

МАКСИМ КАЗЮЧИЦ

НЕИГРОВОЕ.
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ
И ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ
ФИЛЬМ В США, КАНАДЕ
И РОССИИ 1950–2000-х гг.

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ

МАКСИМ КАЗЮЧИЦ

**НЕИГРОВОЕ.
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ
И ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ
ФИЛЬМ В США, КАНАДЕ
И РОССИИ 1950 – 2000-х гг.**

Москва 2016

УДК 791.43/45
ББК 85.375

Рецензенты:

кандидат философских наук **Н.В. Смолянская**
кандидат искусствоведения **Н.Ю. Спутницкая**

К 14 Казючиц М. Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг.
Монография. Академия медиаиндустрии, 2016. – 166 с.

ISBN 978-5-902899-22-8

В монографии рассматриваются ведущие направления современного документального и экспериментального фильма в кино и на телевидении США, Канады и России. В фокусе исследования находится наиболее важный период становления неигрового – 1950–2000-е гг., когда складываются новые формат-ные платформы (reality, cinéma vérité/direct cinema) и технологии творческой документалистики.

Книга адресована историкам кино и ТВ, работникам соответствующих отраслей, может быть рекомендована в качестве учебного пособия аспирантам, магистрантам профильных направлений. Издание будет полезно всем интересующимся вопросами истории и теории кино, телевидения, техники и экранной культуры.

ISBN 978-5-902899-22-8

УДК 791.43/45
ББК 85.375

© Академия медиаиндустрии, 2016.
© Казючиц М.Ф., 2016.

СОДЕРЖАНИЕ

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ	7
Cinéma vérité/direct cinema – будущее современной документалистики?	7
ГЛАВА 1. НЕИГРОВОЙ ПРОЦЕСС КИНО И ТВ	17
Проблема серийной формы в телевизионной документалистике Европы и США 1950–1960-х гг.	17
Неигровое телевидение vs экспериментальное кино Канады 1950–1960-х гг.	31
«Direct cinema»: автор и идеология в системе телевизионного вещания США 1950-1960-х гг.	36
Роберт Дрю: прямое кино, живая камера, скрытое око	46
Фредерик Уайзмен: человек, нечеловек и другие манифестации	60
Годфри Реджио: человек – это открытый проект	69
Алекс Гибни: сайентология, политология и экзистенциальная ситуация	82
Достоверность экранного документа и традиции русского акционизма	88

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КИНО	93
«Совполикадр»: полиэкранный и поликадровый фильм в истории кинематографа 1960–1980 гг.	93
Человек, наука и фантастика в научно-популярном кинематографе К.И.Домбровского	130
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	153
ЛИТЕРАТУРА	155
Список фильмов, анализируемых в монографии	161

**CINEMA VERITE/DIRECT CINEMA –
БУДУЩЕЕ СОВРЕМЕННОЙ
ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ?**

Современная документалистика сегодня – это скорее специфическая неигровая экранная субкультура. Если метафоры монографий далеких 1960–1980-х были связаны с «экраном», «образностью», «достоверностью», то первая декада 2000-х внесла свои, в основном зарубежные коннотации. МКФ в Москве, известный своими изрядными документальными внеконкурсными проектами, вполне логично ввел в оборот программу «По ту сторону игровой и неигровой», явно отсылая к таким новообразованиям, как “non/fiction”, “reality”, и даже совсем архаическому понятию “docudrama”. Границы игрового и неигрового сегодня проницаемы в обе стороны. В то же время неигровое – не только кино. Телевизионный полный метр создается для телевидения и выходит в эфир, после чего может пополнить конкурс/внеконкурс специализированных фестивалей либо профильных программ таких международных гигантов, как Канн, Берлин, Венеция, Москва. В этом отношении последняя программа неигровых работ 36-го МКФ в Москве, в отборе которых еще едва улавливался общекультурный кризис, оказалась образцовой.

ММКФ-2014, в качестве наиболее показательного примера, проходил в особое время для России во всех отношениях. Выбор документального фильма на открытие лишней раз подтвердил нехитрую истину: кино в России больше, чем кино. Когда от документалистики сегодня требуется быть публицистикой, поэзией, авангардом, визуальной антропологией и артхаусом, всегда есть место для маневра.

Пожелания жюри программы документального кино ММКФ 2014, возглавляемой британским режиссером Ш. Макалистером, были традиционными: авторский подход к документальному материалу; нет информационным сюжетам. В целом они достигли цели.

Несмотря на эпатазирующее открытие ММКФ 2014, редко когда можно увидеть за раз Фетисова, показывающего неприличный интернациональный жест, ретро-открытки и советский хоккей, снятые американцем, – работы, созданные в классическом стиле *cinéma vérité* / *direct cinéma*, составили значительную часть программы неигрового кино фестиваля.

Победитель документальной программы – фильм «Глубокая любовь» (*Deep love*, 2013) Я.Матушинского, созданный при непосредственном участии европейского подразделения телеканала «НВО». Проект лишний раз подтвердил значимость современной коммерческой документалистики на поле современного неигрового кино. Стиль документалистики «НВО» хорошо известен американскому и европейскому зрителю. С телеканалом в свое время сотрудничали такие мэтры, как Р.Дрю и Э.Мейзелс. Первый из упомянутых кинематографистов – также создатель особого метода съемки и производства документальных фильмов «прямого кино» [*direct cinéma*]. В 1950–1960 годах он вместе с концептуально близким ему европейским направлением «киноправды» [*cinéma vérité*, термин заимствован французским социологом Э.Мореном из названия знаменитого киноальманаха «Киноаправда» группы КИНОКи, возглавляемой Дз.Вертовым] составил мощное направление в документалистике, определив во многом ее современные формы. А привычная сегодня модель камеры, неотступно наблюдающей за героем, в системе коммерческого вещания была заложена самими патриархами прямого кино Р.Дрю и Р.Ликоком еще в начале шестидесятых годов.

«Глубокая любовь» – портрет, созданный в классических традициях *cinéma vérité* / *direct cinéma*. Камера всюду вместе с героем, однако в сравнении с пионерами метода наблюдения появилась неизбежная коммерческая экономия средств. Если Ликок, Мейзелс или Д.Пеннебейкер могли с риском для себя и оборудования войти в толпу, бегом передвигаться за своим героем, то проект «НВО» не возражает и против преимущественного штатива, и против профес-

сионального света, и местами откровенных штампов. В то же время прилежное следование методу наблюдения так, как его предложил в свое время Ликок, позволяет авторам решить проблему достоверности образа героя и его главной цели. Януш – глубоководный дайвер шестидесяти лет, перенесший два инсульта. Герой потерял речь, по прогнозам специалистов, безвозвратно. Страсть к профессии и желание начать говорить – сквозное действие фильма. Основу сюжета составила подготовка героя к спуску в знаменитую Глубокую дыру, впадину в Красном море в Египте. Погружение – не только доказательство самому себе. Специалисты указывали на высокое давление как на последнее средство вернуть речь. Драматургическая композиция классическая: три четверти фильма занимает процесс подготовки к погружению – повод для сюжетной разработки фабулы. Выбор жюри ММКФ был вполне ожидаем. Герой остается наедине с собой. Ни жена, ни друзья, ни специалисты не могут изменить его решения. Отсутствие антагониста – средоточие авторской инстанции. Януш поглощен грядущим испытанием. Близкие – заботой о нем. Сцены напряженных тренировок перебиваются мучительными, практически лишенными слов сценами с женой. Она, как и Януш, в ловушке – своей любви. Проект, несмотря на тяжеловесную техническую оснастку (профессиональные камеры, свет, звук), с которой героям иногда явно неловко, выходит за пределы коммерческого сегмента. Местами режиссер, по-видимому, идет на уступку формату и продюсерам: в особенно напряженных моментах (ночь перед погружением, сцена погружения) может возникнуть слезодавительная музыка. Тем не менее педантично выполненный метод наблюдения, включая подготовительную работу, проведенную с героем, принес плоды. Януш оказался в ситуации экзистенциального выбора. Возможно, не столь чистого, как у персонажей из сартровского рассказа «Комната», но вполне в традициях экзистенциализма. Его мечтой стало погружение на 100 м. Съёмочная группа следует за героем и во впадину. Финальный титр сообщает, что ныряльщик опустился лишь на 62 метра, но продолжит пытаться.

«Казус Блохера» (*L'expérience Blocher*, 2013) – еще один современный опыт развития классической техники *cinéma vérité/direct cinéma*. Фигура Кристофа Блохера, миллиардера, крупнейшего полити-

ческого деятеля и высокопоставленного чиновника Швейцарии, вокруг которой развивается сюжет фильма, тематически близок классической работе прямого кино «Первичные выборы» (Primary, 1960) Р.Дрю и Р. Ликока. Последний, работавший вместе с Р. Флаэрти над его заключительным проектом «Луизианская история» в качестве оператора, известен как продолжатель традиции «съемки жизни врасплох». Метод наблюдения Ликока, отличаясь от практики КИНОКов и Флаэрти, включал несколько обязательных элементов: никаких штативов, света, группа состоит из двух человек (оператора и звукоинженера), используются малогабаритные камеры. Во время длительного взаимодействия с героем кинематографисты устанавливают доверительные отношения – это условие обязательно и является ключом к методу. В упомянутом фильме Дрю–Ликока камера попеременно всюду следовала за кандидатами в президенты Кеннеди и Хамфри. В проекте Ж.-С. Брона камера проводит время, наблюдая за политиком в течение достаточного интервала, чтобы образ Кристофа Блохера стал достоверным. Название фильма многозначное и главным образом коннотирует с противоречивыми карьерой политика. Если понимать «L'expérience Blocher» как «опыт», то герой надолго вошел в историю Европы как яркий политик откровенно националистического толка. В бытность его в качестве вице-президента Народной партии Швейцария отказалась от вступления в ЕС, парламент принял закон об ограничении строительства минаретов, наконец, ужесточилась иммиграционная политика, включая страны ЕС. Все это приблизило Швейцарию к вопросу о санкциях со стороны Европы. Ультраправая позиция в государствах современной Европы неопределенна. Официально она подвергается остракизму – де-факто, очевидно, что с изменением этнического состава стран ЕС изменится и идентичность, и культурные приоритеты, и в конечном счете политика. Остановить процесс вряд ли представляется возможным, и потому ставший непопулярным г-н Блохер – фигура одиозная и если не трагическая, то с элементами символизма.

Если «L'expérience Blocher» – все же «казус», то он случился с Блохером на его посту в качестве министра федерального департамента юстиции и полиции. Политик, используя личные связи, передал парламенту и широкой огласке финансовые махинации председа-

теля швейцарского Центробанка Ф. Хильдебранда, инициировав фактически его отставку. Несколькоими месяцами спустя Блохер был объявлен подозреваемым в разглашении коммерческой тайны – данных о банковских операциях бывшего главы Центробанка, которые он получил в результате шпионажа. Итог – огласка в прессе, обыски и т.д.

Большую часть времени Блохер проводит в автомобиле. В салоне он большей частью делает звонки или подолгу говорит с режиссером так, словно снова взошел на трибуну. Надо заметить, что политик известен своей харизматичностью и пламенным красноречием, которое демонстрирует и в фильме. Он прекрасно чувствует себя перед камерой, но не желает «игнорировать» ее и съемочную группу. Блохер привык доносить мысль до реципиента и требовать подтверждения о ее получении, от которого не может удержаться и Брон, становясь, не желая того, игроком в этой «жизни врасплох», прекрасно поставленной самим героем.

Если американская документалистика прямого кино считала великим достижением замену комментатора новой техникой съемки и монтажом, то Брон возвращает комментатору полную власть. Голос за кадром – попытка автора построить линию контрапункта и таким образом деконструировать общеизвестный и комфортный самому политику имидж¹. Любопытно, что Р.Дрю и Р.Ликок, Ж.Руш и Э.Морен как зачинатели нового направления документалистики сталкивались и находили решения общих проблем. Одна из ключевых – определить естественную среду обитания героя. Для каждого персонажа знаменитого фильма «Хроника одного лета» (*Chronique d'un été*, 1960) Руш и Морен подобрали разные пространства, и в то же время существовали коллективные беседы в квартире одного из героев и кинозале в финале фильма. Дрю и Ликок также искали аналогичные пространства, в которых герои могли бы наиболее достоверно для камеры раскрыть себя. «Первичные выборы» – клубы, фотостудия, места скопления потенциального электората. «Кризис: обратная сторона президентства» (*Crisis: Behind a Presidential Commitment*, 1963) – рабочий кабинет в Белом доме и т.д. Голос и архивные видео-

¹ Buccella L. Five questions to Jean-Stéphane Bron [Электронный ресурс] // Festival del film Locarno, 2014. URL: <http://www.pardolive.ch/en/Pardo-Live/today-at-the-festival/2013/day07/Five-questions-to-Jean-Stephane-Bron.html#.VKKqXcEQ>.

материалы новостных выпусков и личного архива Блохера, вероятно, стали последней попыткой режиссера взять дискурс фильма в свои руки.

Де-факто исходное событие фильма могло быть любым: время героя — возможно, последнего швейцарского патриота — прошло. Блохер прекрасно понимал ситуацию о бесперспективности политики изоляционизма при дальнейшем развитии современного положения дел. Тем не менее, устраняя Хильдебранда, он отодвигал еще на известное время вопрос о превращении Швейцарии в один из секторов поликультурного единого европейского пространства. Однако, как заметил в интервью сам режиссер, к аналогичным выводам можно прийти, ознакомившись с прессой или новостями. Метод наблюдения — обоюдоострый инструмент и нередко действует независимо от авторского замысла. К.Станиславский, к примеру, называл свой художественный метод действенным анализом пьесы, потому что действия персонажа, как бы это тривиально не звучало, — основное средство кино (если, конечно, герои там вообще есть). Выбор места, естественной среды обитания был, вероятно, определен самим политиком, или альтернатив вовсе не оставалось. Блохер работает. Внешне он предельно активен, но, как принято говорить, нет психологии героя. Здесь нет откровенности героини Марион из киноленты «Хроники одного лета», нет и жизни врасплох, как в эпизоде с одним из клубов, на сцену которого Кеннеди и его супруга продираются сквозь толпу поклонников и в предлагаемых обстоятельствах не могут не реагировать открыто («Первичные выборы»). Камера и режиссер служат для Блохера неким фрустрирующим фактором, оппонентом, которого необходимо склонить на свою сторону во что бы то ни стало. Первая мысль, которая посещает при просмотре фильма, — герой не может принять этого вторжения в свой повседневный мир. Выбор авто в качестве наиболее достоверного пространства — в некоторой степени болезненная активность, направленная на камеру, свидетельствует, скорее, о том, что достоверного пространства у господина Блохера недостаточно, настолько, что его он никогда не представит камере.

Нередко в крошечном мирке авто возникает супруга. Она помогает с подготовкой речи, прочими документами или всего лишь находится рядом. Вопрос, связанный с «казусом», разумеется, возни-

кает в конце в качестве кульминации, когда становится известным бедственное его положение (благодаря неумолчному комментатору) и камера оказывается в доме героя. Дом большой, оформлен со вкусом и любовью к роскоши. В кабинете на каминной полке – редкое издание Библии XVIII века, Блохер ценит старину. Гостиная и камин хорошо известны по ряду интервью, которые дал политик за последние годы, в том числе и на собственном телеканале «Блохер ТВ». Это место априори публично. Герой выполняет режиссерские указания – проходит вдоль картин в гостиной, камина, садится в кресло, заботливо поставленное кем-то из съемочной группы перед огромным панорамным окном. И смотрит на гладь Цюрихского озера. Опалу, как и следовало ожидать, Блохер превозмог. Но, заменяя поэтику риторикой (или наоборот?), придавал ли герой символическое значение закату над озером, наводившему его, быть может, на мысль о родной стране и исторических судьбах Европы.

«Счастье» («Happiness», 2013) – проект Т. Бальмеса. Известна любовь режиссера к документальной манере Флаэрти. Иными словами, в его работах события в сюжетной линии героя максимально близки к его фактической жизни. «Малыши» (Vébé(s), 2010) – проект, благодаря которому Бальмес получил известность. Детство – самый яркий материал для метода наблюдения. Герои, которым 1–3 года, не понимают, что их снимают, их жизнь не автоматична, все сконцентрировано на одном чистом желании – познать мир.

