

# Роберт Флаэрти



Мастера зарубежного киноискусства

Из книги «**Роберт Флаэрти**»  
*Статьи*  
*Свидетельства*  
*Сценарии*

*Мастера зарубежного киноискусства*

Москва «Искусство» 1980

**Джемма Флаэрти и его фильмы**  
**Фирсова**

(стр. 5-20)

В мировом кинематографе, пожалуй, нет художника более загадочного, противоречивого, парадоксального и в то же время более цельного, самобытного и неповторимого, чем Роберт Флаэрти.

Всего шесть фильмов Роберта Флаэрти стали явлением столь же значительным, как целые школы и направления.

Мало кто видел все фильмы режиссера, но даже один из его фильмов, такой, как «На-нук», «Человек из Арана» или «Луизианская история», властно и безоговорочно занимает свое место, свой дальний уголок в сердце и памяти зрителя, чтобы уже никогда оттуда не уходить и влиять на то, что будет делать в дальнейшем человек.

И удивительно — у каждого свой Флаэрти, подчас совершенно не похожий и даже противоположный восприятию его другими людьми. Не случайно еще при жизни Флаэрти стал объектом легенд. Субъективное восприятие его творчества создало толкования противоречивые, а легенды — парадоксальные. И вот появился Флаэрти — «наивный сказочник» и «лгун, не желающий видеть язвы современного мира», «отец документального кино» и «искусный инсценировщик», «певец действительности» и «фантазер», «величайший профессионал» и «гениальный кинолюбитель», «публицист» и «романтик», «мученик киноискусства» и «счастливцев, воспринимавший жизнь как драгоценнейший дар...».

Самое удивительное, что все правда — каждое слово, каждое определение, сколь бы ни были они противоречивы. Дело в том, что каждый видел в творчестве Флаэрти только то, что ему было близко,

зачастую что-то определенное и однозначное, отрицая или отбрасывая все остальное. Более закономерно, конечно, обратное—из этих отдельных составных синтезировать единое целое; сложное, неповторимое, то, что называем «кинематографом Флаэрти». В этом смысле, как мне кажется, те суждения и восприятия, мнения и оценки, воспоминания и свидетельства, которые предлагает этот сборник,— дают возможность советскому читателю в достаточной полноте постичь удивительный феномен Флаэрти. Так кто же он — Роберт Флаэрти?

Воспитанный девственной природой штата Мичиган и севера Канады, где он часто бывал с отцом, нетронутыми цивилизацией обычаями и нравами местных аборигенов, открытых, наивных, честных, четырежды в юности своей пересекавший полярный круг в составе поисковых экспедиций, ученый и охотник, путешественник и исследователь Арктики, он так и остался гениальным кинолюбителем, способным создавать фильмы только тогда, когда это дарило ему радость. А радость ему дарило то, что он всю жизнь в своих фильмах «строил дом своего детства», где ничто не нарушало гармонии природы и человека, даже их извечное борение — жестокое, но прекрасное—являло удивительное единство сил природы и неодолимого духа человеческого. Вне этой стихии не было Роберта Флаэрти. В этом его извечное «любительство» — любительство впрямую — от слова «любить», ибо то, что он не любил, не чувствовал, не ощущал как часть самого себя, просто не могло стать предметом его интереса, его творчества, его работы. И даже в «Индустриальной Британии» он искал то, что извечно и первозданно,— стихию творчества, заложенную природой в человеке, как заложено природой вечное весеннее обновление земли... А в фильме «Земля» он искал — мучительно и тяжело,— что же нарушило эту гармонию природы и человека, и не нашел другого виновника, кроме машины.

Он слишком любил человека, слишком верил в него, чтобы искать вину в человеке, в человеческом обществе. Он искал корень зла где угодно, только не там.

Общительный, обаятельный, добрый, Флаэрти сам был олицетворением чистоты, честности и благородства, олицетворением тех качеств, которые он всю жизнь искал и находил в своих героях — Нануке, Моане, Кольмане Кинге, мальчишке из далекой Луизианы. Флаэрти не мог допустить в свой мир зло, насилие, дисгармонию. Он словно наложил «табу» на все ужасное и безобразное, жестокое и отвратительное, словно одно только упоминание об этом могло вызвать зло, а умолчание о нем способно уберечь от него мир. Человеческое кредо Флаэрти просто и цельно: право на существование имеет лишь то, что благородно и прекрасно как в жизни, так и на экране.

Было ли это наивностью Флаэрти, в чем его часто упрекают? Нет, Флаэрти не был наивен. Его друзья и помощники — Ричард Гриффит, Джон Гирсон, Хелен ван Донген — говорят о Флаэрти как о человеке наблюдательном, пронизательном, глубоком. Любопытны в этом смысле воспоминания Хелен ван Донген. Она рассказывает, что, когда она работала над монтажом «Земли», Флаэрти вел бесконечные разговоры о нищете, страданиях, горе, войне. Все это «приводило его в замешательство». Он не знал, что с этим делать, и как человек душевно здоровый, бескомпромиссно добрый искал для экрана героев и ситуации, способные вселить уверенность в свои силы, дать надежду.

Вот почему так трудно было Флаэрти работать над «Землей», вот почему он с отчаянием писал: «У меня никогда ещё не было более сложной работы. Временами мне кажется, будто я стою на голове», вот почему Артур Маршалл назвал «Землю» «серией криков боли», а Хелен ван Донген — «символом мужества флаэрти». Потому что действительно мужеством было для него — руссоиста, романтика и поэта — вторгнуться в исследование проблемы, которая не оставляла ни надежды, ни веры.

По природе своей Флаэрти не был способен к историческому анализу и социальному осмыслению. Его мучило время, катаклизмы, нищета, страдания, голод, войны, но он не в состоянии был холодным рассудком проанализировать противоречия окружающего его

мира. Именно поэтому попытка пойти в ногу со временем в период работы над «Землей» не увенчалась успехом. Он не уходил от времени, в чем его часто обвиняли, не прятался от него, он просто неспособен был его понять и искал то, что было ему близко и понятно.

Впрочем, его уход «на периферию», каждый его фильм, как справедливо писал Артур Маршалл, был вместе с тем опосредованным откликом на общественные катаклизмы своего времени, той реакцией, на которую он был способен.

Флаэрти — поэт эпический, сказитель, сказочник, не мог он стать ни летописцем, ни обличителем. В человеке он искал черты эпические — цельность, целомудрие, благородство. Стремился к созданию образа обобщенного, а не конкретного, доводя его «сгущение» до притчи о природе и человеке.

Первичное, изначальное, общечеловеческое он искал только в одном спектре, утверждая каждый раз свою основную веру: человек прекрасен и могуч.

Итак, Флаэрти не реалист, а романтик, не исследователь, а поэт. Но романтическое Флаэрти искал в реальности — пусть необычной, но реальности, как бы утверждая себя в своей правоте наличием этой реальности. Поэзия его рождалась из исследования этой найденной им реальности, исследования и реставрации. Флаэрти не мог позволить себе снимать что попало — он снимал самое типичное, самое яркое. Утверждение, что Флаэрти нашел поэзию в простом — парадоксально. Да, действительно в фильмах его все вроде бы просто — быт, повседневные заботы человека, но это «простое» и «повседневное» — в ситуациях исключительных для природы и человека. Поэзия его в том, что необычно. И из этого необычного он извлекает общее и человеческое.

Флаэрти снимает только самое выразительное, самое характерное, ведь главная заповедь поэзии — «смотри случайные черты». И здесь еще один парадокс Флаэрти. «Необычное и характерное», «отличное от другого» у Флаэрти — это странный и тяжелый быт челове-

ка, живущего в вечном окружении снежной пустыни, человека, живущего рядом с таким бешеным зверем, как море, да еще подчиняющего его себе... Человек занимается простым делом: добывает пищу, возделывает огороды на каменистых скалах, ловит рыбу, и в этом он прекрасен, в этом проявление его лучших качеств — простоты, воли, силы, стойкости... Человек и стихия — вот главное. «Случайными чертами» для Флаэрти как романтика становятся черты времени — все, что сегодняшнее, преходящее, не общечеловеческое. И поэтому, несмотря на самые тяжкие борения человека со стихией, можно говорить о таком феномене, как поэтические идиллии Флаэрти, ибо изолированность его героев и его мира от всего остального мира абсолютна. И здесь вступает в силу объективная закономерность — неизбежная и неумолимая для поэзии, оторванной от земли, парящей над ней, пусть даже в высоких сферах добра. Уход от сложных проблем времени стал в фильмах Флаэрти своеобразной «фигурой умолчания», и, как всякая фигура умолчания, эта позиция не столько отвергала цивилизацию, от которой отказывался Флаэрти, сколько молчаливо соглашалась с ней, «разрешала» ее, «допускала» ее, в конечном счете — утверждала ее. И буржуазную цивилизацию и все ее извращения. Такова закономерность любого умолчания. Не случайно «Человек из Арана» вышел на экраны в фашистской Германии с предисловием, в котором говорилось, что стойкость в борьбе с природой хотел бы воспитать фюрер в своих подданных.

