. - 88 с. - Список исп. лит.: с. 86

Пути советской кинохроники I Ред. В.С. Иосилевич. - М.: Журн.-газетное объединение, 1933. - 103 с.

Родионов О.А. Работа фронтовых операторов над боевым репортажем / НИК. Каф. оператор, мастерства. - М.: ВГИК, 1968-50 с.

Рок И. Введение в зрительное восприятие: В 2-х кн. - М.: Педагогика, 1980. Кн. 1 -2.

Ромм М.И. Избранные произведения: В 3-х т. / НИИ теории и истории Госкино СССР, СК СССР, ВГИК, ЦГАЛИ СССР -М.: Искусство, 1980-1982 . Т. 1 -3.

Рошаль Л.М. Дзига Вертов. - М.: Искусство, 1982. - 266 с: ил. - (Жизнь в искусстве).

Рошаль Л.М. За кадрами правды. - М: БПСК, 1986. - 89 с.

Рошаль Л.М. Мир и игра. - М.: Искусство, 1973. - 168 с, 24 л. ил.

Рошаль Л.М. Эффект скрытого изображения: Факт и автор в неигровом кино / НИИК Мин. культ. РФ. - М.: Материк, 2001. - 209 с.

Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. О месте психического во всеобщей взаимосвязи явлений материального мира / АН СССР, Ин-т философии. - М.: АН СССР, 1957. - 328 с. - Темат. указ.: с. 322-327.

Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время: в поисках утраченного. - М.: Языки русской культуры, 1997. - 800 с. - Лит. и указ.: с. 697- 796.

Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т.2: Кино становится искусством. 1909 - 1914 / Общ. ред. СИ. Юткевича. - М.: Искусство, 1958. - 523 с, 37 л. ил. - Прилож.: Хронолог, осн. фильмов и указат.: с. 455 - 521.

Самое важное из искусств: Ленин о кино. Сборник документов и материалов. - Изд. 2-е, доп. - М.: Искусство, 1973. - 243 с. - Список лит.: с. 233 - 238.

Саптак В.С. Телевидение и мы: Четыре беседы / Подгот. к печати В. Шитовой. - М.: Искусство, 1963. - 182 с.

Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. - Л.: Искусство, Ленингр. отд., 1972 . - 184 с.

Симонов П.В. Теория отражения психофизических эмоций. -М.: Наука, 1970. -140 с.

Смирнов В. Документальные фильмы о Великой Отечественной войне. - М.: Госкиноиздат, 1947. - 278 с.

Смирнов С.Д. Психология образа: проблема активности психического отражения. - М.: МГУ, 1985. - 232 с.

Советская кинохроника 1918 - 1925 гг.: Аннотированный каталог. Ч. 1.: Киножурналы. - М.: Центр, гос. архив кинофотодок. СССР, 1965. - 152 с. - Указ.: с. 143 - 149.

Современный документальный фильм. Критические заметки. Проблемы теории. Из собственного опыта: Сборник / СК СССР, Совет по теории и критике науч. и док. кино. Сост. Л. Рошаль. -М.: Искусство, 1970.-247 с.

Стреков И.И. Автор и документальный фильм / Каф. драматург, кино. - М.: ВГИК, 1967. - 38 с.

Андрей Тарковский: Архивы. Документы. Воспоминания / Авт. - сост. П.Д. Волкова. - М.: Подкова; ЭКСМО-Пресс, 2002.

-464 с: ил.

Тимофеев Л.И. Основы теории литературы: Учебник. - Изд. 5-е, испр. и доп. - М.: Просвещение, 1976. - 448 с. - Указ. терминов: с. 441 - 446.

Узнадзе Д.Н. Экспериментальные основы психологии установки. - Тбилиси.: АН Груз. ССР, 1961. - 210 с.