Мальчишка лет десяти – это взрослый человек, у него вполне сложившийся мир. Своего героя Бальмес разыскал в Бутане, последней стране, официально в 1999 году включившейся в спутниковое вещание и интернет². Король представил народу это событие как «валовое национальное счастье». Пеянки (Peyangki) – обычный мальчишка из затерянной в глуши горной деревеньки, куда рабочие как раз дотянули-таки кабельное ТВ. Это место, где люди (по крайней мере, большинство) не знают совершенно о принципах телевидения. Но о нем все говорят, более того, его страстно ждут. Многочисленные племянницы одного из персонажей – Дядюшки планируют взимать плату за просмотр с других жителей деревни и обратить таким образом эфирное время в начальный капитал. Старушка, которой

² Heartland 2014 Video #3 \$45,000 Winner Thomas Balmes & Happiness [Электронный ресурс] // Bret Robinson, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5Zdow3LylzQ>.

на телеге привезли телевизор, расстроилась, потому что подарок отказался работать. В дороге телеприемник один раз упал с воза, и на телевизор теперь жители околотка приходят посмотреть как на арт-объект. Подобный интерес персонажей к вещи из другого мира близок знаменитой сцене, в которой Нанук из фильма Флаэрти «Нанук с Севера» (Nanook of the North, 1922) исследует граммофон, пытаясь найти «голос в банке». Иными словами, все предлагаемые обстоятельства и герои – в лучших традициях великого британца. Пеянки – авторская инстанция, его глазами зрители видят и меряют мир, окружающий его. Здесь есть свои перекрестки и доминанты – мама, которую мальчик обожает, стрельбы из лука, монастырь и мечты о побеге из него. Школа лучше монастыря. Город – деревни. Телевидение – молитвы.

Мечты Пеянки не здесь, и в этом коренное отличие «Счастья» от эскапизма фильмов Флаэрти. Старшая сестра живет и работает в Городе. Путешествие, как и у Нанука, к заветному обещанному Флаэрти, но так и не найденному и не попавшему в фильм белому медведю, – долгое. Неторопливая телега (с которой упал телевизор). Город.

Поэтика фильма – композиция и ее сюжетная разработка – построена на вполне тривиальном конфликте города и деревни. И перемещение между хронотопами – фрагмент будущей картины мира взрослеющего героя. Сестра, которую предстоит найти, приезжие городские жители, жизнь которых столь эфемерна в Городе, парадоксально близки Нануку. Они, как и персонаж Флаэрти, не совсем те, кем кажутся. Подлинное имя охотника Аллакариаллак (Allakariallak) не устроило Флаэрти по понятным причинам. Нужен был образ «человека с Севера». Но и со своим новообретенным именем Нанук существует в индетерминированном мире: охота может быть удачной или нет, иглу может обрушиться и похоронить под собой ее обитателей. Есть лишь точки наибольшей вероятности события: лежбище, где могут быть моржи; приметы, по которым можно разыскать тюленя или песца; обычай от предков выверенного строения жилища. Обнаруженная после долгих разысканий сестра, как оказалось, давно сменила офис на клуб. Но письма, которые отправлялись родным, поддерживали доминанты мира деревни. Ребенок должен выучиться и не заниматься физическим трудом – выйти в

люди. В офисе работает, ходит туда каждое утро, мама об этом всегда мечтала. К брату сестра вышла из-за светящихся занавесок клубного зала, сняв с себя блестящий парик официантки. Крупные планы Пеянки – большая находка режиссера. Герой способен удивляться (по крайней мере, пока), и, поскольку он действительно никогда не видел город, опасения сестры блекнут перед смотрящим на нее во все глаза мальчиком.

Вместе с новым телевизором телега привезла Пеянки в деревню. На пресс-конференции Бальмес скажет, что протяжка кабеля – стечение обстоятельств, которое определило концепцию и художественный образ фильма. Волей случая на ММКФ-2014 свой четвертый полнометражный фильм представил американский режиссер Г. Реджио, известный трилогией «Каци». Именно его образ детей, смотрящих телевизор, из короткометражки «Свидетельство» (Evidence, 1995) воспроизводит Бальмес в кульминации своего «Счастья». Характерная отрешенность в глазах, неподвижность лиц взрослых и детей – послание автора миру³.

Предпочтение метода наблюдения на фоне возможностей современного неигрового кино понятно. Неконтролируемая [uncontrolled], как ее обычно называют за рубежом, документалистика – это открытая система, которая всегда имеет высокую степень риска распасться. Выбор исходных элементов: героя, истории, конкретных психологических аспектов взаимодействия – не гарантируют успеха. Из широкого спектра кинокартин документальной и некоторых других программ ММКФ-2014 были представлены и иные оригинальные неигровые работы. Видовой фильм «Храмы культуры»; портрет, снятый методом реконструкции, «Зеленый принц»; достаточно редкий жанр автопортрета «Навести и нажать», наконец, блестящий исповедальное интервью «Соль земли» В.Вендерса и др. Однако они уступают методу наблюдения только в одном: спонтанности развития действия и как результат – чувства достоверности происходящего. Этот ключевой аспект более пятидесяти лет назад выдвинул документалистику, снятую методом наблюдения и в стиле *cinéma vérité*/direct cinema, в авангард мирового неигрового кино.

³ Happiness' Thomas Balmés Speaks with Beyond Cinema at Sundance 2014 [Электронный ресурс] // Beyond Cinema Magazine, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GJEgRsKge6E>.

Сегодня спонтанность — единственное, что может по-настоящему удивить зрителя, поэтому метод еще долго будет панацеей неигрового кинематографа, принимая во внимание технические возможности для любителей и профессионалов: наблюдать стало легче, наблюдать стало веселей.

ГЛАВА I

НЕИГРОВОЙ ПРОЦЕСС КИНО И ТВ

ПРОБЛЕМА СЕРИЙНОЙ ФОРМЫ В ТЕЛЕВИЗИОННОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ ЕВРОПЫ И США 1950–1960-Х ГГ.⁴

Серийная форма в документальном телефильме Европы и США складывается в напряженной культурно-исторической обстановке конца 1950–1960-х гг. Этому содействовала во многом особая культурная ситуация, связанная с возрастающей ролью телевидения и становления медиаиндустрии. Как известно, рубеж 1950–1960-х гг. в сфере телевидения характеризуется динамичным становлением системы телевизионных жанров. Оформляются соответствующие принципы повествования и выразительные средства. Телевидение в эти годы становится тем «global medium», которое, по словам Маклюэна, знаменовало переход общества и массовой культуры к новой формации. «The Timid Giant»⁵ был прекрасно знаком обществу, по крайней мере, с конца 1920-х годов. Рождение и формирование телевидения происходило на глазах 2-3 поколений зрителей. От малострочных «телевайзеров» на базе диска Нипкова к приемникам черно-белого изображения стандартной 625-строчной развертки и наконец — цветному вещанию по системе NTSC 1953 года. Сегодня с высоты современного уровня исследований видно, что телевидение рассматривалось в равной мере как особый тип интерактивной связи, сходный с телеграфом или радио, и как производное от кинематографа. Тесная связь телевидения и радио в массовом сознании косвенно подтверждается данными, приведен-

⁴ В рамках проекта № 11-06-00062-а Российского фонда фундаментальных исследований РАН.

⁵ *англ.* Застенчивый гигант.

ными в протоколах комитета NTSC. Речь идет о физических аспектах восприятия телевизионного изображения. Так, участникам предлагалось выбрать предпочтительные формы телеэкрана: «Прямые границы по горизонтали и дуги по вертикали; искривленные горизонтальные границы в сочетании с дугами по вертикали; совершенно круглое изображение»⁶. В заключении комиссии на основе анализа ответов респондентов указывалось: «По общему мнению, нет важных физиологических или психологических факторов [sic! — М.К.], определяющих выбор какой-либо из этих форм»⁷. Одновременно была отмечена корреляция между динамикой распространения телевидения среди населения и разнообразием программного контента, при этом характеристики изображения могли не оказывать решающего воздействия: «Некоторые считают, что массовое распространение телевидения зависит от улучшения качества изображения. Однако, в известных пределах, этот фактор определяется, скорее, содержанием передач, чем качеством воспроизведения изображения»⁸.

Ранние теоретические разработки в сфере ТВ в той или иной мере исходили из указанных оснований: ТВ как форма кинематографа или ТВ как особая коммуникативная система. Так, в начале 1960-х в известном суждении Маклюэна ТВ определялось как крупноплановое средство массовой коммуникации, с одной стороны, и холодное средство (*cold medium*) массовой коммуникации — с другой. Автор исходил из сопоставления линейных размеров киноэкрана и экрана телевизионного приемника. Естественно, что система выразительных средств телевидения и работа оператора отличались от кинематографии. Телевизионные камеры в силу специфического устройства требовали значительно более интенсивного освещения, а линейные размеры телеэкранов — сокращения числа общих планов в сравнении с крупными и т.д. В то же время программный контент продемонстрировал некоторые специфические свойства, которые существенно отличали его от кинематографа. Маклюэн определил это свойство как способность расширять «одно-единств-

⁶ Финк Д.Г. Стандарт цветного телевидения. Материалы национального комитета телевизионных систем США. М.—Л., 1960. С. 50.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

венное чувство до степени «высокой определенности»⁹. Высокая определенность (high definition) – это состояние наполненности данными». Маклюэн вполне закономерно употребил выражение «high definition», рассуждая об объеме данных, которое пользователь может получить в единицу времени. Меньшая степень определенности открывает возможности для большего вовлечения индивида в процесс коммуникации, поскольку требуется большее время для получения информации¹⁰. Из этого следовал и особый тип взаимодействия потребителя и нового средства коммуникации: длительное и регулярное нахождение перед экраном. В свою очередь, в силу синтетической природы ТВ и его тесной связи с радио программирование эфира также стало естественной составляющей телевидения. Поэтому серийная форма, эффективно функционировавшая в рамках радио, неизбежно должна была проявить себя и на телевидении. Как было показано выше, накопленный в кинематографе опыт в сфере серийного повествования определил будущее *телевизионного сериала* как особой синтетической формы экранного произведения.

На фоне развития телевизионной техники и технологии создания программного контента происходят специфические изменения в сфере кино, которым в ближайшем будущем предстояло сыграть важную роль в исторических судьбах документального телефильма и телесериала. Конец 1950 – начало 1960-х годов были связаны с расцветом и обновлением стратегий этнографического и вместе с ним документального кино. Французский этнограф и кинематографист Ж. Руш стал ключевой фигурой нового направления «cinéma vérité», а вместе с ним Новой волны. Термин является переводом названия знаменитого серийного киносборника «Киноправда» Д.Вертова и М.Кауфмана. Впервые выражение «cinéma vérité» употребил известный французский социолог, исследователь культуры и искусства Э.Морен. В журнале «France-Observateur» 1960 года вышла статья Морена «Pour un nouveau cinéma vérité» (О новой киноправде), посвященная Международному фестивалю этнографического кино во Флоренции. Исследователь творчества Руша и переводчик на английский язык его работ С.Филд отмечал: «В те годы Морен и

⁹ Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. – М.: Жуковский, 2003. С.29.

¹⁰ Там же.

Руш утверждали, что ключевое слово в названии статьи — «новая». Они предлагали: реализацию «кино-глаза» и «кино-уха» в единстве, развитие переносной звукозаписывающей аппаратуры, новые возможности для речи в кино, а также камерность и более тесный контакт [с объектом] при съемке фильма без привлечения большой съемочной группы. Иными словами, они предлагали одновременно внедрять новые технологии, отсутствовавшие у Вертова, и использовать их роль в формировании исследования нового типа — саморазоблачающего и самокритикующего процесса, составлявшего суть киноправды»¹¹.

Поднятое европейской творческой интеллигенцией в качестве знамени название знаменитой «Киноправды» КИНОКов было вполне закономерным. 1920-е годы в российском киноискусстве справедливо выделяются в качестве особой эпохи. Одновременная связь с европейскими авангардными направлениями и сложный общественно-политический контекст, требовавший поиска новых форм, создали уникальную стилевую палитру отечественных документальных фильмов. Документалистика (кинопублицистика) оказалась в центре пересечения, миграции и трансмутации различных образов, идей и течений, которые в те годы объединяли, до известной степени, советских и европейских документалистов. Популярная, к примеру, *тема истории города* могла оставаться только в границах киноочерка («Москва»), однако могла служить и средством для гораздо более емкого высказывания о мире и человеке («Человек с киноаппаратом», «Весной», где дан собирательный образ Города). При анализе по крайней мере двух указанных картин Вертова и Кауфмана вряд ли следует исключать чрезвычайно популярный в европейском неигровом кино того времени поджанр «городского портрета». Американский исследователь М.Темпл специально подчеркивает распространенность такого рода документальных лент (причисляемых также к авангардному направлению) по обе стороны Атлантики и справедливо относит фильм «Человек с киноаппаратом» Вертова к этому направлению: «...фильм «По поводу Ниццы», который сегодня воспринимается всего лишь как классика документалистики, среди прочего — замечательный пример «городского портрета» (city-portrait), жанра,

¹¹ Rouch J. Cine-Ethnography (Visible Evidence)/ed., transl. by S.Field. Minneapolis, 2003. P.14.

распустившегося в мировом кино в конце 1920–начале 1930-х годов. Он объединяет такие блестящие работы, как «Manhatta» (1921) Ч.Шиллера и П.Стрэнда, «Берлин: симфония большого города» (1927) В.Рутмана и «Человек с киноаппаратом» (1929) Д.Вертова. Эти картины подтверждают историческую связь между документальным кинематографом и авангардом, между экспериментальным фильмом и комбинированными техниками. Некоторых режиссеров-современников Виго, таких как Ж.Лодс («Aujourd'hui/24 heures en 30 minutes», 1928), Г.Сторк («Images d'Ostende», 1929) и Й.Ивенс («Мост», 1928), городской пейзаж не только вдохновлял на выражение своей гражданской позиции, но и служил лабораторией для создания новых художественных форм¹². Советская документалистика своими локальными, но достаточно прочными связями с традициями европейского авангардного кино для Морена и Руша обладала очевидным преимуществом: непосредственной связью со страной, опиравшейся на идеи марксизма, и в то же время весьма свободной формой, позволявшей органично ввести российское неигровое кино в сложный контекст экранной культуры Европы рубежа 1950–1960-х годов.

Рассматривая вклад Руша в кино- и теледокументалистику, следует учитывать ряд факторов:

1. техническая сторона съемочного процесса;
2. методологическая сторона съемочного процесса в сфере этнографии;
3. методологическая и идейная сторона съемочного процесса в сфере документалистики.

Техническая сторона организации съемочного процесса документального фильма в 1950–1960-х гг. в целом может быть сведена к проблемам портативной съемочной техники и синхронной записи звука. Так, съемки знаменитого документально-публицистического фильма «Я – черный» (1958) производились с применением портативной механической кинокамеры со сменными рулонами цветной 16 мм пленки. Синхронная запись звука не производилась в силу громоздкости и малой мобильности звукозаписывающей аппаратуры. В этой связи данные обстоятельства в известной мере служили своеобразным «техническим контекстом» поискам необходимой

¹² Temple M. Jean Vigo (French Film Directors). Manchester, 2011. P. 13.

режиссеру оригинальной художественной формы (герой в кинокартине выступает в качестве «автора», комментируя демонстрируемый в кадре материал с его участием).

Значительный вклад Руша в развитие технического процесса/ технологии создания документального кино связан с применением метода ручной. Съемка без штатива применялась кинематографистами и ранее, однако спорадически. Тем не менее в документальном кино тех лет (до 1960 г.) сформировалось каноническое представление о документальной камере, снимающей преимущественно со штатива. В большинстве документальных фильмов послевоенного периода, отмечал Руш, «камера была значительную часть времени статична, иногда применялось панорамирование и в исключительных случаях — съемка с движения (эффект «съемки с крана» достигался, когда оператор приседал вместе с камерой, или использовался автомобиль)»¹³. Оператор таким образом получал большую свободу в перемещении и работе с объектом съемки. Приведенные выше декларируемые Рушем и Мореном принципы более близкого взаимодействия режиссера и героя фильма, работа малыми группами, метод наблюдения как важный элемент режиссуры непосредственно были обусловлены новыми подходами к съемке. Сегодня хорошо знакомые массовому зрителю эстетические аспекты такого типа операторской работы определили в конце 1950-х новаторство французского режиссера. Камера, не имевшая стабилизирующих изображение механизмов, передавала вибрацию походки. В то же время при статичной съемке с рук в композиции кадра также появлялись характерные аберрации, как правило, исключаемые при работе с применением штатива (вибрация, нарушение ориентации рамки кадра относительно линии горизонта, вынужденная (частая или произвольная) смена дистанции до снимаемого объекта и потеря резкости изображения и др.).