Значит, фильм оказался пригоден как эмоциональное подспорье для решения любых задач! В том-то и дело, что общечеловеческий романтизм, равно как и «общечеловеческий» гуманизм, может стать оружием против самого себя.

Но мог ли это предвидеть Флаэрти?

Воистину, как сказал Джон Грирсон, «необходимость социальной ответственности превращает наше реалистическое документальное кино в трудную и беспокойную, особенно в наш век, область искусства».

Вспомните: первая мировая война, Октябрьская революция в России, мировой экономический кризис 30-х годов, установление фашизма в Германии, гражданская война в Испании, аншлюс в Австрии, захват Гитлером Чехословакии, вторая мировая война, Хиросима и Нагасаки, разгул маккартизма в США, негритянский погром 1949 года в Гровленде (штат Флорида), начало войны в Корее. Вот короткий перечень событий, которые потрясли мир. И вот что было сделано Флаэрти в эти годы: «Нанук с Севера» (1921), «Моана Южных морей» (1925), «Табу» (1929), «Человек из Арана» (1934), «Маленький погонщик слонов» (1937), «Земля» (1942), «Луизианская история» (1948). Будто жил Флаэрти совсем в другом мире, в другом измерении. Да это так и было. Он болезненно страдал от страшной реальности и, словно оберегая от бурь, боясь расплескать, упорно и настойчиво нес миру хрупкий сосуд с живительной влагой своей поэзии. Вот он, еще один парадокс творчества режиссера: главный его недостаток — верность выдуманному им миру добра — был и главным его достоинством. Эта верность, как в броню, упаковала романтический мир Флаэрти, укрыла его от всех внешних бурь и, как откровение, в век величайших катаклизмов и трагедий, несправедливости и жестокостей, наивным и чистым подарила его миру — миру, которому всегда была нужна вера в человека, вера в его победу. Впрочем, какая же это наивность? Была же «Земля», в которой, по выражению Ж. Садуля, «Флаэрти с невыразимым ужасом смотрел на свою опустошенную землю» и где он «выступает красноречивым очевидцем последних дней земель и разорения людей...». Признанная цензурой слишком пессимистичной, «Земля» так и не увидела экрана. А ведь даже сделанный в одно время с «Землей» фильм Поля Стрэнда и Лео Гурвица «Родная земля» — фильм о нетерпимости и зверской жестокости в Соединенных Штатах — вышел на экраны и шел с колоссальным успехом. Сколь же мрачной должна была быть картина, нарисованная Флаэрти в «Земле»! Значит, червь сомнения точил Флаэрти, смятение и отчаяние были знакомы ему. И



тем не менее «Земля» — исключение. После «Земли» — крика отчаяния и ужаса — он смог снять «Луизианскую историю», идиллию примирения. Флаэрти называл «Луизиану» фантазией, понимая, что это его лебединая песнь — самая прекрасная и самая пронзительная.

Именно в это время, когда на юго-западе страны Флаэрти снимал «Луизиану», по всему югу Штатов шли ужасающие негритянские погромы, цель которых была «поставить на место» вернувшихся из Европы и Азии солдат с черной кожей, якобы возомнивших себя «героями войны».

И если бы, вспомнив свои путешествия по стране в период работы над «Землей», Флаэрти взглянул на окружающее открытыми глазами, он бы увидел вопиющее противоречие между природой и методами эксплуатации ее богатств, особенно там, где это касается нефти.

В «Луизианской истории» вышка «появилась среди дикой природы и вскоре ушла, оставив землю такой же девственной, какой она была раньше». А у меня все время была щемящая жалость к природе, будто это ее последние дни, — этим ощущением пронизан каждый кадр, несмотря на словесные и экранные заверения режиссера.

«Луизиана» — уже воспоминание о чистоте и невинности, ностальгия, прощальная элегия, потому что и над девственной природой и над беспомощными ее обитателями нависла смертельная опасность, которая ощущается между строк, между кадрами, между эпизодами...

Вот он, еще один парадокс Роберта Флаэрти — его поиск абсолюта чистоты, благородства и добра приводил его на романтический пик, который обрывался пропастью. А на краю этой пропасти — роман-

тический герой, лишенный возможности защищаться от бурь, которые где-то за рамками фильма, но присутствие которых ощутимо, осязаемо, словно несчастье притаилось за белым горизонтом севера,

за предгрозовым спокойствием моря, за сказочной таинственностью тропического леса.

Во имя величия человека, во славу его Флаэрти лишил своего героя реальной почвы, «конструировал» его, вырывая из конкретной социальной и исторической ситуации, ставя его в извечную романтическую позицию борения с природой, будто нет и не было зла большего для человека, чем шторм на море, ледовая пурга или обряд болезненной татуировки на теле туземца.

В то время как на экране Нанук сражался со стихиями, эскимосов цинично грабили и спаивали белые — те, кто так идиллично и мимолетно показан в «Нануке» на ярмарке; в то время как на экране Моана стойко выдерживал ритуальное иглоукалывание, его реальные братья безжалостно эксплуатировались вторгшимися в этот рай белыми; в то время как Кольман Кинг на экране сражался с акулой, живой Кольман Кинг терпел притеснения владельца острова и отчаянно боролся с нищетой, представленной в фильме с суровой и сдержанной поэтичностью.

Легко быть гордым и чистым в борьбе с океаном, а как быть с «гордостью», когда хозяин острова берет непосильный налог за выращенную на скудных грядках картошку и когда легче сбросить в океан землю с этих делянок, чем заплатить налог? Здесь уже не до гордости! Но ведь эти «неромантические» черты сознательно опущены как случайные. А может быть, именно они и есть главное, решающее для характеристики Человека из Арана? И, может быть, больше величия и героизма требуется человеку, чтобы остаться самим собой, выстоять, одержать победу над реальными трудностями реального современного мира со всеми его противоречиями, во всей его сложности?..

Но все это в ином измерении, не в том, в котором жил творческий гений Флаэрти. Да, он не ставил своей целью отражать «созида-

тельный труд общества», он не наводил порядка в «хаосе современного бытия», как писал Грирсон. Но разве главная из главней-

ших задач искусства «отражать труд», а не трудиться над созданием человека?

Главной задачей искусства всегда была задача преобразовывать мир, преобразовывая человека, улучшать мир, улучшая человечество. Решает ли эту задачу Флаэрти? В рамках своей цели решает блестяще.

И не случайно именно Грирсон — его строгий критик — был и его почитателем, понимая, что Флаэрти не укладывается ни в какие рамки. Отзывы Грирсона о «Моане», «Земле», «Луизианской истории» — самые восторженные, отношение его к Флаэрти самое почтительное. «Великий художник», «Великий учитель» — это написано самым серьезным критиком Роберта Флаэрти, критиком и почитателем, оппонентом и учеником, Джоном Грирсоном. И если не так легко разобраться в жизненном и художественном кредо Флаэрти, то не легче найти концы в путаном клубке, щедро накрученном толкователями Флаэрти вокруг его метода. Кто же он — «отец документального кино» или «искусный инсценировщик»? Дали ли его фильмы толчок дальнейшему развитию искусства кино, и если да, то в какой области? Были ли у него последователи, прямые или косвенные? И в чем все-таки непреходящая ценность сделанного Флаэрти? Каковы слагаемые его мастерства?

Айвор Монтегю назвал метод Флаэрти «инсценированной документальностью», а Лайонел Рогозин — «документальной постановкой», что уже априорно ставит под сомнение Флаэрти как документалиста, ибо «постановка» и «инсценировка» противоположны и противопоставлены документу и документальности.