Философия русского религиозного искусства XVI - XX вв.: Антология. Вып. 1. - М.: Прогресс Культура, 1993. - 400 с: ил. -Указ. им.: с. 395 - 399. - (Сокровищница русской религиозно-философской мысли).

Флаэрти Роберт: Статьи. Свидетельства. Сценарии / Сост. Т. Беляева; Вступ. ст. Д.Фирсовой. - М.: Искусство, 1980. - 226 с: ил. - Библиогр.: с. 222-224. (23 назв.); Фильмогр.: с. 219-222.

- (Мастера зарубежн. киноискусства).

Франк Г.В. Карта Птолемея: Записки кинодокументалиста. - М.: Искусство, 1975.-231 с: ил.

Фрейтх СИ. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. -М.: Искусство, 1992.-251 с.

Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. - М.: Республика, 1994. - 447 с. - Указ. им.: с. 438 - 443. - (Мыслители XX века).

Фронтowej кинорепортаж.: Сборник научных трудов / Госкино СССР. - М.: НИИТИК, 1977. - 167 с.

Чалидзе В. Иерархический человек: Социобиологические заметки. - Репринт, изд. - М.: ТЕРРА, 1991. - 222 с.

Что такое язык кино: Сборник / ВНИИК, Госкино СССР, Ред. кол.: Е.С. Громов и др. - М.: Искусство, 1989. - 240 с.

Шкловский В.Б. За 40 лет: Статьи о кино / Вступ. ст. М. Блеймана. - М.: Искусство, 1965. - 455 с. Примеч., фильмогр. и библиогр., сост. Е. Левин: с. 441 -452.

Шкловский В.Б. За 60 лет. Работы о кино / Сост. Е.Левин. - М.: Искусство, 1985. - 573 с. - Работы Шкловского о кино, не вошедш. в наст, кн.: с. 566 - 573. - Библиогр. в примеч.: с. 519-565.

Шуб Э. Жизнь моя - кинематограф. Крупным планом: Статьи, выступления. Неосуществленные замыслы / Вступ. ст.

С. Юткевича. - М.: Искусство, 1972. - 472 с: ил. - Фильмогр.: с. 470.

Эверетт Дэнис, Мэррил Джон. Беседы о масс-медиа. - М.: Вагриус, 1997.- 384 с.

Эйзенштейн СМ. Избранные произведения: В 6-ти т. / Гл. ред. С. Юткевич. - М.: Искусство, 1964 -1971. Т. 1 - 6.

Юнг К.-Г. Душа и миф: шесть архетипов. - Киев: Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. - 384 с. - (Бестселлеры психологии).

Юнг К.-Г. Психология бессознательного. - М.: Канон, 1994 .-320 с.

Юровский А.Я. Телевидение - поиски и решения: Очерки истории и теории советской тележурналистики. - М.: Искусство, 1983.-215 с, 4 л. ил.

Юровский А.Я., Борецкий РА. Основы телевизионной журналистики. - М.: МГУ, 1966. - 335 с- Библиогр.: с. 335 - 336.

Barnouw E. Documentary.- Oxford, 1983.

Bogart L. The age of television. - N-Y, 1958.

Jorn Grirson on documentary I ed. by F. Hardy. - Los-Angeles, 1966.

Jacobs G. Introduction to the art of the movies. - N-Y, 1964.

Kracauer S. Theory of film.-N-Y, 1965.

Rotha P. Documentary film. -London, 1939.

Галина Семеновна Прожико
Концепция реальности в экранном документе

Редакторы
М.О. Воденко
М.А. Ростоцкая

Компьютерно-графическое исполнение А.И. Воротников

Всероссийский государственный институт кинематографии
им. С.А. Герасимова 129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3

Подписано в печать 07.07.2004. Формат 60x84 1/16. Бумага офсетная.

Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Уч.-изд. л.- 28,4. Тираж 1000 экз.

Отпечатано в типографии АО «Черметинформация» Москва, ул.
Кржижановского, 14/3, Заказ №