Художественные возможности съемки ручной камерой были продемонстрированы в знаменитом фильме Руша и Морена «Хроника одного лета» (1961). В кинокартине используется комбинированная техника съемки со штатива и без него. Один из наиболее ярких примеров — тревеллинг ручной камеры, следующей

¹³ Rouch J. The Camera and Man // Anthropology—Reality—Cinema/ The Films of Jean Rouch. L., 1979. P.56.

в общественном транспорте за рабочим автозавода «Рено» (один их героев фильма). Однако следует принять во внимание, что Руш отдает пальму первенства в применении этого приема вышедшим несколько ранее работам «Канун Рождества» (*Bientôt Noël*, 1959) в Канаде и «Первичные выборы» (*Primary*, 1960) в США. В картине канадских кинематографистов был использован «ставший сегодня классическим примером тревеллинг, то есть в кадре камера следует за револьвером охранника банка»¹⁴. Руш отмечал: «Когда Мишель Бро [оператор фильма «Канун Рождества» и «Хроника одного лета» — *М.К.*] приехал в Париж на съемки «Хроники одного лета»¹⁵, этот прием стал откровением для всех нас, а также для телевизионных операторов. Кадр из фильма «Первичные выборы», в котором оператор Ликок следует за пересекающим холл Дж.Ф.Кеннеди, стал, без сомнения, шедевром этого нового метода съемки»¹⁶.

В рамках телевизионной культуры Великобритании периода 1950–1960-х годов также существовал интерес к методам документального кинематографа и серийной форме. 5 мая 1964 г. в Великобритании компания «Granada TV» выпускает в эфир телеканала «ITV» первый выпуск документальной программы «Seven Up!», режиссер П.Элмонд (P.Almond). Проект, включающий к 2012 году 8 выпусков¹⁷, планировался как односерийный. По словам Элмонда, в его дружеской беседе с продюсером проекта «World in Action» Т.Хьюэтом (T.Hewat) случайно возникла старая теза иезуитов «Приведите ко мне ребенка до 7 лет, и я возвращу мужа», поскольку в разговоре была затронута болезненная для английского общества тема сословных пережитков, сохранявшихся, несмотря на политику «бесклассового общества», проводимую партией лейбористов¹⁸. Проект должен был подтвердить на примере детей-участников единство нации. Показательно, что в момент возникновения прог-

¹⁴ Rouch J. *The Camera and Man // Anthropology–Reality–Cinema/ The Films of Jean Rouch*. L., 1979. P.56.

¹⁵ Фильм снимался в Париже летом 1960, вышел на экраны осенью 1961 г. См.: *Anthropology–Reality–Cinema/ The Films of Jean Rouch*. L., 1979. P.13.

¹⁶ Rouch J. *The Camera and Man // Anthropology–Reality–Cinema/ The Films of Jean Rouch*. L., 1979. P.56.

¹⁷ *Seven Up!* (1964), «7 Plus Seven» (1970), «21 Up» (1977), «28 Up» (1984), «35 Up» (1991), «42 Up» (1998), «49 Up» (2005), «56 Up» (2012). Все выпуски за исключением первого режиссировались М. Эптедом (M. Apted).

¹⁸ SEVEN UP! P. Almond, URL: <http://www.paulalmond.com/7up.html>.

раммы документальная компонента должна была превалировать и общий тон должен был звучать как «документально-развлекательный», «документально-просветительский». Тем не менее в контексте телевизионной культуры «Seven Up!» занял противоречивое положение, поскольку с приходом таких неигровых серийных форм, как реалити-ТВ, целевая аудитория стала изменять свои приоритеты и в отношении данного проекта. В недавнем интервью «Guardian» М.Эптед подчеркивал: «...реалити-ТВ помещает людей в непривычные или агрессивные условия и наблюдает за их приспособлением. Документалистика создает снимок собственно реальности»¹⁹. Пример данного проекта показателен в отношении трансформаций, которые претерпевает вполне устоявшийся жанр документального очерка в системе телевидения. Программа начинает функционировать в рамках принципа серийности, что имеет два возможных следствия. Во-первых, возможность полноценной телевизионной документалистики как сериальной формы. И, во-вторых, неизбежное замещение оригинального документального проекта его сугубо развлекательным эрзацем, присущим массовой культуре и телевидению в частности. По мнению исследователя А.Хилл, «жанры телевизионной документалистики напрямую зависимы от иных типов документального программного контента»²⁰. Иными словами, наиболее рейтинговый формат или определенное «веяние» в системе выразительных средств (рваный монтаж, репортажный стиль съемки) неизбежно будут оказывать давление на классические формы документального телекино. В качестве примера исследователь указывает на влияние, которое тележурналистика оказала на документальное телекино в США 1960–1970-х годов. «Документальная журналистика разрабатывает популярные темы в формате серий, опираясь на репортажные принципы и обычно используя стиль «журналистского расследования» с ведущим/репортером в одном лице...»²¹. В любом случае, начиная с 1970-х годов, на фоне расширения системы телевизионных жанров постепенно начинает размываться граница между популярными и классическими документальными фильмами. Хилл

¹⁹ Moss S. 56 Up: 'It's like having another family' // The Guardian, Monday 7 May 2012 20.12 BST, URL: <http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2012/may/07/56-up-its-like-having-another-family>.

²⁰ Hill A. Reality TV: audiences and popular factual television. NY., 2005. P.19.

²¹ Ibid. P.19.

подчеркивает, что создание популярных развлекательных форматов-дублеров на основе познавательно-просветительских – родовая черта телевидения²². Реалити-ТВ как своеобразный побочный продукт прививки документалистики к ТВ – поучительный пример. «Главная цель большинства реалити-программ – «развлечение, нежели просвещение. Несмотря на попытки некоторых создателей реалити-программ доказать, что отдельные форматы могут обеспечивать социальные идеалы, проблема лежит в самой природе жанра реалити, принципиально созданного для эскалации развлечения...»²³.

Обозреватель «Guardian» С.Мосс дает вполне точную оценку соотношения проект/контекст для телевизионной документалистики: ««Seven Up!» содержал политическую пропаганду, которая в дальнейшем послужила основой для опыта достоверного изображения процесса человеческой жизни»²⁴. В изменившихся условиях политический контекст для данного проекта утратил актуальность, и документальная форма столкнулась с новой проблемой – entertainment. Серии программы, как известно, представляют собой документальные фильмы в жанре интервью, что накладывает известные ограничения на содержание и систему выразительных средств. В частности, недовольство аудитории последним выпуском (2012) было связано именно с этим классическим для документалистики и данного проекта отношением форма/содержание. Фильм давал только синхронный срез и позволял зрителю составить впечатление об «эволюции героев» на основании интервью. Проект в силу жанровой специфики исключал возможность собственно *процесса наблюдения за героем как развлекательного элемента* (основа реалити-ТВ). Вопросы не могли по сути охватить в рамках классической формы документального фильма-интервью те аспекты личности героя, которые выявляло ТВ. Проект продемонстрировал именно неспособность традиционной формы документалистики соответствовать принципу серийности на ТВ. Традиционный для данного документального жанра метод аналитического построения образа героя на основе осмысления зрителем вопросов и ответов оказался неприемлем в рамках серийной формы неигровых форматов ТВ. Это

²² Hill A. Reality TV: audiences and popular factual television. NY., 2005. P.42.

²³ Ibid. P.19.

²⁴ Ibid. P.19.

раннее родовое свойство телевизионной культуры неоднократно подчеркивалось зарубежными и отечественными исследователями на материале игровых проектов. Однако приведенный частный случай «Seven Up!» указывает на сходные процессы и в неигровых форматах. Иными словами, сериальная форма требует регулярного появления выпусков и достаточного их числа, определяющего психологию зрительского восприятия.

* * *

В США 1950–1960-х годов принцип серийности реализуется с началом регулярных выпусков документальных программ в рамках двух национальных сетей NBC и CBS, создавших специальные отделы по производству *телевизионной документалистики* (nontheatrical documentary)²⁵. Важную роль сыграла и сеть общественного телевидения «PBS» (первоначальное название – «Национальное образовательное телевидение (NET)»), созданная в 1953 году при патронаже правительства США. В рамках данной телесети сложились важные стандарты телевизионной документалистики. В качестве первого документального сериала телевидения США американские исследователи рассматривают тематическую программу «See It Now» (1951–1958, CBS). Следует обратить внимание, что сам факт причисления еженедельной информационной программы к сериальному типу нарратива необычен для отечественного искусствоведения. Однако формальным основанием здесь выступает фигура автора-ведущего – журналиста и общественного деятеля, который выносит суждение до известной степени субъективное и вместе с тем отличное от официальной позиции. Этот вертикальный тип программирования сыграет значительную роль в будущем, когда на рубеже 1980–1990-х годов в информационном и документальных секторах ТВ намечаются активные попытки к обновлению формы ради того, чтобы привлечь аудиторию нового «поколения MTV». Фигура ведущего-нарратора станет ключевой: имидж в целом, специфика представления материала, то есть все то, что включает термин «инфотейнмент». Э.Р.Мароу (E.R.Mugrow) и глава информационной службы «CBS» Ф.У.Френдли создали информационный цикл «See It

²⁵ Ellis J.C., McLane B.A. *New History of Documentary Film*. L., 2005. P.181.

Now», опираясь на опыт радиопрограммы «Heir It Now»²⁶ Мароу, и заложили основу для классического сегодня формата еженедельного *аналитического обозрения*. В тизере голос за кадром представлял проект Мароу как «телевизионную документалистику, основанную на новостях недели, и представленную голосами подлинных профессионалов, делающих новости»²⁷. Акцент в «лиде» на слово «голоса» означал, что программу можно было слушать и как радиопередачу. Тайм-слот программы также соответствовал классическому времени «аналитических обозрений» – 22:30, верхний предел прайм-тайма. До 1953 года «See It Now» при хронометраже около 30 минут включал несколько сюжетов. В дальнейшем формат изменяется: в основу каждого выпуска помещается одна центральная тема²⁸.

Эстетическое решение программы соответствовало заявленной выше концепции. Экспозиция (тизер) начиналась в помещении аппаратно-студийного блока (АСБ)²⁹, стендап ведущего предварялся панорамой от занятых работой операторов к режиссерскому пультау и мониторной стене, перед которой располагался Мароу, «с его неизменной сигаретой и бесконечными фактами и цифрами»³⁰. Для большей зрелищности экспозиция варьировалась, однако пространственная локализация – АСБ – оставалась неизменной. Таким образом, зритель получал аудиовизуальный образ, включавший его во внутреннее «профессиональное пространство» программы и номинально делавший участником производственного процесса. Показательным примером является эфир 1953 года, посвященный встрече Рождества американскими солдатами в Корее. Этот выпуск дает наглядное представление, насколько свободно формировалась режиссура, или «хореография» программы, как говорят работники ТВ и кинематографисты в США. Игровой стендап Мароу включал сложный внутрикадровый монтаж, состоявший из вертикальной панорамы на роющего траншею пехотинца, переходящую затем в горизонтальную панораму на ведущего, облаченного в военную

²⁶ Также с участием Мароу.

²⁷ «A document for television based on the week's news and told through the actual voices and faces that made the news».

²⁸ Ellis J.C., McLane B.A. *New History of Documentary Film*. L., 2005. P. 181.

²⁹ Control room.

³⁰ Doherty Th. P. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. N.Y., 2003. P. 178.

форму и расположившегося у блиндажа. Данный прием иллюстрирует активные попытки телевизионных производителей найти приемы организации пространства кадра (включая камеру, монтаж), не уступающие по зрелищности кинематографу.

Заявленной концепции «See It Now» как программы от «настоящих профессионалов» соответствовала и тщательная разработка имиджа ведущего. Мароу первым в истории информационного вещания создал образ ведущего-автора, интеллектуала и аналитика, который наряду с необходимой информацией предоставлял зрителю авторитетное экспертное суждение о конкретной личности. Неизбежный субъективизм и оригинальность предложенной концепции увеличивали зрительский интерес к проекту. В программе «See It Now» активно вводится новый герой – рядовой американец. Интерес к народу Америки, его нуждам, идеалам, повседневной жизни хорошо известен и по документальной публицистике Мароу «Harvest of Shame» (1960) и др. О гражданской и политической позиции журналиста можно составить впечатление по известному высказыванию в одном из выпусков программы «Hear It Now» о коммунистической системе: «Коммунизм – это мрак, и мы не можем представить себе мир под его началом. Но это конфликт не между народами, а между современными тенденциями и политическими системами».

Логическим итогом авторского телевидения Мароу стало известное противостояние телеведущего и сенатора Дж.Маккарти. Напомним, что эскалация холодной войны в 1950-х годах во внутренней политике США получила воплощение в виде специально созданной «Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности» (House Un-American Activities Committee), работа которой проходила в атмосфере массового психоза грядущей атомной катастрофы, ожидание которой продолжалось вплоть до конца 1960-х. Так, в Голливуде формируются печально известные «blacklists» – черные списки деятелей кинематографа, которые объявлялись персонами нон грата в кинобизнесе. «Охота на ведьм» носителей «красной угрозы» во всех областях культуры Америки приобретает гаргантюанские масштабы. Мароу в своем знаменитом выступлении однозначно высказался против выдвинутого Маккарти инициативного проекта поисков внутреннего врага: «Мы не должны

смешивать свободу совести и измену. Мы всегда должны помнить: обвинение не есть доказательство вины, а вину должно доказывать, опираясь на факты и закон. Мы не будем жить в страхе друг перед другом. Мы не позволим страху затмить наш разум, если обратимся к нашей истории и нашей доктрине и вспомним, что мы — потомки людей не испуганных, но тех, кто не боялся писать, говорить, объединяться и защищать идеи от сиюминутной непопулярности»³¹. Противостояние телеведущего и «младшего сенатора из Висконсина» достигло апогея к 1954 году. В эфире от 9 марта, в котором прозвучала цитированная выше речь, Мароу применил оригинальный полемический прием. Журналист сообщил в начале выпуска, что главная его тема — «сенатор Маккарти, запечатленный на его собственных выступлениях и прокомментированный его собственными словами»³². В программе была представлена содержательная подборка фрагментов выступлений Маккарти (перемежающихся комментариями Мароу), из которых зритель мог заключить о непоследовательности и предвзятости политической кампании сенатора. Широкий общественный резонанс, вызванный телевизионной полемикой представителя прессы и власти, подтвердил, по замечанию Т. П. Доэрти, что телевидение «стало новым мерилom массовых коммуникаций: печатные СМИ сошли с дистанции, и телевидение пересекло финишную черту»³³. Прием монтажных столкновений собственных высказываний «медийной персоны» прочно вошел в систему современной журналистики и документальной публицистики. В частности, американский режиссер М. Мур сделал *дайджест-саморазоблачение* неотъемлемой частью своего авторского стиля (впрочем, под влиянием работ Э. Де Антонио). В фильме «Фаренгейт 9/11» Мур неоднократно приводил высказывания экс-президента США Дж. Буша по различ-

³¹ «We must not confuse dissent with disloyalty. We must remember always that accusation is not proof and that conviction depends upon evidence and due process of law. We will not walk in fear, one of another. We will not be driven by fear into an age of unreason, if we dig deep in our history and our doctrine, and remember that we are not descended from fearful men -- not from men who feared to write, to speak, to associate and to defend causes that were, for the moment, unpopular». «See It Now», эфир от 9 марта 1954.

³² «See It Now», эфир от 9 марта 1954.

³³ Doherty Th. P. Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture. N.Y., 2003. P. 178.

ным вопросам в виде аналогичных монтажных сбоек, снабдив их соответствующим «контрапунктическим» комментарием.

С 1955 года формат «See It Now» вновь изменился, т.к. спонсор программы Американская алюминиевая компания (Alcoa) отказалась от дальнейшего финансирования. Телепередача увеличила эфирное время до одного часа и выходила двумя частями с паузой под рекламу. В 1958 году проект был заменен новой программой «CBS Reports». В рамках данного проекта Мароу подготовил фильм «Harvest of Shame» (1960), однако в качестве лишь одного из авторов.