Как же сочетать это с представлением о Флаэрти как об «отце документального кино», с заявлением польского режиссера-документалиста Болеслава Михалака, что Флаэрти искал конфликты лишь в реальной действительности, а не найдя их, «не хотел вообще вводить какой-либо конфликт».

Вот ответ самого Роберта Флаэрти: «Часто приходится исказить что-то, чтобы уловить истинно правдивый дух увиденного...» Возможно, искажение и помогает выявлению «истинного духа» увиденного, но при чем тут документальность? Или, может быть, это искажение всего лишь некий поворот точки зрения на реальное, документальное событие, столь незначительный, что о нем как о факторе, противоречащем документальности, и говорить не стоит? Попробуем проверить достоверность и правомерность приведенных выше утверждений. Начну с последнего.

Опровергает заявление Михалека история создания «Человека из Арана», где главным драматическим стержнем фильма стала ловля огромной рыбы, жир которой необходим якобы островитянам для светильников. Но к тому времени таких рыб на острове давно уже не ловили просто потому, что там было электричество. Флаэрти пришлось даже привезти на остров консультанта по ловле таких рыб.

Так что конфликт если и не выдуман, то уж, во всяком случае, реставрирован, то есть это не отображение реальной жизни, а в лучшем случае музейная реставрация. И еще несколько примеров.

Ричард Ликок, оператор фильма «Луизианская история», вспоминает, что диалоги писались заранее и Флаэрти «заставлял повторять их как в театре, прежде чем играть перед моей камерой». Да и сам Флаэрти в определении работы над «Луизианой», которую он назвал фантазией, был предельно честен. «Затем начались трудности с отбором исполнителей... Секрет успеха при съемках фильма такого рода заложен в правильном отборе исполнителей», — писал он. Титры «Луизианской истории» откровенно сообщают имена исполнителей главных ролей в истории, выдуманной Флаэрти от начала до конца.

Вот только самые «близлежащие» свидетельства о методе Флаэрти, но уже они перечеркивают легенду о Флаэрти-документалисте, оставляя, впрочем, в силе то, что Флаэрти признан «отцом докумен-

тального кино». Парадокс? Да, опять один из парадоксов Флаэрти. В творчестве Флаэрти причудливым образом совместились строгая документальность длительного кинонаблюдения и инсценировка как результат его стремления к художественному совершенству, тщательности, отточенности, желания исключить из своей ленты «случайные черты». И в этом — их отличие от документального кино. Как бы точнее определить его, это отличие? Если «Вечное молчание» — фильм Понтинга 1912 года об экспедиции Скотта на Южный полюс — это документ о Севере, то «Нанук» — это ощущение Севера. Не будучи, однако, документом в привычном смысле слова, фильм вместе с тем остается точным и глубоким исследованием человека, природы и их взаимодействия, может быть, даже более глубоким и обобщенным, чем это доступно кинодокументу, более насыщенным, более конденсированным.

Каждому фильму Флаэрти предшествовало длительное изучение среды, людей, которых он собирался снимать. «Он живет среди своих персонажей до тех пор, пока из объективного наблюдателя не превращается в соучастника, пока рассказ об их жизни не становится для него как бы рассказом о самом себе...», — пишет Гирсон. И далее: «Благодаря Флаэрти стала очевидной необходимость выбирать сюжет на месте и показывать то, что ярко характеризует жителей и природу данной местности...»

В этом методе длительного кинонаблюдения — основное открытие, основная заслуга и основной выигрыш Флаэрти для документального кино.

Синтезируя свой мир из фактов и образов реального мира, конструируя свои поэтические фантазии, Флаэрти открыл основной закон документальной драматургии: «От анализа к синтезу, от факта — к фавуле».

В том, как Флаэрти шел к тому или иному решению, как он искал и находил то, что на экране становилось «миром Роберта Флаэрти», было не вдохновенное наитие поэта, а кропотливый поиск. И это особенно неожиданно, имея в виду результат, к которому он при-

ходил. Такой кропотливый поиск более свойствен методике работы в документальном кино, нежели в любом другом. Ну а сам результат?

Я не раз думала, можно ли использовать кадры Флаэрти, подобно тому как используем мы любые кинодокументы для монтажных фильмов? И точно для себя решила: нет, нельзя. Ни за что на свете. Можно использовать кадры из такого, например, игрового фильма, как «На Западном фронте без перемен», что многие, кстати, и делали. Но нельзя использовать кадры, снятые для фильмов Флаэрти,— они разрушат любой кинодокумент, они взорвут его изнутри. Достоверность фильма «На Западном фронте без перемен» доведена до документальности, а выразительность «Нанука» — до высочайшей художественности, которая и становится основным признаком «тканевой несовместимости» с любым другим киноматериалом. Как несовместим ни с какими представлениями о кинематографе, его видах и жанрах сам Флаэрти — самобытный и неповторимый, ни на кого не похожий Роберт Флаэрти! Тем не менее если попытаться определить «родовое» место его фильмов, то фильмы «Нанук» и «Моана» можно назвать документальными постановками, «организованной документальностью». А «Человек из Арана» и «Луизианская история» — скорее, фильмы постановочные, игровые, хотя и не по всем параметрам сближающиеся с представлением об игровом фильме, ибо в фильмах Флаэрти история, синтезирована из действительности и играют не актеры, а возможные действующие лица возможной ситуации.

И только «Землю» можно с полным правом назвать документальным фильмом. Но, наверное, именно из-за ее непреодолимой документальности Флаэрти и не смог справиться с ней, подчинить реальный мир своему представлению о нем, трансформировать и адаптировать его в свой мир.

Именно «Земля» дала пищу для разговоров о «непрофессиональности» Флаэрти, о том, что здесь якобы сказались его «любительство», которое не позволило ему справиться с материалом. Но неуда-

ча (или наоборот — удивительная для Флаэрти удача!) с «Землей» коренится в причинах более глубоких, скорее личностных, нежели профессиональных. Ибо профессионализм Флаэрти безукоризнен и удивителен для человека, сделавшего за всю жизнь так мало фильмов.

Драматургия фильмов Флаэрти строится просто и точно, на острых жизненных ситуациях, «слегка намеченный сюжет», по выражению Кракауэра, конструируется совершенно по иным законам, чем сюжет игрового фильма, — интерес перенесен с фабулы на настроение и детали, фильм складывается из длинных монтажных кусков, которые рассматривают подробно действия людей, быт, природу. Поэтика Флаэрти диаметрально противоположна поэтике Вертова, к которой в большинстве своем привержено наше документальное кино. «Кино — как способ мышления» Флаэрти это и его тонкий и точный монтаж — не рублеными кусками, где каждый кадр знак, а длинными монтажными планами, в которых главное — действие в кадре; умение Флаэрти создать определенное состояние, настроение, неповторимый аромат времени, места, события — от каждого «ядра, равно как и от сочетания кадров. Удивительна его работа со звуком, с шумами. Редкие крупные планы у Флаэрти становятся необходимыми акцентами. Поэтический язык Флаэрти экспрессивен, продольно выразителен, несмотря на кажущуюся простоту средств. Эта кажущаяся простота является еще одним из парадоксов Флаэрти.

Отточенность его киноязыка, тщательность отбора, точность изобразительного, звукового, монтажного построения фильма предельны. Флаэрти снимал редко и снял мало. Но с какой тщательностью работал он над каждым фильмом!

Почему же Флаэрти, снимая на деньги частных фирм, не склонных торить деньгами, мог позволить себе тщательность в работе? Да потому, наверное, что ни Флаэрти, ни частная фирма, оплачивающая его работу, не имели права проигрывать — они должны были работать наверняка.

Как давно для документального кино открыты эти законы — работы наверняка! И во многом — это заслуга Флаэрти, так и не ставшего документалистом, но по праву названного «отцом документального кино».

«Даже снятые с большой поэтичностью, фильмы его никогда не смогут способствовать развитию той художественной формы, которая необходима для трактовки современной тематики...». Это мнение Грирсона многие разделяли и разделяют — и, на мой взгляд, впадают в глубочайшую ошибку.

Можно с уверенностью сказать, что самая интересная и плодотворная школа современного американского документального кино — школа Ликока и Пеннебейкера — это производное от Флаэрти, у которого Ликок был оператором на «Луизианской истории». Основная творческая установка этой группы — производное от метода Флаэрти. «Надо быть активным наблюдателем, обладать страстью исследователя, а тема придет сама собой» — так определил Ежи Теплиц кредо Ликока и Пеннебейкера. Тут несомненно продолжение поисков Флаэрти, но при категоричном отказе от инсценировки, восстановления события, написания строгого сценария. Ликоку и Пеннебейкеру свойственна строгая документальность — в этом они ушли от Флаэрти, но, не став его прямыми продолжателями, они смогли развить лучшее, что он дал документальному кино.