В 1961 году возникший между Мароу и руководством «CBS» конфликт разрешило приглашение президента Дж.Кеннди, предложившего журналисту пост главы Информационного агентства США (USIA, United States Information Agency). Новое назначение позволяло вернуться к административной и педагогической деятельности, с которой начинал журналист, однако по существу оно стало вынужденным финалом профессиональной карьеры Мароу на «CBS», «где к тому времени он не имел ни постоянных проектов, ни значительного влияния»³⁴. В 1965 году Э.Р. Мароу получил Президентскую Медаль Свободы, позже он скоропостижно скончался³⁵.

³⁴ Susanne B. Murrow at The United States Information Agency (USIA), 1961-1964 // The Life and Work of Edward R. Murrow. An archives exhibit. URL: <http://dca.lib.tufts.edu/features/murrow/exhibit/index.html>.

³⁵ Б.а. Murrow E. R. This Reporter // American Masters, February 2nd, 2007, URL: <http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/episodes/edward-r-murrow/this-reporter/513/>.

НЕИГРОВОЕ ТЕЛЕВИДЕНИЕ VS ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАНАДЫ 1950–1960-Х ГГ.

В 50–60-е в кинематографе и на телевидении ряда стран происходили процессы технической модернизации. Как следствие данные трансформации привели к значительным переменам и в художественной образности экранных искусств. Взаимосвязь кинематографа и телевидения большинства стран с развитой экранной культурой (Россия, США, Великобритания, Канада и др.) в эти двадцать лет во многом диалектична. Телевидение предложило широкой аудитории новые возможности в сфере экрана. Синхронная запись звука и изображения, иные крупности планов, ориентированные на малые экраны телеприемников, применение пленок (первоначально немагнитных) традиционно «непрофессиональных» форматов (16 мм) и, соответственно, камер значительно меньших размеров. В кинопромышленности начали внедряться новые типы оборудования, изменившие эстетику экрана, методы работы режиссеров и операторов. Результатом подобного взаимодействия стало обогащение экранных возможностей и кино, и телевидения и появление гибридных выразительных средств, в том числе и в документалистике. Канада стала одной из первых стран, где синтез тенденций позволил сформироваться художественно-эстетическим основаниям нового этапа в развитии экранной культуры, в том числе и в документалистике (стилевые направления «direct cinema» в США, *cinéma vérité* во Франции).

Теле- и кинопромышленность Канады в силу ряда исторических обстоятельств заняли в период 50–60-х гг. лидирующие позиции. Правительство страны уделяло значительное внимание развитию национальной кинематографии, в том числе практически беспрецедентное – неигровому кино. Развитие данных сегментов экранной культуры находилось в ведении Канадской государственной службы кинематографии (National Film Board of Canada, NFB). Уже в 30-е гг. в литературе отмечалось динамичное развитие NFB и растущее дифференцирование жанровой палитры, которая к тому времени

включала ряд перспективных форматов³⁶. К 50-м гг. в рамках NFB складывается подразделение, занимавшееся выпуском хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. В основной состав группы вошли Д.Френдли (продюсер, руководитель документальных проектов NFB, режиссер, монтажер), К. Лоу (аниматор, оператор комбинированных съемок, режиссер), Р. Кройтор (оператор комбинированных съемок, режиссер, инженер), В. Кёних (оператор, режиссер), Т. Маккартни-Филгейт (оператор, режиссер, монтажер), К. Чэпмен (оператор, оператор комбинированных съемок, режиссер) и др. Профессиональный опыт ряда специалистов группы, например Френдли, был приобретен еще в годы Второй мировой войны.

В последней трети 50-х и до середины 60-х гг. NFB выпускает для телеканала CBC ряд телевизионных многосерийных документальных программ, таких как «Candid Eye», «Challenge for Change» и отдельных кинолент, далеко выдвинувших вперед жанр телевизионного репортажа. Для данных фильмов характерен поиск новых художественных, технических приемов как на уровне изобретения, так и заимствований из иных жанров. Участники группы Френдли создавали в формальных границах телерепортажа фильмы малого или среднего метра, тяготевшие к традициям поэтического кино (применение метафор, символизм и пр.).

Приведенные работы построены на характерных приемах поэтизации, символизма, сложившихся в истории мирового киноискусства. «Корал» (Coral, 1954) К. Лоу — повествует о безыскусной жизни обитателей американского ранчо: коня Корала и его хозяина ковбоя. Естественно, в кадре были бескрайние прерии дикого Запада, выбор композиции кадров призван был подчеркнуть природную красоту коня, мужество ковбоя. Вместе с тем получить подобный образ авторы смогли лишь благодаря мастерству съемки методом наблюдения и последующего отбора материала. Фильм «Дети Фого айленда» (Children of Fogo Island, 1967) К.Лоу стилистически тяготеет к традициям кинодокументалистики, заложенным голландским режиссером Й. Ивенсом («Мост», «Дождь», «Сена встречает Париж», «Мистраль»). Авторы, используя метод наблюдения, отобрали выразительный материал из жизни детей — жителей Фого айленда в Канаде. Юные канадцы растут на берегу океана, связывая с ним все свои простые

³⁶ Barlow R. Documentary in Canada // Documentary News Letter. 1942. Vol.3. № 2. P. 20.

детские игры и мечты. Лирическая музыка, лаконизм закадрового комментария и выразительные детали в кадре приближают рядовой телеочерк к лучшим образцам поэтического документального кино.

Одновременно поиски новых выразительных средств под влиянием конкурентной борьбы с кино позволяли добиться значимых результатов в ряде иных жанров документалистики. Особо стоит отметить фильмы «Город золота» (City of Gold, 1957) В. Кёниха и К. Лоу, «Город нашего времени» (City Out of Time, 1959) К. Лоу и др. Указанные работы принадлежат к различным жанрам. Тем не менее ленты, выполненные одним творческим коллективом, носили в данном случае синтетический характер. Фильм «Город золота» получил главный приз Каннского кинофестиваля в 1957 г. (короткий метр). Работа известна рядом новых для того времени приемов. Для демонстрации архивных фотографий Клондайка времен Золотой лихорадки, составляющих основное содержание фильма, использовался монтаж внутри кадра (панорамирование, наезд/отъезд), что непосредственно сыграло роль в создании емкого художественного образа ленты. Лента «Город нашего времени» интересна столь же неординарным для своего времени приемом: основой повествования о Венеции стали полотна известного венецианского живописца Каналетто, хранимые в Государственной картинной галерее. Образ Венеции 200-летней давности сопоставляется с образом города в начале 60-х гг. XX века. Главными приемами здесь стало панорамирование и монтажное соединение живописных изображений и репортажного материала.

Полиэкранный/поликадр как технический и художественный прием известен еще с периода немого кино. В дальнейшем он периодически применялся в кинематографе³⁷. Однако развитие новых видов кинематографа и практика всемирных выставок 50–70-х гг. переместили эстетику полиэкрана на качественно иной уровень. Как правило, к основным системам относят кинопанораму (кругораму, циркораму), широкоэкранный, широкоформатный и вариополикадровый/вариоскопический кинематограф. Среди указанных выше новых систем кинотеатрального показа, как писали в те годы, следует обратить внимание на полиэкранное (вариополикадровое) кино.

³⁷ Казючиц М.Ф. «Совополикадр»: полиэкранный и поликадровый фильм в истории кинематографа 1960–1980 гг. // Киноведческие записки. № 104-105. С. 388–411.

Данный тип систем был в целом удобен своими синтетическими возможностями. Высокая степень информационной насыщенности сочеталась здесь с эффективным эстетическим воздействием самой полиэкранной композиции. Полиэкранные/поликадровые фильмы к рубежу 50–60-х гг. получают широкое распространение в рамках различных выставок, экспозиций и т. д. Ярким примером является полиэкранная программа с одновременным драматическим действием на сцене театрального режиссера из Чехословакии Й. Свободы (Экспо в Брюсселе 1958 г.).

В рамках канадского павильонного комплекса Экспо-67, проходившей в Монреале, была создана известная впоследствии композиция «Лабиринт». Основу экспозиции составлял кинозал с пятью киноэкранами, расположенными крестообразно (один в центре, остальные — по сторонам от центрального экрана). Изображение формировалось пятью синхронизированными проекторами с пяти отдельных 35 мм пленок. Демонстрировавшийся фильм «В Лабиринте» (*In the Labyrinth*, 1967) Лоу, Кройтора и Х. О'Коннора стилистически был близок работам группы прошлых лет как в области кинорепортажа, так и киноэкспериментов. Ленту открывал титр, сообщавший о метафорическом понимании древнегреческой легенды о минойском лабиринте. Видовой материал отбирался таким образом, чтобы зритель мог интерпретировать его символически. Этому чрезвычайно способствовало специфическое «крестообразное» экранное пространство. Так, авторы нередко попеременно размещали в пределах только вертикальные или горизонтальные композиции для достижения большей зрелищности. Так, в одной из сцен на нижнем кадре демонстрировалось рождение ребенка, три оставшихся кадра крестовой вертикали занимало, соответственно, изображение взлетающей с площадки ракеты и пр. В фильм попали и кадры из России. Всю область экранного пространства занял интерьер ГУМа в Москве и планы московского Кремля, снятые с движущегося по Москве-реке теплохода.

В том же павильоне Экспо-67 демонстрировался вариополикадровый фильм режиссера К. Чэпмена «Место, чтобы остаться» (*A Place to Stand*, 1967). В отличие от киноленты «В Лабиринте» вариоскопические и поликадровые трансформации были напечатаны на пленке 70 мм и демонстрировались с одного широкоформатного проекто-

ра. Таким образом автор получил возможность применить гораздо более сложные спецэффекты. Например, изображение распалось на 15 изолированных экранов³⁸; один или несколько экранов могли перемещаться в пределах основной области экранного пространства и пр. В рамках полиэкранного фильма с несколькими проекторами подобные приемы были бы технически невозможны. Однако в стилистическом отношении фильм вновь представлял собой гибрид видового фильма и киноочерка. Кадры основных видов промышленности провинции Онтарио перемежались снятыми методом наблюдения сценами жизни рядовых граждан – досуга, повседневных будней, учебы и пр. Данный фильм дал дополнительный стимул к развитию вариополикадра как специального художественного приема, а Чэпмен приглашался в качестве консультанта на отдельные игровые проекты с использованием полиэкрана³⁹.

Синтез сугубо технических разработок (полиэкранный, облегченные камеры) и творческих поисков работников кино и телевидения в период 50–60-х гг. представлял собой сложное явление, которое в значительной степени обогатило игровой и неигровой виды кино. Помимо указанного взаимовлияния наметился отчетливый процесс смешения, эклектики в области художественных приемов, самой эстетики отдельных жанров неигрового кино и телевидения. В сфере телевидения прямым следствием данных процессов стало дальнейшее дифференцирование широкого спектра специализированных документальных форматов, развитие которых в целом замедлилось лишь к 90-м гг. и определило современное состояние экранной культуры.

³⁸ Тарасенко Л. Г. Чекалин Д. Г. Кинозрелища и киноаттракционы: справочник. М.: ПАРАДИЗ, 2003. С. 71.

³⁹ Kretzel В. «A Place to Stand» Canadian 70mm Short Films [Электронный ресурс]. URL: http://www.in70mm.com/news/2011/canadian_short/place/index.htm (дата обращения 01.09.2015).

«DIRECT CINEMA»: АВТОР И ИДЕОЛОГИЯ В СИСТЕМЕ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ВЕЩАНИЯ США 1950 – 1960-Х ГГ.

Телевидение в 1950–1960-х гг., по замечанию М. Маклюэна, окончательно упрочивает свое положение в качестве «глобального медиума». В ряде концепций тех лет, ставших сегодня классическими, телевидение представлялось как средство формирования и поддержания идеологии. Различными могли быть акценты. Информация, репрезентируемая в рамках ТВ, усваивалась потребителем значительно быстрее, полагал Маклюэн. И в то же время контент располагал к длительному и регулярному просмотру телепрограмм⁴⁰. Из этого остроумного наблюдения канадского медиолога непосредственно следовал очевидный вывод, — им, по понятным причинам, не сделанный: телевидение является универсальным средством трансляции идеологических содержаний в развлекательной форме. Ж.-Л.Годар, к примеру, рассматривал телевидение как источник особой информационной диффузии⁴¹, которая во многом сближает его идеи с концептами мифа и симулякра Р. Барта и Ж. Бодрийяра. Однако, вероятно, именно Бодрийяру принадлежит наиболее известная концепция тех лет, которая определила основной вектор суждений о ТВ в 1960–1970-х гг. Телевидение объявлялось исключительно средством манипуляции массовым сознанием. Более того, в силу своей природы оно создает иллюзию коммуникации, хотя в действительности имеет односторонний характер⁴². Подобная оценка вполне закономерна, если учесть социальный контекст во Франции 1950–1960-х гг.

В эти годы происходит эпохальное столкновение кино и телевидения. Падение посещаемости в кинотеатрах приводит к впечатляющей гонке за техническими нововведениями, приведшими к созданию новых систем кинематографа (широкоэкранный, широкоформат-

⁴⁰ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Гиперборея: Кучково поле, 2007. С. 353.

⁴¹ Годар Ж.-Л. Страсть: между чёрным и белым / Сост., пер. М. Ямпольский. Б.м., 1991. С. 108.

⁴² Бодрийяр Ж. К критике политической экономики знака. М.: Академический проект, 2007. С. 238.

ного и др.). В то же время телевидение тех лет активно формирует собственные жанры, соответствующие специфике телевизионного вещания. Помимо сугубо технических требований к метражу, общей организации материала, определяемой производственным форматом, особую роль приобретает политика телесети, которая оказывает существенное влияние на авторский дискурс и в известной мере — на границы художественного образа документального телефильма. Вполне естественными для кинематографа Франции или США стали его независимые, протестные формы, которые так или иначе находили свою аудиторию и возможности для независимого производства. Телевидение в данном случае занимало двойственное положение. Развитие системы телевещания достигло уровня развития, достаточного для создания массовой продукции. Однако, поскольку создание «независимой телесети», «независимого телевидения» в те годы произойти не могло, то попытка основать независимое производство представлялось единственной возможностью для сохранения творческой свободы. «Прямое кино» США, которое традиционно связывается с концептуально близким феноменом европейского кино «*cinéma vérité*», имело большую зависимость от идеологии — конъюнктурных требований, «политики» телевещателя и рыночных условий создания и распространения экранной продукции.

Фильм «Первичные выборы» («*Primary*», 1960)⁴³ Р.Дрю и Р.Ликока в этой связи неизбежно оказывался в чрезвычайно сложной культурной ситуации. Концепция нового прямого кино оказалась скованной, с одной стороны, системой информационного вещания. Этому способствовали жанр телерепортажа/телеочерка и та необходимая мера условностей, которые определяют его существование на ТВ. В малой или большой форме данный жанр в значительной степени

⁴³ Основные работы, посвященные фильму «Первичные выборы» и развитию прямого кино в США: Levin G.R. *Documentary explorations: 15 interviews with film-makers* Paperback. Doubleday, 1971; Mamber S. *Cinema verite in America: studies in uncontrolled documentary*. Cambridge: Mass., MIT Press, 1974; O'Connell P.J. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992; Vogels J.B. *The direct cinema of David and Albert Maysles*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005; Saunders D. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. N.Y.: Wallflower Press, 2007; Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы / Под ред. С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1967.

зависит от общего социально-политического курса структур, обеспечивающих возможность эфира. С другой стороны, выбор объекта, материала для фильма также в известной мере ограничивался идеологическими предпочтениями вещателя. Р. Дрю, известный как фоторепортер журнала «Life» и снявший до работы «Первичные выборы» несколько документальных лент, сознательно выбрал телевизионный сектор в качестве источника новых форм, заполнив тем самым пустующую нишу⁴⁴. Р. Ликок, известный кинематографическим кругам как оператор фильма Р. Флаэрти «Луизианская история» («Louisiana Story», 1948), принял самое деятельное участие в создании фильма «Первичные выборы», усовершенствовав свой художественный метод. После успеха картины Дрю создает малое предприятие «Дрю ассошиэйтс» («Drew Associates»), пытаясь тем самым создать фактически независимое производство в системе американского телевидения⁴⁵.