Кажется парадоксальным, что, пользуясь широко «постановкой», «игрой», написанным заранее для персонажей текстом, Флаэрти не смог проникнуть в психологию человека. А его ученик путем наблюдения, и только наблюдения, сумел раскрыть человека в его конкретности и психологической сложности.

Этот кажущийся парадокс легко объясним: действуя по написанному Флаэрти сценарию, произнося заранее заготовленные тексты, живые люди превращались в романтические обобщенные знаки, лишенные своей собственной судьбы, своего собственного характера, живого, неповторимого, сиюминутного проявления личностной сущности на киноэкране. Не случайно Пол Рота сравнивает героев



Флаэрти с типажамми Эйзенштейна. И действительно, если с этой точки зрения взглянуть на «Стачку», «Броненосец «Потемкин» или на «Конец Санкт-Петербурга» Пудовкина, то обнаружатся прямые аналогии в методе киноисследования, в режиссерских приемах, во взгляде на человека и событие как на материал для кинопостроения. Ближе всего, пожалуй, к Флаэрти — не только в методе, но и в конечном результате — материал «Мексики», которую, наверное, мы не могли бы с полным правом назвать фильмом игровым. Не случайно, кстати, Эйзенштейн в письме к Эсфири Шуб пишет, что на «Мексику» его подвинул Флаэрти. Но серьезное различие заключается в том, что Флаэрти исследовал человека в столкновении с силами вечными и внесоциальными, а Эйзенштейн и Пудовкин рассматривали человека и целые' социальные группы в период величайших исторических и социальных катаклизмов своего времени. Н. Абрамов один из немногих исследователей, кто называет фильмы Флаэрти художественными фильмами, ставя их в один ряд с «Потемкиным» и «Арсеналом». Да, пожалуй, это определение применимо ко всем фильмам Флаэрти, кроме «Земли», но что касается «Потемкина» и «Арсенала», то вернее было бы сказать, что они документальны в методе исследования события, восстановления его точно и скрупулезно, по законам более близким документальному, нежели игровому кино.

Во всяком случае, определенное влияние Флаэрти на Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко несомненно. Не случайно в интервью, данном журналу «Нью Муви», Эйзенштейн сказал: «Мы, русские, научились у фильма «Нанук с Севера» больше, чем у какого-либо иностранного фильма. Мы изучили его и взяли все, что было возможно. Это было, так сказать, наше начало» \*. Влияние его находят в творчестве Кането Синдо и Сатьятджита Рея, Рокера и Сюскедорфа, Берта Хаанстра и Романа Кармена, Франсуа Рейшенбаха и Лайонела Рогозина, Де Сики и Висконти...

• «New Movies», January, 1943.

Влияние Флаэрти на мировое кино — это отдельная тема, сложная и необъятная, потому что обаяние его искусства сказывалось на творениях самых неожиданных и не похожих на работы Флаэрти, влияние большей частью не прямое, опосредствованное, ассоциативное, но сильное и последовательное.

Цельный и неповторимый, многоликий и противоречивый, загадочный и парадоксальный, Флаэрти для каждого становится «своим», глубоко личным, почти интимным другом и учителем, чье сильное и самобытное обаяние не уходит в область истории кино, являя неиссякаемый живой родник чистоты и поэзии.

И сегодня влияние Флаэрти на мировое кино живо и сильно, его фильмы остаются явлением более значительным, чем целые школы и направления...

Мы приняли этот дар — фильмы Роберта Флаэрти — и вновь и вновь обращаемся к тому, что непреходяще и неисчерпаемо для раздумий, поисков, открытий.

**Помню один эпизод...**

Помню один эпизод, словно это случилось вчера. На несколько месяцев шахту, которая для моего отца была всем-привсем, закрыли. Шахтеры голодали. Однажды они собрались вместе— несколько сотен — и двинулись маршем к конторе, где был мой отец. Я наблюдал за ними, бегая вокруг. Некоторые бомбардировали маленький домик камнями; другие начали рубить топорами веранду; неожиданно толпа ворвалась туда и начала разносить все. Треск дерева всегда напоминает мне этот ужасный день.

Вскоре отец оставил нас и отправился в малоизвестные земли — в страну лесных озер — Канаду, где недавно было открыто золото. Через год отец вернулся в бедную деревушку, где мы жили. Он привез с собой изумительные сказки о золоте, а из огромной сумки, словно джин из арабской сказки, доставал кусочки белого, розового и желтого кварца, блестящие и отливавшие золотым блеском. Мне, мальчишке, он привез замечательную вещь — индейские мокасины. «Настоящие индейские мокасины»,— сказал он. Я их ни разу не надел: берег для школы. В знак величайшей милости я давал понюхать эти мокасины самым близким приятелям. Это был запах, какому нет равного в мире,— запах индейской продубленной оленьей кожи. Я спал, пряча их под подушку ночью, и мне снились индейцы в стране золота.

Отец взял меня с собой. Целый год я жил на просторе, единственный мальчишка в лагере, с моими друзьями — шахтерами и искателями. Однажды в лагерь приехала группа индейцев. Они подарили мне мокасины, лук и стрелы. Часто, всю ночь напролет, они танцевали. Под дробь их тамтамов я пробовал заснуть. Меня отправили в «цивилизованный мир» — Высший колледж Канады, где учителя — англичане, костюмы с широкими отложными воротничками, английские игры, регби и крикет. Все это для меня было странно, но еще более странным был я, дикий и обросший. Большую часть времени ребята проводили в том, что засыпали меня вопросами. Был среди них один мальчик из Австралии, который хвастался пастушеским кнутом, он умел шелкать кнутом так, что звук этот напоминал выстрел из ружья. Но разве у меня не было золотых самородков и мокасинов? А еще — я знал несколько индейских ругательств, вполне достаточных, чтобы все поверили, будто я говорю на настоящем языке индейцев.

Разнообразны и изменчивы были мои школьные годы. Только такими они и могли быть у того, кто родился с инстинктами кочевника. В семнадцать лет я бросил учебу и вернулся обратно в волшебные земли индейцев, к неизвестным озерам, непроходимым лесам и таинственно струящимся потокам. Мой отец в то время занимался поисками железной руды. Я рос на приисках, на территории, которая простиралась на восток и запад, в несколько раз превосходя размеры Англии.

В ранней юности я ездил в изыскательские экспедиции с отцом или его сослуживцами, часто месяцами путешествуя летом в каноэ, а зимой — на лыжах. Иногда — новый край, невиданный до того, малоизученные даже охотниками земли Северного Онтарио мы наносили на карту и изучали.

Занимались этим отец и его компаньоны. Я был на особом положении...

Сэр Уильям обронил между прочим: почему бы вам не взять одну из этих штук, по-новому оборудованных, их называют кинокамера-

ми, кажется? Поэтому я купил одну, но у меня и в мыслях не было, что она пригодится мне не только для того, чтобы запечатлеть места наших экспедиций...

Я и не думал о том, чтобы снять фильм и показывать его потом в кинотеатрах, публице. Я понятия не имел о том, что такое кино...

Я вырос среди примитивных народов, индейцев и эскимосов. Мне было тридцать лет, когда я узнал кое-что о том, что вы называете цивилизацией. Может быть, я и сейчас толком не понимаю, что это такое. [5]

### «Нанук с Севера»

Решил снова ехать на Север, на этот раз с единственной целью снять народ, который так полюбил. М-р Джон Ревильон и капитан Терри Маллет из «Ревильон Фрезер» берут на себя финансирование. 15 августа мы снялись с якоря в устье реки Иннусик, и пять мрачных и меланхолических строений, которые составляют базу, остались на усеянном валунами склоне, менее чем в миле от нас. Из эскимосов... для фильма выбрано человек двенадцать. Среди них — Нанук, человек, знаменитый по всему побережью. Я выбрал его на главную роль. С его одобрения я взял троих помощников, помоложе. Это также значило — их жен и семьи, двадцать пять собак, нарты, кайяки и охотничье снаряжение.

Первый эпизод фильма, который предстояло снять,— охота на моржа. От Нанука я слышал об Острове моржей. Южный конец берега омывается прибоем.

— Летом там,— сказал Нанук,— много моржей, судя по следам, которые видели зимой эскимосы,охотившиеся на тюленя.Летом никто не ходит к этому острову,— продолжал Нанук,— не только потому, что этот остров не виден с материка, Он окружен сплошным прибоем,и кайяки могут лишь с величайшим риском подойти к берегу. Но

я уже осмотрел ваш вельбот и убедился, что он достаточно крепок, чтобы при спокойном море высадиться на острове.

— Допустим, мы пойдем туда,— сказал я,— тебе и твоим людям придется охотиться, если это понадобится мне для фильма. Ты будешь помнить, что мне нужна картина того, как вы охотитесь на моржей, а не их мясо?

— Да, да, агги (фильм) на первом месте,— честно, с серьезным лицом заверил он меня.— Никто не шелохнется, ни один гарпун не будет брошен, пока ты не подашь к тому знак. Это — мое слово. Мы пожали друг другу руки и решили начать со следующего же Дня.

Нам пришлось три дня простоять на якоре у берега, пока не успокоились волны. Ветер подул с материка. Мы съели наши припасы — консервы из баранины. Еще не наступил полдень, а в сером отсвете на западе показался моржовый остров.

Мы стали искать место, где можно причалить и сойти на берег. Сразу за выступающей маленькой бухтой Нанук увидел моржей и закричал: «Ивуик! Изуик!» (Моржи! Моржи!). И действительно, на блестяще-черной, омытой прибоем скале лежало огромное стадо моржей, развалившихся в спячке. Мы шли по ветру, бесшумно работая веслами, и сошли с лодок далеко от берега, где вода доходила мне до бедер. Нанук пошел один к спящему стаду. Он вернулся и сказал, что моржи не проснулись. К сожалению, для съемки было слишком темно, и нам пришлось ждать до утра.

— Нет,— сказал Нанук в ответ на мои опасения,— если ветер будет дуть в том же направлении, моржи не учуют нашего запаха. Мы не рискнули разжечь костер из подобранных плавающих бревен и поужинали беконом, морскими галетами и холодной водой. Нам повезло — ветер не переменился. С гарпуном, тщательно свернутым канатом, кинокамерой и коробками для кассет в руках мы поползли к лежбищу моржей. Стадо дремало — двадцать огромных, неповоротливых туш,— охраняемое двумя могучими самцами. Они ежеминутно поднимали головы над похрюкивающим и посапываю-

щим стадом и, медленно озираясь, снова впадали в спячку. Я осторожно двигался к укрытию за большой скалой, а в это время Нанук, закрепив конец каната за скалу, медленно подползал к стаду. Как только Нанук обогнул скалу, ему пришлось выждать момент, когда сторожевые моржи опускали головы, засыпая. Казалось, прошло несколько часов. Наконец Нанук подкрался совсем близко к стаду. Сторожевые почуяли опасность и с недоумением уставились на человека. Медленно покачивали они мокрыми головами из стороны в сторону. Нанук тоже поводил головой в таком же печальном ритме. Животные повалились на бок, чтобы почесаться. Нанук проделал гротескно то же самое. Наконец стражи успокоились, снова опустили головы в спячку. Теперь человека и моржей разделяла дюжина шагов. Нанук быстро полз. По моему знаку он приподнялся и с быстротой молнии метнул гарпун в лежавшего к нему ближе всех самца. Лай, рев, стон раздались в ответ. Два десятка крупных моржей в секунду скатились по скользкому склону в море. К вечеру я израсходовал весь запас пленки. Вельбот был завален моржовым мясом, бивнями. Никогда еще нам так не везло: Нануку на охоте, а мне — на съемках.

Почтовый колокол возвестил приятную новость: «каблунак» (белый) покажет свой «ивуик-агги» (фильм о моржах). Мужчины, старики, женщины, мальчишки, девчонки и маленькие дети пришли в факторию. Скоро здесь негде было яблоку упасть. Управляющий факторией погасил лампы. Свет проектора устремился через головы зрителей на одеяло, заменившее полотно экрана.

Пошел фильм. Появилась фигура. Молчание. Они пока ничего не понимали. «Смотри-ка, Нанук!»—воскликнул один из зрителей. Истинный Нанук скрывал свое смущение в улыбке.«Ах, ах!»—воскликнули все восхищенно. Затем вновь воцарилась тишина. Фигура двинулась. Еще более глубокое молчание. Зрители ничего не могли понять. Они оборачивались, пристально разглядывали проектор, затем

Нанука, который был удивлен больше всех, и снова все головы дружно повернулись к экрану. Теперь зрители следили за точкой, которая ползла на заднем плане. Точка приближалась. Все напряженно вытягивали головы.

— Ивуик! Ивуик! (Морж! Морж!) — потрясло зал. Фигура с гарпуном в руке встала в рост. Гарпун застыл в руке.

— Проверь гарпун! Проверь гарпун! — кричала публика.

Фигура метнула гарпун. Морж скатился в море. Появились еще фигуры, они тянули канат. Тянули изо всех сил.

— Держи! Держи! — кричат мужчины.

— Держи! Держи! — вторят женщины.

— Держи! Держи! — пищат дети.

Самка моржа подплывает и пытается спасти раненого самца, зацепив бивнем его бивни.

— Держите его! — вопила толпа.

Нанук и его товарищи крепко держат канат, хотя их руки вот-вот сдадут. Раненый морж, однако, медленно, но верно ползет к морю.

— Держите его! Держите! — кричат зрители в отчаянии. Все тяжело дышат.

— Упрись ногами! — стонут они, когда ноги Нанука сползают еще на дюйм в песок.

Мертвая тишина. Внезапно канат ослабевает, охотники быстро натягивают его и дюйм за дюймом вытягивают моржа на берег. В зале воцарился бедлам.

Слава о фильме разлетелась далеко по всему побережью. Каждый приезжий эскимос, появившийся на базе, где жил Нанук, приходил ко мне и умолял показать фильм — он тоже хочет посмотреть «ивуик-агги».

...Одной из главных проблем для Нанука стала постройка огромного иглу для съемок сцен в интерьере. Среднее эскимосское иглу — около двенадцати футов в диаметре. По размерам, которые я дал Нануку, ему предстояло построить самое большое в жизни иглу — примерно в двадцать пять футов диаметром. Нанук и его помощники



работали два дня. Женщины и дети помогали им. Самая трудная часть — вырезать отверстия для пяти больших оконных пластов льда, не повредив свод. Едва они начали, как свод кусками рухнул на землю.

— Не важно! — успокаивал Нанук. — Я могу сделать это еще раз. Они работали еще два дня, но опять с тем же результатом. Как только они начинали вырубать в снегу окна, вся конструкция рушилась на землю. На этот раз они восприняли происшедшее как хорошую шутку: держась за бока, смеялись над своей неудачей. И снова Нанук принялся за большое иглу, но теперь женщины и дети возили на нартах воду из проруби и поливали стены, чтобы те покрылись коркой льда. Наконец иглу было закончено. Все стояли и смотрели на него, довольные, как дети, построившие дом из кубиков. Света из ледяных окон оказалось недостаточно, и, пока снимались все интерьеры, половину свода как раз над камерой вырубали, поэтому одному из эскимосов по прозвищу Гарри Лодер я поручил заботиться о кинокамерах. Когда их вносили с холода в иглу, они часто выходили из строя. Их приходилось разбирать на части и тщательно сушить, деталь за деталью. С остальными камерами не было трудностей, но когда я стал собирать «Графлекс», то обнаружил такое несоответствие в частях, что не смог собрать их вместе. Несколько дней они лежали разобранными на моем рабочем столе. Гарри Лодер вызвался добровольно собрать камеру, и весь долгий вечер перед мерцающей свечой в окружении толпы эскимосов, под их восклицания «ой» и «ах» он добился успеха там, где я оказался беспомощным.

Разбили лагерь рано — солнце еще не ушло за горизонт. Собаки дрались как волки, вклинивались через дверь иглу, которое мы только что соорудили. Тщетно пытались мы хватать собак за ноги и хвосты, чтобы запрячь в упряжку. Нанук, схватив жоака, силой запрягал его в нарты. Я вытащил камеру «Акелей», надеясь снять не-

сколько метров. Но, к моему ужасу, как только я начал вертеть ручку камеры, пленка оказалась настолько хрупкой, что ломалась на куски, как фольга.