Напомним, фильм посвящен первому этапу выборов президентской кампании 1960-го года, так называемым первичным выборам. Предвыборная гонка сенаторов от Демократической партии Х. Хамфри и Дж. Кеннеди начинается с традиционных выступлений и общением с электоратом и завершается победой Кеннеди, который годом позже займет пост президента США, победив на выборах республиканца Р. Никсона. Сюжетная композиция складывается из пролога (тизера), экспозиции, знакомящей нас с кандидатами; большого блока выступлений кандидатов в городах штата Висконсин; за эпизодом собственно выборов следует знаменитая кульминационная сцена ожидания героями результатов кампании. Развязка и финал — Кеннеди объявлен победителем, а Хамфри покидает сцену.

КАМЕРА-ГЛАЗ И ПРОБЛЕМЫ СИНХРОНИЗАЦИИ

Проблема художественных истоков стилистики прямого кино требует специального рассмотрения. Здесь же укажем лишь на несомненное влияние канадской документалистики, в которой технология, близкая *cinéma vérité*, формировалась во многом

⁴⁴ O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. P. 32.

⁴⁵ Ibid. P. 204.

параллельно европейской традиции. Вторая половина 1950-х гг. в Канаде характеризуется выходом как отдельных документальных фильмов, так и телевизионных циклов («Candid Eye»), снятых в стилистике близкой *cinéma vérité*⁴⁶. Более того, в одном из классических фильмов «Дни накануне Рождества» (Benôit Noël, 1958) С. Джексона и В. Кёниха оператором выступал М. Бро, который через несколько лет снимет вместе с Ж. Рушем и Э. Мореном классику европейского *cinéma vérité* – фильм «Хроника одного лета» (Chronique d'un été, 1960). Одновременно в состав группы Дрю входил в качестве оператора и монтажера один из продюсеров и режиссеров NFB (The National Film Board of Canada) Т.М. Филгейт, что обеспечило известную преемственность производственного опыта⁴⁷.

Фильмы Руша, Бро, Кройтора, Кёниха – это прежде всего репортажи о жизни, застигнутой врасплох, во всей многогранности ее проявлений. Отсюда столь широко распространенные метафоры скрытых, невидимых, всевидящих глаза и камеры, используемые в названиях программ. Монтаж, к примеру, в работах канадских режиссеров в значительной мере носит служебную функцию, поскольку основное средство «кинопередачи видимых явлений» (Вертов) – камера. И в этом состоит важное отличие *cinéma vérité* от работ киноавангарда и в первую очередь создателя термина «киноправда» Д. Вертова. Монтаж у знаменитого отечественного режиссера играл ведущую роль, поскольку действительность фильма существенно отличалась от видимого мира и, следовательно, требовала собственных фундаментальных законов. Поэтому Вертову требуются многочисленные антитезы – противопоставление мира кинофабрики – миру реальному, декораций – фактическим вещам и пр. В этой взаимосвязи логики репортажа и логики экспериментального фильма лежит специфическая «диалектическая» природа документалистики.

Р. Ликок, Д.Э. Пеннебейкер разработали и сконструировали малогабаритные камеры, позволявшие работать без штатива и вести

⁴⁶ Hogarth D. Documentary television in Canada: from national public service to global marketplace. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2002. P.50.

⁴⁷ Mamber S. Cinema verite in America: studies in uncontrolled documentary. Cambridge: Mass., MIT Press, 1974. P. 36.

съемку в труднодоступных местах. Запись звука осуществлялась на портативные рекордеры, которые синхронизировались с камерой посредством гибких кабелей синхросигнала⁴⁸. Хрестоматийным примером возможностей облегченного камкордера является съемка прохода Кеннеди на сцену одного из городских клубов. Кадр снят одним планом, при этом камеру Э. Мейзелс держал на вытянутых вверх руках. Данный прием (камера, следующая за героем) вскоре станет одним из наиболее распространенных в художественной палитре «Дрю ассошиэйтс» и со временем получит широкое распространение в практике игрового и неигрового кино. Возможность снимать при большом скоплении людей и вести синхронную запись звука позволяли сформировать новые выразительные элементы прямого кино и таким образом существенно обновить выразительные возможности телевизионного репортажа и документального очерка. Планы интервьюируемого персонажа, к примеру, теперь свободно варьировались от сверхкрупного до среднего, при этом нередко через внутрикадровый монтаж. Композиция кадра нередко нарушалась: изображение могло значительно отклоняться от линии горизонта (кадр «заваливался» влево или вправо). Выбор ракурса также значительно отличался от традиционной операторской работы в тележурналистике 1950-х гг. Так, в эпизоде, предшествующем выборам, чета Кеннеди прощается с участниками предвыборного собрания. Оператором была выбрана точка, расположенная на уровне колен, так что герои были сняты с низкого ракурса, передний план которого занимали многочисленные руки, которые Джек и Жаклин пожимали на прощанье. При этом кадр получал эффектное глубинное пространство. В подобной композиции угадывалась традиция репортажной фотографии. Оператор мог себе позволить непосредственный внутрикадровый монтаж, резко смещая камеру от одного объекта съемки к другому. Правила классического монтажа требуют, как известно, в таких случаях исключить из монтажной фразы подобные быстрые панорамы, чтобы обеспечить «чистый» стык кадров.

⁴⁸ O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. P. 63.

МОНТАЖ, МАНИПУЛЯЦИЯ И ПРЯМОЕ КИНО

Монтажное решение фильма — одна из важных составляющих прямого кино, хотя и не исключительная. Насколько свободно смонтированы «Первичные выборы», можно составить впечатление, сравнив работы «Дрю ассошиэйтс» с фильмом одного из основателей американской тележурналистики Э. Мароу «Урожай стыда» («Harvest of Shame», 1960). Информационные задачи репортажа и главным образом скорость доставки новостной информации до аудитории привели к появлению так называемого оперативного монтажа. Здесь в монтажных фразах нередко не соблюдаются такие базовые принципы, как монтаж по крупности, по композиции кадра, правило 180 градусов и др. Более того, как указывалось выше, авторы оставляют без внимания точность монтажного соединения кадров. Так, после знаменитого прохода Кеннеди к сцене местного клуба участники встречи исполняют в качестве приветствия предвыборный сингл «High hopes». Кадры поющих склеены с характерными «подрывами», смазывающими изображение. Несколькими минутами позже здесь же на сцене Э. Мейзелс снимет еще один кадр, пользующийся безграничной любовью среди поклонников прямого кино, — руки Жаклин Кеннеди. Супруга президента внешне спокойна, волнение выдают лишь ее нервно подрагивающие пальцы, которые она прячет за спиной. Однако примыкающий к этому кадру общий план также оканчивается «подрывом».

Соревнование двух кандидатов в президенты, смонтированное в параллельном монтаже, — важнейший аспект дискурса фильма «Первичные выборы». Параллельный монтаж помимо демонстрации нескольких одновременно разворачивающихся сюжетных линий позволяет сопоставить героев, подчеркнуть выразительные детали. Автор получает дополнительные возможности для создания емкого художественного образа. Важность монтажного решения в авангардном фильме — прямое следствие из его теоретических предпосылок: обновление повествовательных, выразительных средств экранного произведения. В 1920-е годы эти попытки были обусловлены поисками аутентичного языка кино. В 1960-е — стремлением обновить существующий художественный лексикон, разрушая прежние устои, и создать новые выразительные средства, привлекая новые

медиа (телевидение) и связанные с ними технические возможности. Фильм «На последнем дыхании» («A bout de souffle», 1960) Годара, к примеру, оказавший заметное влияние на американское независимое кино, основан на радикальном разрушении традиций классического монтажа, которое возводится в ранг художественного приема. В то же время стиль операторской работы в фильме близок к репортажной съемке, а герой Ж.-П. Бельмондо, подобно репортеру, активно взаимодействует с оператором и зрителем.

Р. Дрю – при всей важности метода наблюдения, разработанного Р. Ликоком⁴⁹, – использует монтаж в фильме «Первичные выборы» прежде всего как средство управления зрительским вниманием. Если учесть, что фильм создавался в рамках президентской предвыборной кампании, то данный монтажный стиль вряд ли следует отнести к киноавангарду. Художественные задачи отличают «Первичные выборы» от европейской традиции *cinéma vérité* в лице, например, Ж.Руша. Его «киноправда» формировалась в большей мере как киноэссеистика. Фильмы «Я – черный», «Хроника одного лета» приобрели известность во многом именно благодаря сильной социальной составляющей, которая оказалась весьма актуальна для Франции рубежа 1950–1960-х гг. Канадская традиция телерепортажа/телеочерка в силу культурной специфики уступает в остроте социальной направленности европейской. Однако это позволило кинематографистам NFB (В.Кёних, Р.Кройтор и др.) достичь высокого уровня мастерства в дальнейшем развитии метода наблюдения и создания фильмов-портретов, фильмов-очерков для телевидения. Снимая «Первичные выборы», Дрю ориентировался главным образом на Кеннеди, которому предложил и получил от него согласие на участие в произведении «новой журналистики», а также на Хамфри, с которым достиг соглашения аналогичным образом⁵⁰. В ходе работы над фильмом с сенаторами работали две съемочные группы, и лишь позже, по итогам кампании, в монтажно-тонированный период была выстроена концепция фильма.

⁴⁹ Levin G.R. Documentary explorations: 15 interviews with film-makers Paperback. Doubleday, 1971. P. 195–221, 271–293.

⁵⁰ O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. P. 62–63.

Дискурс ленты после поражения Хамфри организован таким образом, чтобы настроить зрителя на неизбежность победы Кеннеди. Для решения подобной задачи Дрю избирает иронию как стилиевой прием. Прежде всего, в оформлении пролога и финала использована музыкальная тема предвыборного сингла Хамфри: «Hubert, Hubert Humphrey – the president for you and me». В открывающих титрах характерный мелодический рисунок имеет ироническую окраску (барабанная дробь, размер марша, патетическое исполнение). Пролог и финал представлены содержательно близкими планами: внутрикадровый монтаж от портрета Хамфри на его автобусе в прологе, а в финале – от крупного плана таблички «Humphrey President» на автомобиле несостоявшегося кандидата к общему плану исчезающего вдаль авто. Оба кадра оформлены музыкальной темой того же сингла. Вполне естественно, в финале подобный вертикальный монтаж создан по принципу контрапункта и рассчитан на ироническое восприятие.

Возможность создавать в ходе параллельного монтажа столкновения кадров используется Дрю в полной мере. Так, монтажная структура пролога (тизера) выстроена следующим образом. Первым в кадре появляется потенциальный представитель электората Хамфри – пожилой фермер, который обеспокоен своей низкой заработной платой и желает вышедшему на улицу сенатору удачи. Далее Кеннеди впервые появляется в фильме, снятый упомянутым выше 4-минутным планом Э. Мейзелса: он окружен толпой поклонников и с трудом продвигается к сцене. Авторы фильма проводят соответствующий замыслу – подчеркнуть примат Кеннеди в кампании – отбор материала. В фильме для каждого из сенаторов подобраны детали, которые красноречиво характеризуют каждого героя, а также демонстрируют зрителю отношение избирателей к их кандидатам. Всякое появление Кеннеди на экране сопровождается массой элементов, говорящих о народной любви. Предваряя первую речь в фильме, которую готовится произнести будущий президент, на сцену влетает бумажный самолет, создавая атмосферу непринужденности. Особое внимание Дрю уделяет прекрасной половине электората: по всей ленте разбросаны многочисленные кадры юных американок, которые заморожено слушают Кеннеди, опрометью мчатся на встречу к нему на улице, отчаянно стремятся получить заветный автограф. Сенатор

часто появляется в кадре с супругой Жаклин Кеннеди. Молодая активная и излучающая жизненную энергию пара составляет разительный контраст с одиноким Хамфри. Впрочем, следует отметить, что детали, свидетельствующие о меньшей степени народной любви, режиссер вводит дозированно. Так, в фильме присутствуют кадры, в которых сенатор, подобно Кеннеди, раздает автографы молодежи и беседует с юными американками. Тем не менее Дрю вводит ключевые сцены, которые позволяют зрителю сделать определенные выводы. Например, диктор за кадром сообщает, что «главная опора Хамфри – фермеры, хозяйства которых раскинулись у границы штата Миннесота...». В последующей сцене сенатор выступает в полупустом зале перед немногочисленной аудиторией. Подобранные кадры-перебивки, в которых слушатели спят, дети играют с рекламными буклетами. Подобная организация содержания монтажной фразы снижает значимость всей сцены, запечатлевшей простой, но радушный прием, оказанный избирателями своему кандидату. Сходным образом решена известная сцена опроса избирателей в эпизоде голосования. Монтажная фраза, включающая кадры избирательного участка и голосующих, смонтирована «вертикально» с аудиофрагментами интервью нескольких американцев. Из более чем десяти приведенных высказываний большинство содержит положительные отзывы о Кеннеди. Однако они смонтированы вразбивку с нейтральными либо поддерживающими Хамфри суждениями опрошенных, что позволяет избежать впечатления ангажированности подобранного материала.

Закадровый комментарий как традиционная и неотъемлемая часть телевизионного репортажа категорически отвергался участниками группы Р. Дрю⁵¹. Тем не менее фильм «Первичные выборы» не обходится без дикторского текста. В целом он выполняет вспомогательную функцию: кратко характеризует героев (экспозиция), информирует об электорате кандидата, значении того или иного эпизода в фильме (предвыборная кампания, день выборов). Однако здесь Дрю также применяет монтаж как способ управления зрительским вниманием. Показательна сцена, в которой впервые диктор представляет героев ленты: «Сенатор Джон Кеннеди. Миллионер,

⁵¹ Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы / Под ред. С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1967. С.69.

католик, житель Восточного побережья из штата Массачусетс. Его соперник – житель среднего Запада, Хьюберт Хамфри, сенатор из штата Миннесота...». В данной монтажной фразе присутствует, однако, только Кеннеди, а затем приводятся кадры с видами штата Висконсин, в котором разворачивается действие фильма. Таким образом, визуальный акцент вновь сделан на образе будущего президента США.

В последующие годы Дрю с его группой вновь обратится к деятельности Дж. Кеннеди. Так, в фильме «Кризис: обратная сторона президентских обязательств» («Crisis: Behind a Presidential Commitment», 1963) метод наблюдения, синхронной записи звука и параллельного монтажа получит дальнейшее развитие. В традиционно признаваемом первым фильме прямого кино «Первичные выборы» монтаж действительно занял привилегированное положение, которое участники группы неоднократно подчеркивали. Однако, несмотря на декларируемый принцип «Хозяином монтажа должен быть тот, кто держит камеру, кто видит, регистрирует, знает событие и ведет рассказ о нем»⁵², монтажное решение и вместе с ним художественная трактовка материала, снятого новым методом, весьма органично оформляется в соответствии с требованиями конкретного ангажемента. Подобное противоречие между «правдой» материала и «правдой» его трактовки подчеркивает принципиальное значение потенциального материала для сюжета и в зависимости от этого варьирующихся требований к созданию экранного произведения прямого кино. В последнем случае работы «Дрю Ассошиэйтс», создававшиеся для различных телесетей, вынуждены были достигать известного компромисса между новой формой и идеологией, определявшей границы художественной интерпретации материала в рамках телевещания.

⁵² Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы / Под ред. С.В. Дробащенко. М.: Искусство, 1967. С.69.

РОБЕРТ ДРЮ: ПРЯМОЕ КИНО, ЖИВАЯ КАМЕРА, СКРЫТОЕ ОКО

Роберт Дрю (1924—2014) вошел в историю мировой документалистики как основоположник *direct cinema* — «прямого кино», американской разновидности *cinéma vérité*. Он не был выдающимся оператором или кинотехником, как Ричард Ликок, Элберт Мейзелс или Дон Пеннебейкер. Однако именно благодаря его режиссерской концепции, художественному руководству и организации рабочего процесса сложился новый метод создания фильмов, а история неигрового кино- и телефильма сделала следующий виток.

«CINEMA VERITE» И «ПРЯМОЕ КИНО»

Документалистика на рубеже 1950—1960-х в Европе, США, Канаде динамично обновлялась. Тому были причины и социальные, и технические. Протестные волны должны были привести к неким новым формам в искусстве: человек с киноаппаратом стал главным действующим лицом — сам себе режиссер, оператор, продюсер и художественный руководитель (отсюда *direct* — «прямой» и *director* — «режиссер»). Поэтому неудивительно, что камера-перо, беспристрастная камера, киноглаз и ассоциативно связанные идиомы складываются в поистине глобальную метафору, а фигура Дзиги Вертова становится культовой. Именем знаменитого документального цикла «киноков» «Киноправда» социолог и кинокритик Эдгар Морен в 50-е обозначит новую тенденцию в документалистике — *cinéma vérité*, а в 70-е Жан-Люк Годар в честь автора фильма «Человек с киноаппаратом» назвал свою группу *Groupe Dziga Vertov*.