Термометр показывал тридцать семь градусов ниже нуля. Мы были готовы к этому — такая температура и ниже в последующие недели будет держаться постоянно.

Наконец снял достаточно, чтобы сделать фильм, и готовился ехать домой. Бедному старому Нануку мир показался внезапно опустевшим. Он слонялся вокруг моего домика и говорил о фильмах, которые мы могли бы снять, пожелай я остаться еще на год. Он никак не мог понять, зачем я потратил столько сил, чтобы снять «большой агги» о нем, его охоте. Для него не было ничего обыденнее собак, нарт, иглу. Я попытался объяснить ему, что у «каблунаков» есть большие иглу, где они показывают фильмы. Для Нанука же полторы сотни людей его племени да еще несколько сотен в Грейт Уэйл, форте Чимо и Кэйпе Вольстенхолм практически составляли все население земли. Многочисленные иглу «каблунаков», посещаемые тысячами людей, превышали его способности восприятия.

— Их столько, — рассказывал я ему обычно, — сколько камешков на морском берегу.

— И все эти «каблунаки» увидят «большой агги» (фильм)? — недоверчиво спросил он.

Не было смысла отвечать, так как по его лицу было видно, что он все это принимал за сказку.

Наконец раздался сигнал сторожевого поста с холма. Через два дня я был на пароходе. Киль «Анни» указывал на юг. Нанук провожал меня в своем кайяке, пока «Анни», набрав скорость, окончательно не оторвалась от него. Я видел, как он поворачивал, как все еще махал на прощанье рукой, а затем стал грести по направлению к своему летнему чуму, который меланхолично возвышался на пустынном берегу, — все это он называл родиной!

Меньше чем через два года я получил известие по почте, которая приходила с Севера раз в год, что Нанук погиб. Он пошел в глубь тундры в поисках оленей. Стадо оленей не встретилось ему, и он умер от голода. Бедный старый Нанук! Наш фильм об охоте на моржа превратился в «Нанука с Севера» и обошел почти все самые заветные уголки земного шара — он попал в пустыню Сахары, Индию, Бирму, Сиам, где публике нужно было объяснять, что белое — снег и что это значит; и каблунаки, которых больше, чем камешков на берегах родины Нанука, видели доброго, смелого, простого эскимоса.

«Нанука с Севера» — фильм, который не может быть показан публике.

Когда она (картина «Нанук». — Пер.) была готова к демонстрации, я начал обходить прокатчиков в Нью-Йорке с надеждой, что кто-нибудь выпустит картину на экран. Естественно, я предложил ее сначала самой большой фирме «Парамаунт». Когда просмотр кончился, все собрались вместе, поговорили о чем-то невнятно и молча покинули зал. Один из прокатчиков подошел ко мне, сочувственно положил руку на мое плечо и сказал, что ему очень жаль, но это фильм, который просто не может быть показан публике. Он добавил, что уже пытался делать подобные вещи раньше, но всякий раз опрометчивые его затеи заканчивались провалом. Ему, мол, действительно весьма жаль, что мне пришлось пройти через все эти трудности на Севере и пройти, увы, зря, но он вынужден сказать мне правду в лицо, прямо и откровенно.

Потом я пошел в следующую большую фирму — «Фёрст Нейшнл», но там даже не ответили на мой телефонный звонок после того, как посмотрели фильм. Я думаю, они восприняли его как личное оскорбление. Мне пришлось смиренно тащиться в аппаратную и просить, позволения забрать коробки обратно. [5]

## «Человек из Арана»

Мы говорили о том, что было тогда неизбежной темой — о трудностях жизни во всем мире, о депрессии.

— Трудные времена, говорите вы? — удивился он\*. — Вы не знаете, что такое трудные времена. Хотите, я расскажу вам об островах Арана, где недавно побывал. Эти острова — бесплодные камни, деревьев нет. Прежде чем люди вырастят картофель — а это почти единственный продукт, который они могут добыть из земли, — им приходится сделать такую почву, чтобы в ней что-то росло! За остальной пищей они выходят в море на маленьких лодчонках, примитивных до невероятности. А море, где они проявляют чудеса храбрости в своих скорлупках, — одно из самых свирепых на земле.

Я был потрясен.

— Далеко эти острова? — спросил я.

— Нет, — был удивленный ответ. — Всего в пятнадцати часах паромом от Лондона!

Вскоре после этого я оказался в Англии. У меня не шли из головы эти Аранские острова. Я встретился с Майклом Бэлконом \*\* и почти бессознательно рассказал ему об Аране, уверял, что можно снять прекрасный фильм, темой которого станет борьба человека с морем. К моему восторгу, Бэлкон среагировал мгновенно. Он заразился моим энтузиазмом. Ровно через две недели мы с женой обзрели эти острова, расположенные на западном побережье Ирландии, в 30 милях от старого города Голвэй.

На самом большом из Аранских островов (их всего три) — Инишмо-ре — мы решили устроить штаб-квартиру. Здесь водоснабжение лучше, чем на других островах. Для нас это важно: свежая вода нужна нам для проявления пленки. Инишмор — 9 миль в длину и примерно полмили в ширину. На нем жило около двенадцати тысяч островитян.

\* Молодой ирландец на Кори, попутчик Флаэрти,

\*\* Английский продюсер

Наша группа кроме меня и моей жены состояла из молодого парнишки, англичанина Джона Тейлора, который умел делать все. Позднее в наш союз вступил мой брат Дэвид со своей камерой «Акелей». Прежде всего нам необходимо было выбрать среди островитян несколько человек, которые могли бы стать отличными дипломатами в наших переговорах с местными жителями. Мы приехали в старинную общину снимать фильм о жизни этих людей, и переговоры следовало начинать очень деликатно. Такого человека мы нашли в лице Пата Маллена. Он родился на островах и предпочитал их всем остальным местам в мире. В ранней юности он побывал в дальних краях, семнадцать лет провел в Америке. Пат—прирожденный дипломат. Как раз подходящий человек для деликатных переговоров. Мы расположились на подветренной стороне острова, в местечке, названном Килмарви. Нам повезло — мы сняли отличный коттедж. Неподалеку были два родника с прекрасной пресной водой, а также имелась старая пристройка. Мы ее использовали под кино-лабораторию. Коттедж не мог вместить всю съемочную группу, не мог он служить и студией. Рабочие построили нам настоящий ирландский коттедж из тяжелого серого известняка, с торфяной крышей, покрытой тростниковой соломой. Нам предстояло завоевать доверие и дружбу островитян, а также искать типажи для картины.

Мы работали тем же методом, что и во всех наших картинах. Отбрали самых обаятельных людей, которые могли представить семью и через нее рассказать нашу историю. Поиски типажей — все-гда долгий и трудный процесс. Удивительно мало лиц выдерживают пробы.

Одна из комнат коттеджа стала нашим «павильоном», где мы снимали сцены в интерьере. Эта комната типична для всех коттеджей на острове —с большим открытым камином, где зимой всегда горит огонь и приветливо встречают гостей. Другая комната служила мам проекционным зелем и монтажной. В ней день за днем, месяц за месяцем просматривалась отснятая пленка. Здесь ее резали и она

наконец монтировалась в окончательный вариант эпизода. Нашим сподвижником в монтаже стал способный молодой англичанин, энтузиаст Джон Голдман.

На Аране не было ни автомобилей, ни кинотеатров. Молодой человек из Корка не преувеличивал опустошенности острова. Для островитян их почва дороже золота. Они ни за что не уступят ни пяди своей земли — пустынной, каменистой, какая она ни на есть. Мой попутчик не преувеличивал опасностей моря. Всю дорогу от Америки перед нами простиралась простора Северной Атлантики. Волны бросались на высокое неровное побережье, временами поднимаясь к вершинам утесов и разбиваясь о них.

Этих людей (островитян) я использовал для поэтического показа извечной борьбы человека с морем. Реальность, которую я воплотил на экране, опоэтизирована, и в «Человеке из Арана» я не претендовал на изображение обыденной жизни Аранских островов. [5]

### **«Луизианская история»**

Во время завтраков с сотрудниками «Стандарт Ойл» ее служащие рассказали мне о волнующих и захватывающих моментах промысла нефти. В результате я согласился потратить три месяца, чтобы понять, смогу ли сделать интересный фильм о нефти. Миссис Флаэрти и я поехали в автомобиле на юго-запад. Мы посетили процветающие города и города опустевшие, слушали медлительные рассказы старожилов. Мы видели бесконечные просторы, на которых теснились буровые вышки.

В этих нефтеносных местах вышки стояли прямые и неподвижные на фоне неба. Никакого движения. Мы не могли избавиться от ощущения, что истинная драма добычи нефти таится в глубине земли, скрытая от глаза камеры.

Затем начались трудности с подбором исполнителей. Я потратил, пожалуй, больше всего времени на эти поиски, ибо уверен, что секрет успеха фильма заложен в правильном подборе типажей. Мы единодушно остановились на Лайонеле ле Бланке. Он идеально подходил для исполнения роли старого охотника, отца нашего мальчика — героя фильма.

Миссис Флаэрти и Рикки Ликок слышали о талантливом мальчике в отдаленной округе и решили съездить туда. По дороге они останавливались, чтобы спросить направление, и в автомобильной кабине глянуло на них с фотографии, прикрепленной на радио, лицо Джозефа Боудро, мальчика, сыгравшего главную роль в «Луизианской истории». Но Джозеф ушел в ближайший город за мороженым, пошел 12 миль босиком, пешком. Моя жена и Рикки поехали его искать. Они нашли его отдыхающим на обочине дороги, сделали снимки и поспешили домой.

Все мы затаили дыхание. Но на пробных снимках он выглядел таким, каким предстал на фотографии в машине. Мы нашли нашего героя. Тем временем мы пришли к заключению, что Фрэнк Харди, техасец, который вырос в нефтяных районах, очень подходит для роли инженера-нефтяника. Но Фрэнк оказался таким замкнутым человеком, что необходимость говорить причиняла ему почти физическую боль. Все-таки было что-то обаятельное в самой его замкнутости, и, по мере того как он постигал, что от него требуется, он вырос в настоящего актера.

Мы не пытались сделать «исполнителями» других нефтяников. Просто снимали тех, кто работал на нефтепромыслах. В основу сценария мы положили дружбу между мальчиком и людьми на буровой вышке, которая вторгалась в землю его предков. Нам нужно показать опасности, с которыми связаны поиски нефти.

Сначала рабочие приняли нас с холодной вежливостью, явно расценив наше присутствие как помеху в работе. Шло время, они видели, как мы пытаемся понять, в чем драматизм их жизни и труда.

Постепенно все, кто работал на буровой, прониклись духом картины, проявили необыкновенный интерес ко всей нашей деятельности.

Мы снимали день за днем горы материала. Но почему-то нам никак не удавалось вдохнуть жизнь в монотонный процесс бурения. Нам не удавалось запечатлеть то состояние подъема, которое мы ощутили, увидев впервые медленное движение нефтяного бура. И вдруг нас осенило. Ночью! Вот когда он оживал)

Ночью, когда огни буровой вышки вспыхивали, танцуя на темной поверхности воды, создавалось впечатление, что самая суть поисков нефти становится видимой. Мы выбросили в корзину всю отснятую пленку и начали ночью заново снимать сцены у буровой. Чем дальше, тем лучше. Но чтобы сделать необычную картину, нам нужно нечто такое, что выходило бы из круга будничных событий. Ну что ж, наверное, нам следует показать какую-нибудь катастрофу, зрители должны осознать, что добыча нефти — дело рискованное: или нефть будет найдена, или рабочие-нефтяники не найдут ничего. Мне всегда везло. Уверен также, что такое везение можно организовать. Я связался с одним чиновником и договорился: если случится что-нибудь чрезвычайное, мне немедленно дадут знать. Проходили недели, а ничего не случалось. Однажды около двух часов ночи раздался телефонный звонок. В шести милях от нас взорвался газ. Мы наспех оделись и отправились к месту происшествия. Я был так возбужден, пока мы ехали в ночи, что сбил фонарь, и лодка под нами едва не загорелась. Добрались туда часам к десяти утра. Вышка все еще извергала газ, воду и грязь.

С опрометчивостью, порожденной неведением, мы забрались на грузовик и начали снимать. Затем поднялись на верх буровой вышки и оттуда сняли несколько метров, глядя прямо в пасть извергавшейся огненной лавине.

Один из хозяев буровой вышки как-то странно посмотрел на кинокамеру. Когда он увидел электромотор, у него волосы встали дыбом.



— Ради бога, уходите отсюда с этими камерами! — закричал он, стараясь перекрыть шум газа.

Когда мы оказались на безопасном расстоянии от вышки, он объяснил более спокойно, что если бы в моторе камеры вспыхнула небольшая искра, то весь этот газ, бьющий в воздух, взорвался, и мы взлетели бы в воздух, так что наши останки нашли бы где-нибудь в трех милях отсюда. Но зато мы сняли кадр!

Очень мучились мы со звуковым оформлением. Во всех эпизодах вышки шла звуковая дорожка. Зритель не узнает этого, но у нас было семь отдельных звуковых дорожек. Каждый звук предстояло записать отдельно, а потом монтировать звуковое оформление. Мы были зачарованы звуком, который производил бур. Мощный гул и трезвон стальных груб, звон блоков и цепей, биение равномерно работающих механизмов обладали мощностью великой симфонии. Она и вдохновила Вирджила Томсона, когда он приехал сюда писать музыку к фильму.

Безуспешно пытались мы несколько дней подряд рассортировать звуки. Построили хибарку на берегу, поместили микрофоны в самых немислимых точках. Ночи напролет просиживали мы здесь в надежде записать нужный нам звук, чистый, без помех. Иногда бурильные установки работали прямо на земле. Но после нескольких недель такой адской работы мы все-таки добились своего... Последней нашей задачей была запись «диких» звуков, то есть крик животных и птиц, звук плещущейся воды и т. п. Крики записали быстро, но вот с аллигатором пришлось повозиться.

Первая часть фильма посвящена кеджунскому мальчику, который живет в лесной глуши, среди болот и заливов Луизианы, охотится и рыбачит, играет со своим любимцем — ручным енотом Джо-Джо. Сейчас выбираем места натуральных съемок. Полковник Нед Мак-Илленни, всемирно известный изыскатель и спортсмен, нам просто богом послан. Его фантастическое имение — остров Айвери — одно из живописнейших мест, где прекрасно сохранились уголки дикой первозданной природы. Он предоставил нам свободный доступ в

свое имение, и здесь мы нашли «актеров»-животных, включая великолепного, «опасного» аллигатора.

Посреди залива построили понтоны, установили камеры — и ждали. У нас было довольно смутное представление, во что сложатся эти эпизоды, но мы считали, что идеи придут. Нужно наблюдать за повадками животных в водной стихии. День за днем мы сидели, жарясь на солнце, снимая все, что видели. Самым выразительным был аллигатор.

Маленький, еще не умеющий летать детеныш белой цапли застрял в коряге плавника. Аллигатор увидел это и начал кружить, подбираясь поближе к лакомому кусочку. Цапля стояла неподвижно, парализованная страхом. Нам пришлось вмешаться. Плавник был слишком легким и не выдержал веса аллигатора.

Этот эпизод мы разработали точно. Наш мальчик — его звали Александр Наполеон Улисс Латур — рыбачит в заливе со своим любимым енотом.

Он что-то заметил на берегу и решает разузнать, в чем там дело, оставив своего енота привязанным к лодке. Енот, оставшись один, порвал привязь и спрыгнул в воду. Аллигатор — тот самый, что прозевал детеныша цапли, — следит за енотом и начинает преследовать его. Джо-Джо плывет изо всех сил, спасаясь от крокодила.

Тем временем Александр находит гнездо аллигатора. Детеныши только что вылупились из яиц. Мальчик берет в руки крокодила-детеныша.

Поворачивается, чтобы уйти, — но не тут-то было: мать возвращается!

Мальчик сделал еще одно открытие — прыжок самки-крокодила быстр, как прыжок пантеры.

Александр убегает в лодку, но Джо-Джо исчез! Безутешный, он обшаривает лес, то теряя надежду, то вновь обретая ее, думая, что енот заблудился. Но в глубине души он подозревает, что аллигатор сожрал енота.

Александр готовит месть — прут, на который насажена приманка — кусок мяса.

Крокодил увидел приманку и схватил ее. Начинается борьба — кто кого перетянет.

Аллигатор тянет все сильнее. Нога Александра соскальзывает с берега в воду.