В США телевидение было тогда областью, относительно свободной в сравнении с жестко структурированной системой кинопроизводства. Если купить частоту небольшой частной телекомпании было невозможно, то организовать малое предприятие, продающее свою авторскую продукцию телесетям для демонстрации, вполне осуществ-

вимо. Однако к концу 60-х на американском телевидении сложился жанровый канон документалистики – иллюстративный видеоряд к закадровому комментарию, который нес основную информационную нагрузку, служил смысловой скрепой и двигателем сюжета. «Мы должны отказаться от логики слов и найти подлинную драматургию происходящих событий...»⁵³ – так Дрю определил свою программу-минимум. Для создания спроса нужны были новые формы.

ДРЮ – ЛИКОК: ПОИСКИ СТИЛЯ

Дрю начинал свой путь как фоторепортер в журнале Life, был мало знаком с методами операторской работы и не имел опыта работы в кино. В самом конце 50-х его идеи о новом типе телевизионной журналистики заинтересовали руководство телекомпании Time Inc., и, получив полмиллиона на приобретение и техническое усовершенствование съемочного оборудования, он создал небольшую группу единомышленников Drew Associates. «Мне тогда действительно казалось, что я мог совершить революцию за несколько месяцев», – вспоминал режиссер. Дрю полагал, что творчество должно принести прибыль, и потому построил свою группу как малое производственное объединение, которое по контрактам производило для телесетей продукцию, причем контроль над художественным решением и содержанием оставался (теоретически) в руках автора. Компромисс между творческой свободой и свободой предпринимательства – мудрость страны, создавшей Голливуд. В состав группы вошли Ричард Ликок, известный как оператор Роберта Флаэрти на фильме «Луизианская история» (Louisiana Story, 1948) и уже владевший технологией синхронной записи звука; Дон Пеннебейкер – оператор, инженер и впоследствии одна из ключевых фигур «прямого кино»; приглашенный по совету Ликока Элберт Мейзелс, который позже вместе с братом Дэвидом создаст собственное объединение; Теренс Маккартни-Филгейт, продюсер и режиссер Канадской государственной службы кинематографии (The National Film Board of Canada, NFB), и продюсер Грегори Шукер, обеспечивавший поиск сюжетов и координацию процесса в целом.

⁵³ Интервью Роберта Дрю в документальном фильме *Cinéma Vérité: Defining the Moment* (2000, режиссер Питер Уинтоник, Канада).

Эпохальная встреча будущего творческого центра группы – Дрю и Ликока – произошла в конце 50-х, когда Дрю сформулировал свое недовольство современной документалистикой. Закадровый комментатор, как известно, бог репортажа. Он объясняет, оценивает, направляет; Дрю описал это как «логику слов». При этом страдает изобразительный ряд: кадры при выключенном звуке нередко рассыпаются в хаотическое нагромождение картинок. Нужна была новая смысловая доминанта – логика изображения, монтажной фразы (picture logic). Автор терял голос, чтобы обрести себя в монтажном соединении. Метод Дрю был окончательно сформулирован: «Это будет репортаж без обобщений и авторитетного мнения. Это будет искусство наблюдения за жизнью людей, [...] достижения той степени правдивости/достоверности, которая возникает только при личном контакте»⁵⁴. Закадровый комментарий получал лишь служебную функцию информировать о месте, времени действия, подводить краткие итоги сюжетных блоков. Зритель получал гораздо больше свободы, просматривая материал и делая собственные выводы. Критерием внятности монтажной логики для Дрю был ясный смысл фильма при отключенном звуке.

Ликок пришел в кооператив Дрю состоявшимся оператором. Из сурового общения с Флаэрти он вынес собственный метод работы с уходящей натурой. Камера Ликока – не скрытая камера, а наблюдающая за героем в его естественной среде обитания. Съёмочная группа – максимум два человека (камера и звук) – устанавливает с «объектом» доверительные отношения. Выходило условное раскрепощение персонажа – ровно настолько, чтобы зритель вообразил, что он воочию наблюдает за событием. Этому способствовала и ручная съёмка: малые размеры камеры и ее почти бесшумная работа делали ее мобильной и незаметной, отсутствие штатива рождало эффект присутствия зрителя в кадре, а синхронный живой звук (Дрю и Ликок стали одними из первых апологетов метода синхронной записи изображения и звука) довершал реалистичность новой документальной эстетики. Однако знаменателем американской документальной мечты был спрос, который еще нужно было создать, то есть начать играть по правилам рыночной конкуренции.

⁵⁴ Интервью Роберта Дрю из д/ф «Cinéma Vérité: Defining the Moment» (Канада, 2011), реж. Питер Уинтоник.

СИСТЕМА В ДЕЙСТВИИ

Фильм «Первичные выборы» (Prima, 1960) традиционно считается первым, созданным согласно концепции «прямого кино» Дрю – Ликока. Выбор темы для нового проекта был обязан удачному стечению обстоятельств. Дрю предложил молодому сенатору от Демократической партии Джону Кеннеди снять о нем такой фильм, какого никто прежде не снимал. То же было предложено и его коллеге Хьюберту Хамфри⁵⁵. «Первичные выборы» – история о первом этапе президентских выборов в США и победе Кеннеди. Выборный принцип прост: от ведущих партий республиканцев и демократов выдвигаются по два кандидата-соперника, в итоге оставшиеся двое ведут борьбу за кресло президента. В фильме хорошо видна взаимосвязь метода наблюдения Ликока и монтажного построения Дрю. Оба кандидата снимались двумя группами параллельно. Поскольку картина монтировалась задним числом, после победы Кеннеди, то логика незаметным образом составила основу риторики. Дрю (лично монтировавший ленту) производит отбор материала, и Хамфри все более предстает как изначально обреченный игрок. В то же время, несмотря на недовольство Ликока подобными инсинуациями, «Первичные выборы» известны прежде всего именно мастерской съемкой, методом наблюдения Ликока и Мейзелса.

Монтажное решение Дрю, помимо иронии в отношении Хамфри, было направлено на разработку образа будущего президента. Режиссер подчеркивает народную любовь, подбирая планы мальчишек и девиц, смотрящих на выступающего Кеннеди тем взглядом, каким смотрели на своих кумиров поклонники Элвиса или «Битлз».

Немаловажная деталь: Кеннеди был первым сенатором, который в своей предвыборной кампании активно использовал телевидение вместо традиционного радио. Вероятно, это обстоятельство стало одной из причин, побудившей финансово независимого и технически оснащенного политика откликнуться на весьма странное предложение малоизвестного кинематографиста. Действительно, обратной стороной *picture logic* стал неоднозначный монтаж, который в зави-

⁵⁵ O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. P. 62-63.

симости от материала позволял легко манипулировать мышлением зрителя. Это обстоятельство фактически перечеркивало работу Ликока, поскольку наблюдение за жизнью с ее спонтанностью требовало гораздо более свободного монтажного решения. Спустя почти десять лет, критикуя своего бывшего партнера в одном из интервью, оператор вспоминал ситуацию с Кауфманом и Вертовым, «Человек с киноаппаратом» которого «был собранием трюков, играми... не имевшим какой-либо связи с его стремлением показать жизнь как она есть»⁵⁶.

Американцы любили Кеннеди гораздо больше Хамфри и Никсона. В лицах «Джека», «Джеки» и Роберта на экране новое поколение, привыкшее видеть реальность по телевизору, неожиданно осознало себя. Взлет и падение дома Кеннеди — это обретение и утрата целым поколением большой надежды жить с чистого листа, так, словно не было недавней войны и не было вполне реальной новой угрозы. Дело, возможно, не только в отсутствии исторической памяти, о которой столько говорилось в лентах Бертрана Блие, Алена Рене, Михаила Ромма, сколько в вере, что есть иной путь, в обход дихотомии «война—мир». И эта мысль о больших надеждах парадоксальным образом стала символом всей недолгой карьеры тридцать пятого президента США, выраженным в словах его предвыборного сингла на песню Фрэнка Синатры High Hopes. Дрю, выбрав «самоиграющий» сюжет, поставив на очевидного в той ситуации победителя, столкнулся с парадоксальным свойством «прямого кино», наблюдающего за жизнью без вмешательства. Без специальных авторских приемов материал о двух кандидатах в президенты был в равной мере выразительным, как выразительны люди перед камерой, когда они не знают, что их снимают. Таким образом, перед его съемочной группой внезапно возник главный и наиболее действенный объект — человек, необыкновенно привлекательный именно во всем богатстве его повседневного бытия. Метод «прямого кино» по понятным причинам не мог создать достоверный образ там, где это не было предусмотрено самой культурой. Дрю в 60-х выпустит еще три фильма о Кеннеди. А Ликок полагал ситуацию с документализацией политической жизни для себя решенной, заметив в одном из интервью: «Я хотел наблюдать политический процесс изнутри, а мы видели только публичные аспекты

⁵⁶ Levin G.R. Documentary explorations. N.Y.: Garden city, 1971. P.202.

проблемы... Больше шансов снять чей-нибудь секс, чем добиться от политика откровенности»⁵⁷.

В образовавшейся паузе Дрю и Ликок вновь волей случая сталкиваются с проблемой человека и власти, но с совершенно иной стороны. Сюжетной основой фильма «Стул» (The Chair, 1962), одной из их ключевых работ в 60-е, стал громкий судебный процесс об изменении вердикта о смертной казни Полу Крампу, преступнику, участвовавшему в ограблении банка с убийством. Как всегда, комментатор бесстрастно изложил обстоятельства. В Чикаго есть электрический стул, на котором казнят Крампа. Он ожидал исполнения приговора в течение девяти лет, не пытался обжаловать его, раскаялся, рассчитывал успеть дописать книгу в тюрьме. За пять дней до приведения приговора в исполнение подать безвозмездно на апелляцию решился молодой адвокат Доналд Мур.

Композиция фильма не строится на параллельном монтаже двух линий героев, как можно было ожидать. Основное внимание сосредоточено на адвокате. Его линия связывает обвинителей и подзащитного. Если Ликок был прав и фильмам о политике недоставало искренности, то откровенность Мура была высока. Большая часть действия разворачивается в офисе общественного защитника. Вне его несколько сцен в тюрьме, заседание апелляционной комиссии и финал – выступление Крампа перед прессой. На рабочем месте Мур звонит в бесконечные инстанции, просит, требует в первый из оставшихся дней, второй, третий.

Учитывая остроту вопроса о смертной казни и то, что Крамп – афроамериканец, фильм не мог не вызвать острую дискуссию в США. «Стул» был объявлен (за девять лет до проекта «Американская семья», считавшегося провозвестником реалити-шоу, который упрекали в повышенном интересе к интимной жизни героев) образчиком низости, на которую способен метод наблюдения, раскрывающий личную жизнь героев и неотличимый в этом от вуайеризма. Возражения вызвал эпизод, в котором адвокат после очередного трудного звонка дает волю эмоциям и скупно плачет, отчаянно сдавливая пальцами переносицу и прикрывая глаза рукой. Резонанс вокруг вполне определенных фрагментов фильма – показатель радикальной новизны визуальной формы «прямого кино»: камера нарушила

⁵⁷ Levin G.R. Documentary explorations. N.Y.: Garden city, 1971. P.206.

некую традиционную дистанцию, выводя зрителя за пределы теле- и киноклише.

За волной критики как-то позабылся вопрос, что все же стоит за поступком адвоката и что он так отчаянно пытался сообщить заседанию. Выступая на слушании, Мур говорил не о помиловании, а о недостатке милосердия в самой системе: «Пол не нуждается в помиловании — мы нуждаемся». Это в корне меняет вектор дискурса фильма. Возникшая абсурдная ситуация (защита преступника ради спасения общества), очевидно, должна пониматься символически. Смысл обретает и визуальный лейтмотив фильма: образ электрического стула. Сцена, в которой будущие исполнители казни подробно, по-деловому описывают принцип действия устройства, проводят репетицию, повторяют ее несколько раз. Кульминационная точка — замена Крампу смертной казни пожизненным заключением на 199 лет. Однако финал в фильме иной: герой поступает на службу для адаптации вновь прибывших заключенных с подобными наказаниями. Сегодня, с высоты прошедших лет, имея в зрительском арсенале «Высший суд» Герца Франка, видишь, насколько сложна проблема монтажного решения в фильме-портрете и какую цену платит режиссер, выбравший систематическое производство и распространение своих работ на рынке взамен единичных лент.

После неудачного проекта «Приключения на новом рубеже» (*Adventures on the New Frontier*, 1961) об одном дне Кеннеди в Белом доме Дрю снимает фильм «Кризис: обратная сторона президентства» (*Crisis: Behind a Presidential Commitment*, 1963). Джону Кеннеди, действующему президенту США, и Роберту Кеннеди, генеральному прокурору, предстояло решить вопрос национальных меньшинств: быть ли афроамериканцам в колледже, где учатся белые студенты. Работа получила многочисленные награды и широкий общественный резонанс.

Ни Дрю, ни тем более Ликок не были удовлетворены образом человека и власти в «прямом кино». Наиболее выигрышные, идущие вразрез с традиционным репортажем кадры Кеннеди в «Первичных выборах» никак не складывались в образ средоточия власти, ключевого элемента системы — президента. Камера «прямого кино» разрушала устоявшуюся зрительскую дистанцию, в которой так нуждалась власть и которую традиционная тележурналистика предо-

ставляла ей в полной мере. Художественный метод в «Кризисе...» неизбежно сталкивался с прежними стереотипами экранной документалистики и игрового кино, где президент нередко фигура сакральная. Достаточно вспомнить образ главы государства в исполнении Генри Фонды в фильме «Молодой мистер Линкольн» Джона Форда: как неувлимо изменяется трактовка героя — от дровосека и адвоката до отца-основателя американской демократии, без страха вышедшего навстречу буре.

Построение «Кризиса...» действительно могло озадачить. Президент, хотя и фигурирует в названии, актантом отнюдь не является. Кеннеди возникает лишь несколько раз в сценах совещания кабинета министров и в финале, обратившись с воззванием к нации и примирив враждующие стороны, словно *deus ex machina*. Истинной десницей президента является исполнительная власть, которую представляет генеральный прокурор США Роберт Кеннеди (и его кабинет); он протагонист фильма. Президент же остается вне суеты большинства сюжетных линий, появляясь только в критические моменты. Важность образа генерального прокурора для дискурса фильма Дрю подчеркивает посредством монтажа. В прологе сразу за крупным планом Роберта Кеннеди следуют кадры Мемориала, памятника Аврааму Линкольну, маленькой фигурки человека в огромном колонном зале. Комментатор за кадром напоминает, что по завету Линкольна от рождения американской нации чернокожим даны равные права. Эта монтажная фраза, конечно, штамп, встречающийся в длинной галерее американских кинолент. Например, истово верующий в идеалы отцов-основателей молодой сенатор (в исполнении Джеймса Стюарта) из фильма Фрэнка Капры «Мистер Смит едет в Вашингтон». Он регулярно напивается ими, посещая Мемориал, с наслаждением вчитываясь в мраморные строки Декларации независимости. Поэтому неудивительно, что завязка и основной конфликт «Кризиса...» приобретают такой масштаб. Губернатор Алабамы Джордж Уоллес, из расовых соображений запретивший двум чернокожим студентам учиться в местном колледже, превращается в средоточие зла и абсолютного антагониста. Дрю, разумеется, иронизирует, играя штампами национального самосознания и истории кино. Но эта игра стала гораздо более зрелой. Столкновения Роберта Кеннеди и Джорджа Уоллеса перерастают в

метафизическую битву нового и старого, общественного и частного, вовлекающую в кульминации фильма все силы демократии, включая ввод войск национальной гвардии.

Метод наблюдения в этой сложной композиции автоматически отодвигался на второй план, уступая зрелищному монтажному решению. Неминуемый распад тандема Дрю – Ликок случился в 1963 году. Позже Ликок вспоминал, что появление штампов стало вынужденной мерой для Дрю, который пытался сохранить независимое производство картин и авторскую трактовку материала: «Я не критикую Дрю. Если тебе надо сделать пятьдесят две картины в год, придется их делать любым способом. Или же ты подбираешь команду, чтобы делать по фильму в год»⁵⁸.

Короткометражный фильм «Лица ноября» (Faces of November, 1964) снимался как плановый репортаж о похоронах Джона Кеннеди. Дрю вылетел в Вашингтон без каких-либо определенных идей. Впрочем, снятая картина в любом случае не соответствовала часовому формату и в эфир не вышла. Лишь позже, когда фильм получил ряд наград, его показала компания ABC. Участники съемочной группы рассредоточились в Капитолии, на прилегающей территории и на Арлингтонском кладбище. После траурной церемонии было разрешено подойти к усопшему. «Когда люди приближались к гробу, – вспоминал режиссер, – они начинали рыдать. У гроба что-то поражало их, и вы могли видеть это на их лицах... И мы просто продолжали снимать, и снимать, и снимать, и снимать»⁵⁹. Лицо становится главным героем фильма. Сила метода наблюдения проявилась здесь в наибольшей мере. В кадре все те же лица из прошлых фильмов: Жаклин Кеннеди, Роберт, сестры. Людей очень много: они заполнили тротуары, газоны, прилегающие к Капитолию. Камера выхватывает в основном молодежь и людей среднего возраста – электорат Кеннеди, тех, кто верил в новое будущее Америки. После фильма «Первичные выборы» эти лица почти не изменились. Но осознание истинного смысла случившегося еще не наступило. Впереди убийство Роберта Кеннеди и корректировка политического курса. Лидеры США, впоследствии приходившие к власти, не были

⁵⁸ Levin G.R. Documentary explorations. N.Y.: Garden city, 1971. P. 208.

⁵⁹ O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. P. 200.

молодыми людьми настолько, чтобы американцы поверили в их молодость: урок был усвоен. Однако фильм Дрю подтвердил нехитрую мысль: кино — это не только искусство, но и средство коммуникации. Но метод «прямого кино» сам по себе не имел особого значения в фильмах, где интересы вещателя расходились с мнением автора. Удивительно, но все четыре проекта Дрю о Кеннеди снимались без какой-либо серьезной цензуры со стороны президента. Цензуру осуществлял сам вещатель, не стремившийся изменить что-либо на рынке, спрос на котором создавал массовый зритель, также вполне удовлетворенный, и проект о демократии в действии мог незаметно превратиться в источник политической пропаганды с новой художественной оснасткой. Впоследствии Дрю делает выводы и более не снимает крупных проектов о политиках.

БОГ, ЧЕЛОВЕК И КАМЕРА

Эдди Сакс с легкой руки Дрю и Ликока стал практически национальным символом Америки. Простотой своего нрава и верой в великую мечту он напоминал героя Гари Купера из фильма «Познакомьтесь с Джоном Доу» Фрэнка Капры. Эдди за все время своего участия в гонках «Индианаполис-500» прославился как знаменитый «второй», поскольку волей обстоятельств, в том числе и весьма курьезных, ни разу не смог выиграть главный приз. Спустя несколько лет после окончания съемок фильма гонщик погиб в автокатастрофе на трассе. Проект вышел в рамках цикла часовых программ телесети CBS *On the Pool* (1960) об интересных профессиях и людях. Фильм любопытен как виртуозная проба пера на качественно ином материале. На смену партийной гонке («Первичные выборы» к этому моменту уже сняты), демонстрации политической машины в действии приходит тема свободы творчества и семейных ценностей. История профессионального гонщика и его семьи. Вся жизнь Эдди — его работа. Здесь он творец. Болид — его модель, его подручный материал, из которого ваяется победа. Подвижная, мало-размерная камера «прямого кино» как нельзя лучше подходила, чтобы выхватить из сутолоки гонок, бесконечных технических осмотров и квалификационных заездов пространство самого героя. В этом пространстве нет места никому и ничему, кроме машины и победы.

И супруге гонщика поневоле приходится довольствоваться вторым местом. Метод наблюдения Ликока и параллельный монтаж Дрю создают две контрастные сюжетные линии – творца-фанатика и его семьи. Жена с бледным как полотно лицом тихо следит за очередным полыхающим болидом или чудовищным столкновением, в котором не раз оказывался и ее Эдди. Лейтмотивом фильма стало интервью гонщика, которое Дрю предусмотрительно разделил на смысловые блоки. Вполне естественно, что лучшего места, чем рассказать о себе сидя за рулем, Эдди не нашел, да, видимо, и не было этого места. За несколько лет до гибели, рассказывая, как он водит болид, Эдди повторял: «Если можешь лидировать в гонке, можешь выиграть гонку». Всеобщий успех фильма и образа Эдди Сакса неизбежно противопоставил его «Первичным выборам», наметив две тенденции в развитии «прямого кино»: служить средством пропаганды или оставаться в границах авторского кино.

Среди многочисленных телефильмов-портретов, которые компания Дрю выпускает в первой половине 60-х, особняком стоит «Ага-хан» (The Aga Khan, 1962) о духовном лидере (имаме) одной из крупных общин исламского мира исмаилитов-низаритов. Дрю привлекли молодой возраст героя – двадцатипятилетнего наследного принца Карима Ага-хана IV и духовная роль, уготованная ему по праву преемства. В двадцать один год он становится лидером огромной общины, расселившейся по всему миру. К его слову прислушиваются крупные политические фигуры Ближнего Востока, Африки, Индии, его именем называются многочисленные школы и больницы. Закадровым комментатором Карим представлен как духовный лидер и блестящий спортсмен – характеристика, дробящая фильм, казалось, на мир Востока и мир Запада и закладывающая основной конфликт. Дрю понимал, что указать на недавнего выпускника Гарварда и любителя горных лыж как на духовного гегемона четверти мира – задача малоперспективная. Американский, а равно и европейский зритель 60-х, был весьма искушен в подобных образах. Восток, одна из традиционных тем коммерческого кино, не мог удивить зрителя юными и сказочно богатыми принцами.

«Ага-хан» оказался во многих отношениях поворотной точкой для развития художественного метода Дрю. Вне специального монтажного решения, основанного на оригинальном драматургическом

приеме, автор и зритель попали бы в ловушку камерного, по сути, глубоко интимного пространства, которое создает метод «прямого кино». Слишком далекая от привычной профессиональной манеры съемка ручной камерой неминуемо отвлекала зрителя от комментатора и сюжетной линии. И на экране возникал интеллигентный, немного застенчивый молодой человек, менее всего похожий на голливудский стереотип принца крови и духовного гегемона вроде пророков Сесилия Де Милля.

Достоверность образа требовала иного основного конфликта в обход вполне тривиального сюжета о сказочном принце. «Он никогда не был отцом, скорее старшим братом. Мой дед был для меня отцом», – слова героя стали основой для центрального конфликта фильма. Отец Карима не имел духовного титула, вел светский образ жизни (это важный сюжетный ход). Любимец женщин, спортсмен, миллионер. Его второй супругой стала актриса Рита Хейуорт, третьей – французская модель. Визуальное решение, которое находит Дрю для построения сквозного действия героя (превзойти отца в духовном деле и быть подобным деду), дали фотографии. Снимки из семейного архива демонстрируют мальчика, обожающего отца, но вынужденного быть свидетелем его слишком светской жизни. Лейтмотив фильма – фотопортреты принца Али Соломона, отца Карима, и Султана Мухаммад-шаха, его деда, с которыми неизбежно сравнивается жизнь героя. Символично и название фильма: «ага-хан» – в переводе с фарси «господин-правитель». Этот духовный титул принц Карим получил не только по праву крови, являясь потомком пророка Мухаммеда. Дед выбрал именно его своим преемником. Человек слаб, но духовная связь верующих, а равно и дух человека – вот истинное связующее звено, приводящее тысячи людей в города, которые посещал Карим, чтобы увидеть своего ага-хана. У героя нет имени собственного – он ага-хан.

Одна из ярких работ 60–70-х годов, периода расцвета компании, – «Путешествие с Дюком Эллингтоном» (*On the Road with Duke Ellington*, 1967), часовой портрет выдающегося исполнителя и композитора джаза Эдварда Эллингтона. Цветное изображение дает совершенно иной эффект, усиливая впечатление спонтанной, экстравагантной личности композитора, для которого импровизация – сама жизнь и не прерывается ни на минуту. Тема путешествия предпола-

гает разработку сюжета в форме путевых записок — сцен, в которых Эллингтон представлен в естественном для него пестром пространстве: гостиничные номера, студии звукозаписи, концертные залы, автомобили, репетиции. Герой, подобно своей музыке, — гражданин мира.

Лицо Эллингтона — главный герой фильма: оно всегда одухотворенно. Творческий процесс непрерывен. Даже после долгого выступления маэстро камера фиксирует его, подолгу импровизирующего на сцене в опустевшем зале, заполненной обычной послеконцертной суетой: рабочие, демонтаж блоков, агент Эллингтона в очередной раз выразительно постукивает пальцем по стеклу наручных часов — но мастер продолжает играть. Метод наблюдения приносит свои плоды: творческий процесс композитора показан в действии — от домашнего быта и репетиции к концерту открывается простой секрет творческой диалектики. Дюк Эллингтон всегда в пути.

И вновь Дрю находит главный интерес для своей киноправды: человек, его талант и его дух. Поэтому Бог занимает важное место и в жизни музыканта, глубоко религиозного человека, и в фильме. Образ подвижника складывается во многом благодаря творческому методу Дрю. Кадры, в которых композитору присуждают степень почетного доктора Гарварда, и яркие концертные выступления монтируются с завтраком Эллингтона: печеный картофель и пустой кипяток, который он предпочитает всем другим напиткам. «Если человеку была дана сила и привилегия видеть Бога, у него должна быть сила показать его другим... И невозможно показать Бога неверующему. Если ты не веришь — ты не можешь видеть Бога. Ты закрываешь глаза и видишь Бога... Бог здесь» — эта сентенция музыканта — ключ к фильму и герою. Кульминация киноленты — исполнение знаменитой композиции «В начале Бог» (*At the Beginning, God*).

В 1970–2000-е годы Дрю продолжает снимать киноленты различной тематики, однако взлет 60-х не повторится. Вышедшие из компании Ликок и Пеннебейкер создали (впрочем, ненадолго) творческий тандем, позже Элберт Мейзелс и его брат Дэвид также создали оригинальное направление прямого кино, опираясь на идеи и производственный опыт Дрю. Портретный жанр в стилистике «прямого кино» обогатился благодаря этим мастерам новыми

темами и методами исследования человека. Творческие техники Роберта Дрю, усовершенствованные коллегами по цеху, были многократно умножены, составив каркас художественной формы современного документального фильма. Мастер работал в своей технике и в последние годы, создав в общей сложности более ста фильмов как продюсер, режиссер и оператор, поведав свою кино-правду независимого кино.

ФРЕДЕРИК УАЙЗМЕН: ЧЕЛОВЕК, НЕЧЕЛОВЕК И ДРУГИЕ МАНИФЕСТАЦИИ

Американский документалист Фредерик Уайзмен занимает совершенно особое место даже в таком ряду, как отцы-основатели метода включенного наблюдения Дрю, Ликок, братья Мейзелс, Пеннебейкер. Он определяет *cinéma vérité* и прямое кино не иначе как «bullsh#*t» и категорически отказывает документальному кино в какой-либо претензии на объективность. Подавляющее большинство его работ глубоко социальны, в том смысле, что формальный объект съемки — различные организации в сфере здравоохранения, образования, социальной защиты населения, судебной и исполнительной власти, экологии. Одновременно Уайзмен — один из наиболее плодovitых и успешных независимых режиссеров-продюсеров экранной документалистики. Большинство его работ вышло на большом или малом экране. Стиль его работ относится к ультралевому крылу *cinéma vérité*: нет комментария, нет конкретного героя-актанта, композиция при всей простоте может показаться лишённой смысла. Проблему в своих работах Уайзмен также обнаружить сразу не позволит.

КРИТИКА И КЛИНИКА

Медицинская тематика неизменно является узловой в творчестве режиссера, перевешивая суму и тюрьму. Боязнь смерти значительнее тематики социальной незащищенности и преступности. За 20 с лишним лет Уайзмен основательно выработал пласт твердой, неподатливой породы американского здравоохранения. Охватить круг вопросов от психопатологии до состояния комы удастся не каждому документалисту. Первый крупный успех Уайзмена — «Варьете Титиката» (*Titicut Follies*, 1967). Фильм построен согласно формальным критериям прямого кино, однако здесь вовсе нет комментария, даже сугубо информационного, без чего сложно представить себе работы Дрю и Ликока. Однако при подобном лаконизме худо-

жественного материала иные средства, кроме внутрикадрового (камера), межкадрового (на монтажном столе) монтажа и самого объекта съемки, практически выводятся за скобки. И умелый автор получает крайне сильное художественное средство: материал, трактовка которого неизбежно становится символической.

Интерес к психиатрии в этот период для Европы и США — обычное явление. Психическое, вероятно, становится симуляцией религиозного, утраченного после Второй мировой, изображением без образа. Мишель Фуко в эти годы приступает к разработке своей любимой темы клиники и сумасшествия как истоков репрессивной машины современного социального устройства. В Америке проводятся эксперименты в рамках социальной психологии и психологии подчинения Стенли Милгрэма. Итогом подобных междисциплинарных штудий стал новый портрет современного общества: тотальное недоверие к любым институтам культуры как основным источникам репрессивного, идеологического, тоталитарного.

«Варьете Титиката» начинается и завершается музыкальным ревью: ежегодным отчетным концертом пациентов Бриджуотерстейт хоспитал (Bridgewater State Hospital), лечебно-исправительного учреждения закрытого типа. Герои проекта выступают перед братьями-пациентами и руководством. В середине расположен ряд эпизодов, изменяющих отношение к этим людям. Ансамбль героев разнообразен — от вполне безобидных больных людей до преступников, отправленных на принудительное лечение. Сразу после выхода первый полнометражный документальный фильм Уайзмана, тогда нью-йоркского адвоката, стал эпицентром скандала. Несмотря на закрытый характер государственного унитарного предприятия, обхождение с пациентами противоречило всем допустимым этическим нормам. Постановлением суда штата Массачусетс фильм запрещался к прокату⁶⁰. Однако и сегодня техника «экзистенциального кино» (existential cinema)⁶¹ приносит свои плоды. Проблема не в пациентах и не в лечебнице. Уайзмен безошибочно определил основной излом: сама система института медицины не видит человека, поскольку психопатология, как известно, занимается не нормой, а исследованием отклонений. Поэтому для персонала пациенты не вполне люди,

⁶⁰ Benson Th., Anderson C. Reality fictions. S. I., 1989. P. 20-34.

⁶¹ Ibid. P. 312.

равно как и для юстиции де-факто граждане также не совсем люди, а субъекты права. Это совершенно наивное исходное суждение в наши дни оказывается особенно актуальным.

В дальнейшем о медицине Уайзмен высказывается и в фильме «Больница» (Hospital, 1970). Крупное государственное лечебное унитарное муниципальное предприятие Метрополитэн хоспитал (Metropolitan Hospital) в Нью-Йорке исследовано обстоятельно, согласно той же художественной схеме. Демонстрируются основные направления деятельности (хирургия, наркология). Далее отбираются наиболее показательные случаи. Весь материал сопровождается врезками совещания работников учреждения (и параллельными сценами из жизни медперсонала), оно же является кульминацией и формальным финалом. В этом фильме Уайзмен, вероятно, ближе всего подходит к воплощению своей концепции, которую примерно в то же время сформулировал выдающийся отечественный мастер документального кино Герц Франк: без легенд, когда герой/герои словно выключены из социокультурного контекста, системы. И в зависимости от самого материала смысл фильма мог иметь далеко идущие трактовки.

Фильм предвяряет титр (не редкость для картин Уайзмена), уведомляющий, что многие действия и высказывания могут нарушить его, зрителя, покой. Парадоксальность материала же заключается в несоответствии привычных массовых представлений о профессии врача и фактического состояния дел. Больница, показанная в телесериале, или больница, специально подготовленная для документальных съемок, а также больницы, в которые ложатся на обследование зрители вообще, составляют разительный контраст с учреждением в фильме Уайзмена. Режиссер находит особый больничный ритм, обитатели больницы, привыкшие к кинокамере, живут этой особой внутренней жизнью так, словно мира больше не существует. Подобная композиция материала вызывает вполне естественный эффект зрительского участия. Когда нет возможности следовать за сюжетом, смотрящий на экран следует за конкретным действием конкретного эпизода. «Больница» выходит накануне поворотной точки в истории телевидения США.