Отец обеспокоен, ищет мальчика и поспекает как раз вовремя, чтобы спасти сына, иначе крокодил утянул бы мальчика в воду. Крокодил убирается восвояси. Александр с отцом решают поймать крокодила. И вот трофей — доказательство победы. Конечно, крокодил не сожрал енота — Джо-Джо спасся и в конце картины нашел своего хозяина.

Эпизод с крокодилом мог стать кульминацией картины, но он послужил только вступлением. Настоящей кульминацией стал эпизод с буровой вышкой — усложненное чудо движущихся тонн стали, с грохотом вгрызающееся в недра земли. Ни один кадр не может передать драматизма всего процесса, так же как великолепного мужества и искусства бурильщиков. В наших кадрах схвачено только самое впечатляющее. Мы снимали одно из событий повседневной жизни. За кадром остались горечь неудач, преследовавших этих людей день за днем, из года в год.

Наш фильм кончается, как известно, торжеством добра — «рождественской елкой», запечатанным краном, который можно открыть и закрыть — к нему подключен нефтепровод. Александр (его семья поправила свои дела, выгодно сдав землю в аренду нефтяной компании) сидит рядом с «рождественской елкой» и прощально машет своим друзьям-бурильщикам. А в это время огромная вышка поднимается над другим заливом. Борьба за нефть продолжается. [5]

Мы потратили три месяца, чтобы найти исполнителя для главной роли. Это было вроде тех поисков, когда мы откопали в Индии Сабу. В фильмах такого жанра выбор героя — ответственнейший момент.

Мы не пользуемся профессиональными актерами, и нам необходимо выбрать людей, способных «жить» в своей роли. И если вы найдете такого человека и заставите его «представить» то, что он делает каждый день, он сыграет лучше профессионала. Мы думаем, что этот мальчик был талантливейшим природным актером, какого нам когда-либо приходилось встречать. Наш фильм фантазия, но она основана на событиях, взятых из действительной жизни людей этого края. [6]

### [«Маленький погонщик слонов»]

Уважаемый господин Корда, мы телеграфировали Вам в прошлую субботу, что съемки продолжаются, погода отличная и результаты превосходные. Время муссонов прошло, и мы теперь не зависим от погоды.

Мистер Биро (впоследствии Лайош Биро, главный сценарист Корды.— Прим. Френсис Флаэрти) с тех пор, как мы начали съемки, все нянчится со сценой, которую я бы охотно выбросил. В этой сцене есть момент, когда маленький Тоомаи проезжает по многолюдным улицам на своем слоне, и слон перешагивает через ребенка. На прошлой неделе мы снимали эту сцену. Заручившись согласием матери и убедив ее в полной безопасности съемок, мы посадили ребенка на улице и позвали Сабу и слона. Собрались сотни любопытных. Мы установили кинокамеры. Иривата, похожий на гору, которая решила прогуляться, вышагивал по улице. Кончик хобота моментально пошел вниз— слон учуял ребенка. Слон шел вперед. Каждая из его ног, толщиной в фут, была больше самого ребенка. Он медленно поднял ногу—малыш смотрел на него снизу вверх. Ребенок был еще несмышлен и не понимал, что происходит. Затем задние ноги слона приблизились к ребенку. Одну ногу он перенес медленно и осторожно, но вторая нога задела лодыжку ребенка. Никогда в жизни не слышал я такого пронзительного вопля, кото-

рый издала толпа из сотен любопытных зевак. Кто-то схватил ребенка, втиснул его вместе с матерью в автомобиль и помчал в больницу. Я думал, что сейчас толпа разорвет нас, но, к счастью, ничего не случилось. Пока мы сворачивали камеры, машина вернулась из больницы. Ребенок улыбался, и его мать тоже улыбалась. Когда мы прокручивали этот эпизод на экране, то увидели: слон, почувствовав, что задел ребенка, тут же перенес всю тяжесть тела на ребро подошвы.

Удивительный слон — он берет Сабу за лодыжку, поднимает в воздух и вышагивает с ним. Поднимает мальчика на хобот и делает все, что нам нужно, даже то, что кажется совершенно невероятным: встает на голову, ложится на спину, словом, во всем повинуется мальчику.

(Пожалуйста, не упоминайте об инциденте с ребенком в прессе. Меня уже обвиняли в том, что я намеревался утопить лодку с ирландцами в Араме!)

В группе все здоровы. Мне приятно отметить, что съемочная группа работает с огромным воодушевлением. Миссис Флаэрти, я, а вместе с нами и вся группа шлет вам самые добрые пожелания.

Искренне Ваш

Роберт Флаэрти

28 сентября 1935 года

Я хочу восстановить, пока не поздно, и зафиксировать в видимых образах летопись жизни этих людей (речь идет о фильме «Моана Южных морей». — Сост.). Я хочу показать ту характерную особенность их душевного склада, которая отличает их от других. Я хочу показать также их красоту и грацию и считаю, что танец в «Моане» — подлинный вклад в этнографию. Но в своей работе я стараюсь подходить к людям как человек, а не как ученый и стараюсь показать то ценное, что в них есть.[6]

Фильм [«Двадцатичетырехдолларовый остров»] показывает Нью-Йорк с той точки зрения, с какой люди на улицах никогда не видели город... Глубокие узкие каньоны заполнялись в одну минуту теми, кто создал этот поразительный город. [6]

Дело в том, что я тружусь в поте лица своего над фильмом, который сейчас пытаюсь закончить (речь идет о фильме «Земля». — Сост.) Это заказ правительства. У меня никогда еще не было более сложной работы. Временами мне кажется, будто я стою на голове \*. [5]

Удивительно! Исключительное свойство кино: когда человек вооружен камерой, он видит мир как бы впервые. Мир становится богаче, полнее. Испытываешь особое чувство восторга. [4]

Дело постановщика — отыскать крупницу величия в каждом народе, найти хотя бы один жест, который бы ясно выразил это. [3]

Обычный продюсер не планирует работы без «звезды» и не думает о том, что подобный метод — гигантская преграда реализму. [3]

Нужно экспериментировать с аппаратом. Постановщик пользуется аппаратом, как художник кистью,— он творит им. Объектив видит лучше, чем человеческий глаз, и анализирует действительность гораздо глубже. Постановка фильма неизбежно связана с исканиями и заблуждениями. Поэтому вы сможете оценить ваше творение по достоинству лишь тогда, когда увидите его на экране...

Движение — самый главный элемент киноискусства, а природная грация, органичность — основное в искусстве киноактера. Даже в «Человеке из Арана», где слышится человеческая речь, нет ни од-

\* Из письма к Джею Лайда, написанному а 1940 году.

ного диалога, поясняющего основную мысль картины. Суть сюжета рассказывает аппарат. Меня интересуют характерные звуки. Я жалею, что не имел возможности использовать их в «Нануке» и «Моане». Нужно слышать свист ветра и вой собак, чтобы ощутить Север в полной мере. Я хотел бы, чтобы в «Моане» были слышны стоны и вздохи моря, когда оно с легким рокотом набегаёт на прибрежные рифы Саваи.

Звуки сами по себе образы. Если звук вызывает определенное представление, то его можно использовать, не сопровождая видимым образом — повествование понятно и без того. [6]

Предметом документального фильма, как я его понимаю, является жизнь в том виде, в каком ее проживают. Это отнюдь не означает, как многие могут подумать, что задачей режиссера-документалиста является неотобранная съемка серого и монотонного потока жизни. Выбор остается и, возможно, в более строгих формах, чем в художественных фильмах. Никто не может, не принося этим вреда, снимать и воспроизводить что угодно, а если бы он этого и захотел, то получилась бы сумма фрагментов, лишенных взаимосвязи и значения, и это было бы не фильмом, а сочетанием кадров. Удачный выбор, точное сочетание света и тени, драматических и комических ситуаций, с соразмерным развитием действия от одного кульминационного момента к другому — таковы наиболее характерные черты документального кино, как, впрочем, и любой другой формы искусства. Но не они являются элементом, отличающим документальное кино от других видов кино. Скорее, различие в следующем: документальный фильм действует на месте, которое хотят воспроизвести вместе с живыми существами, находящимися там. При выборе материала смысл должен исходить изнутри природы, а не из вымысла постановщика. Целью должно быть верное правде изображение, которое включает в себя атрибуты окружающего мира и связывает драматическое с истинным. [3]