В 80-е медицинская тематика Уайзмена расширяется. Фильм «При смерти» (Near deth, 1989) посвящен отделению интенсивной

терапии клиники Бет Израэл (Beth Israel Hospital) в Бостоне. Герои фильма – безнадежные больные (totally ill) пациенты. Персонал ведет переговоры с родственниками об отключении аппаратов жизнеобеспечения, о лучших способах вентилирования легких, о погребении и выписке немногих счастливых. Выбранная тема и отснятый материал экзотичны, поскольку подобные отделения лишены естественного действия: больные, в основном пожилые люди, тихо угасают или тихо передаются на руки ближайшим родственникам. Поэтому телесериалы и конвейерная теледокументалистика обходят этот мир стороной. Мертвецов и стариков (кладбища и дома престарелых), как заметил Бодрийар, современная цивилизация вполне закономерно выносит за пределы городов: тело постмодерна уродливое, но молодое. Обитатели медицинского центра Бет Израэл, однако, оказались в городской черте. И для нескольких возвратившихся пациентов болезнь оказалась к славе.

НЕВИДИМЫЕ ЛЮДИ, НЕВИДИМЫЕ ВЕЩИ

Люди улицы, социально неустроенные, живущие на грани нищеты, – важная тема в творчестве Уайзмана. Фильм «Муниципальное строительство» (Public housing, 1997) – большой проект об обитателях микрорайона в пригороде Чикаго. Конъюнктура проекта, естественно, требовала, чтобы, кроме жителей съемных жилищ, была показана работа по их обслуживанию. В жестких рамках тематического клише гораздо легче уместить авторский замысел. Подход Уайзмен формулирует еще в 60-х: дать аудитории такой материал, в котором факты дают возможность зрителю увидеть за клише художественный образ⁶², – и продолжает следовать ему в проекте «Муниципальное строительство». Фильм метражом около 3 часов состоит из сцен, снятых методом наблюдения, модно именуемый «fly on the wall». Этот взгляд за стену муниципального съемного жилья открывает мир, вполне опознаваемый в России: мир подполов, барачков, подвалов. Формальное сквозное действие, согласно плану заказчика фильма, – неусыпная забота социальных служб о жителях съемных домов. К последним приходят сантехники, дезинфекто-

⁶² Benson Th., Anderson C. Reality fictions. S. I., 1989. P. 34.

ры, организуются кружки и собрания, культурные мероприятия для проведения досуга. Финал проекта вовсе патетичен – вручаются дипломы выпускникам программы МВА. Однако смонтирован материал в рамках иной концепции. Любая социальная активность периодически прерывается вставными эпизодами – разными, но суть всегда одна. Полиция останавливает обитателей на улице, обыскивает, допрашивает, отпускает или забирает. Речь вовсе не о презумпции виновности. Это типичная ситуация: в криминальном районе все обитатели вызывают априорную напряженность работника полиции. Неважно, совершили ли они что-либо: безопасности не бывает слишком много. Остановить могут вне зависимости от пола и возраста даже случайно забредших сюда граждан. Паспорт всегда нужно носить с собой.

В фильме «Домашнее насилие» (Domestic violence, 2001) метраж отведен поровну работе полиции и социальных служб. Картина иллюстрирует один из основных тезисов режиссера: дать людям немного больше информации о том, что казалось знакомым в целом. Впрочем, для зрителя 2000-х вряд ли стало откровением, что полиция и социальные службы способны, скорее, рекомендовать траекторию спасения. Решить вопрос рецидивов насилия в семье можно, нередко только переведя дело в юридическую плоскость, что тянет целый комплекс неизбежных изменений: распавшийся брак, неполная семья, лишение родительских прав, уголовная или административная ответственность и т. д. Арестованные нередко возвращаются из полиции после душевспасительной беседы, и все начинается вновь. В эпизодах о работе службы психологической помощи работники пытаются вывести из замкнутого круга уже взрослых женщин, подвергшихся в детстве насилию со стороны собственных родителей. Маленькие дети также приходят со своим отнюдь не детским опытом. «Домашнее насилие» для российского зрителя после фильмов Костомарова, Лозницы или Сигарева покажется практически идентичным национальным продуктом.

УЧИТЕЛЯ, СУДЬИ И ДР.

«Старшие классы» (High school, 1968) — второй фильм Уайзмана, ставший классикой сразу после выхода в прокат. Взгляд на институт школы в пределах метода включенного наблюдения и все следующие отсюда нестыковки с общепринятыми мифами о начальном образовании стали для аудитории 60-х откровением. Впрочем, подобный трюк виртуозно проделывал и в Европе режиссер-документалист Жан Руш. Сдать шесть карт вместо пяти: снять плановую работу с одним заглавием, но совершенно о другом. В этом ощущается изящество потомков просвещенного века. «Хроника одного лета» (1961) — не первый, но единственный, по сути, документальный манифест Новой волны и эпитафия эпохе модерна, словно басни Лафонтена, все дальше относимые ветром времени от берегов Эллады.

В работе «Старшие классы», возможно, впервые в документалистике США вполне заурядные старшеклассники и преподаватели могли казаться параллельной реальностью Америке времен Никсона. Сейчас более по литературе тех лет или путем мысленного эксперимента можно найти то, что шокировало тогдашнего зрителя. Некоторые моменты, впрочем, сохраняют свою актуальность. Через систему образования конца 60-х прошла трещина, которая отделила золотой век США времен Кеннеди от поляризованного общества 60—70-х. Вначале Вьетнамом, затем расовым тендерным вопросами, затем и сексуальной революцией. Школа, как и положено, попыталась совместить все. Школьный тьютор вызывает на ковер девицу за юбку, длина которой не дотягивает до классических образцов английского стиля. Юных американок матроны, ветераны в сфере образования, обучают походке истинных леди. И только молодым людям, согнанным в актовЫй зал, гинеколог/уролог вещает со сцены об основах женской физиологии и коитуса. Стоит отдать ему должное, лекция носит весьма доступный характер, приправленный живыми подробностями. Отечественная культура для подобных разговоров отводит, как правило, мужские отделения в общественных парных.

В проекте «Суд подделам несовершеннолетних» (Juvenile court, 1973) дан обстоятельный анализ противоположного полюса американской реальности. Через суд проходят сотни дел и людей. Сюда приводят ребят с улицы, здесь рассматриваются первые правонарушения

и начинаются преступные карьеры. Кульминационный эпизод – суд над 16-летним Бобом, участвовавшим в вооруженных ограблениях магазинов. Впрочем, герой окажется психически нездоров и будет направлен на принудительное лечение и обучение в специальной школе. Институт юстиции здесь в пересчете на отечественные реалии вызывает зависть. Суд действует как хорошо отлаженный механизм: система стремится учесть возможности подопечных и не сломать их жизни.

ПОЛИЦИЯ СИСТЕМЫ - СИСТЕМА ПОЛИЦИИ

На протяжении многих лет критика и зрители предъявляли Уайзмену одни и те же претензии. Суть их сводилась к следующему: герои мало были похожи на привычные, прежде знакомые стереотипы, образы массовой культуры. Полицейские из проекта Уайзмена «Правопорядок» (Law and Order, 1969) – не злодеи, не герои. В художественном хронотопе режиссера это – рутинные работники. Они исполнители, неразрывно связанные с населением. Они арестовывают, помогают перенести беспомощных стариков в карету скорой помощи, везут подкидышей в социальную службу. Блюстители закона 60-х мало отличаются от стражей порядка 90-х или 2000-х. Они точны, эффективны и ближе к XXI веку, тоньше понимают границы разумного насилия. В одном из интервью рубежа начала 70-х, сразу после выхода фильма, Уайзмен пытался объяснить, как полицейские позволили снимать ему такое количество даже по сегодняшним меркам насильственных действий. Речь шла об известной сцене: полицейский во время рейда вытаскивает спрятавшуюся на складе молодую проститутку и, зажав локтем сонную артерию, душит, пока та не начинает хрипеть и задыхаться. Такой метод позволил сломать лед молчания. Девушка сообщила полиции имя, возраст, адрес. Затем блюстители поднимаются вместе с ней в номер, проводят обыск и отправляются в отделение. Все это происходит в Америке 60-х в присутствии съемочной группы. Уайзмен резонно замечает, что перед нами абсолютно иное понимание социальной нормы – она релятивистская. Круг действий полицейского, который известен из газеты или телепроекта, существенно отличается от уличных реалий. Но система современной культуры такова, что жители города в массе

все же нечасто видят полицию в действии. Отвечая интервьюеру, Уайзмен прав: если бы полицейские не считали подобные действия нормой, они не дали бы снимать⁶³. Как покажет время, телевидение прекрасно ухватит это несоответствие, но несколько позже. В 1989 году в эфир телеканала «Фох» выйдет знаменитый документальный сериал «Полицейские» (COPS), в котором задержание преступника (с перестрелками, мотивированным и немотивированным насилием) будет происходить в режиме реального времени. Насилие станет основным условием экранного зрелища. А к 2000-м появятся так называемые «новые» игровые сериалы с «новым» типом полицейского-героя, не боящегося крови и оставляющего порой что-то из конфиската себе.

МАССЫ И ИСКУССТВО

Какое место занимают более и менее классические институты культуры, исследует Уайзмен в проектах *Crazy Horse* (2011) и «Лондонская национальная галерея» (National Gallery, 2014). Режиссер, следуя своему методу, исключает будни знаменитого парижского кабаре из культурного контекста. Стиль и художественный месседж Уайзмена особенно заметны, если сравнить его картину с вышедшим ранее французским *Crazy Horse revival* (2007) Арно Левера и Мари-Лор Даженель. Многочисленные интервью, закадровый комментарий у французов вынуждают смотреть обнаженное тело так, словно это материал обычного голливудского музыкального фильма о полной превратностей жизни «грязных танцев». В таком виде проект Левера стремится доказать свободу обнаженного тела так, будто на дворе все еще начало 70-х, а Бодрийяр не выпустил книжку «Символический обмен и смерть». Эротизм в стриптизе, рекламе – «вторичная нагота», от которой давно не стало толку, но ее используют за отсутствием иного⁶⁴. В фильме Уайзмена нет сквозного героя, бойкой танцовщицы, забывающей себя в искусстве танца и говорящей о своих успехах на камеру непрерывно, нет магистральной линии от кандидатки в дебютантки. Интервью заменены сценами бесед административного персонала, танцовщицы

⁶³ Levin G. R. documentary explorations. N. Y., 1971. P. 324.

⁶⁴ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 199–203.

по большей части молчаливы. Танцовщицы и персонал кабаре – рутинные работники системы массовой культуры. Об истоках интереса к проекту и сути его Уайзмен высказался определенно: «Люди пытаются создать эротические фантазии, имеющие коммерческое выражение»⁶⁵.

Мысль Вальтера Беньямина, что изобразительное искусство проиграло кинематографу, потому что пониманию шедевра в живописи надо хоть немного учиться, вероятно, могла бы стать отправной для проекта Уайзмана «Лондонская национальная галерея» (National Gallery, 2014). Лондонская национальная галерея для режиссера – прежде всего культурный институт, который в цифровую эпоху решает среди прочей рутины один единственный вопрос: как объяснить, что шедевр есть ценность культуры. Фильм – своеобразное послание 85-летнего мастера, одного из последних создателей традиции прямого кино/*cinéma vérité*, миру. Люди, наполняющие залы Галереи, разнородны, но в массе скользят поверх полотен, отвлекаясь на комментарии звукового гида или балетные дивертисменты, устраиваемые руководством для привлечения публики. Следом за кульминационной частью фильма – танцевальный дуэт, резво выстукивая пробками пуантов, скрылся в одном из коридоров – зал Галереи пустеет, портреты Рембрандта, Босха, Брейгеля последовательно монтируются в финальную монтажную фразу.

⁶⁵ Erickson S. Director Frederick Wiseman on Burlesque Doc Crazy Horse // StudioDaily. URL: <http://www.studiodaily.com/2012/01/director-frederick-wiseman-on-burlesque-doc-crazy-horse>.

ГОДФРИ РЕДЖИО: ЧЕЛОВЕК – ЭТО ОТКРЫТЫЙ ПРОЕКТ

В 2013 году после десятилетнего перерыва Годфри Реджио представил свой новый фильм «Посетители». Премьера прошла на МКФ в Торонто в сопровождении симфонического оркестра. Год спустя «Посетителей» увидели и в России; режиссер представил на 36-м ММКФ свой новый фильм и провел мастер-классы. Реджио отечественному зрителю знаком не понаслышке: все фильмы трилогии «Каци» («Коянискаци», «Повакаци», «Накойкаци») были у нас показаны. Начиная с 1983 года (демонстрации «Коянискаци» на МКФ в Москве), работы Реджио получили признание отечественной критики: «своеобразная попытка экранного размышления о глобальных проблемах современности» (К.Разлогов), «кинематограф мысли... открыто выраженной волевой авторской трактовки материала» (С.Дробашенко), «переведенный в чувственный ряд философский посыл» и носитель «контркультурного аутсайдерства» (Е. Карцева)⁶⁶.

Биография Реджио (как и его приход в кино) не менее экзотична, чем его кино. Как добропорядочный христианин он искал бога в церкви. Четырнадцать лет (из них десять в молчании) провел во французской католической общине в Мексике. Настроение его фильмов не должно обманывать: сам он отнюдь не мизантроп, известен активной работой с трудными подростками и детьми из малообеспеченных семей. Бога в церкви Реджио не нашел. Однако веру не потерял, утешился, узрев промысел божий во всем, в том числе и в искусстве. «Подлинное творчество – это непременно реализация собственной веры, внутренней религиозности, присущей каждому человеку. Именно поэтому в настоящем творчестве нет греха. Став режиссером, я не перестал быть верующим христианином, но теперь для меня все много сложнее, запутаннее, нежели в те времена, когда я был монахом»⁶⁷. Высказывание абсолютно в русле исканий Реджио,

⁶⁶ Разлогов К. Предупреждение // Спутник кинофестиваля. М., 1983. №10 (17 июля). С.6; Дробашенко С. Пространство экранного документа // Искусство кино. №7. С. 97; Карцева Е.Н. Голливуд: контрасты 70-х. М.: Искусство, 1987. С. 20, 145.

⁶⁷ Годфри Реджио: «Технологии это фашизм сегодня» // Искусство кино. 2000. № 12. С. 43.

во многом объясняющее стиль его кинокартин и роль автора в этих масштабных проектах.

Интерес к проблемам молодого поколения – та ось, на которой зиждется, как говорится, «философия» Реджио. В 1960-х годах в штате Нью-Мехико он принимает участие в создании различных общественных организаций: Young Citizens for Action, La Clinica de la Gente and La Gente. В 1972-м в Санта-Фе открывает некоммерческий Institute for Regional Education для развития образования в области передовых технологий мультимедиа. В начале 1970-х Реджио также выступил одним из организаторов общественной кампании против вторжения технологий в личную жизнь и контроля над поведением человека⁶⁸.

РЕДЖИО, ПЕЛЕШЯН И МОНТАЖ

О первой встрече с российским режиссером и теоретиком кино Артаваздом Пелешяном Реджио охотно рассказывает в различных интервью на протяжении более тридцати лет. Привезя свой второй фильм «Повакаци» в 1988 году на Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкент, он заочно познакомился сперва с работами «Начало», «Горный патруль», «Мы», «Земля людей», а затем и с самим автором⁶⁹. К тому времени Пелешян уже был крупной фигурой, создателем нового художественного метода – дистанционного монтажа. С этого момента Реджио становится последователем российского режиссера.

О дистанционном монтаже много написано самим Пелешяном, еще больше было сказано в интервью и мастер-классах за долгие годы работы в кино. Если кратко, то это синтетическая техника, созданная на основе монтажных методов Дз.Вертова и более – С.Эйзенштейна. От второго была заимствована идея «монтажного столкновения», «кадра-иероглифа» и «вертикального монтажа». Эйзенштейн предлагал рассматривать стык двух кадров как источник новых значений.

⁶⁸ Godfrey Reggio Director // Columbia Artists Management LLC. Press material. URL: <http://www.cami.com/worddocs/worddocs2356/REGGIO-BIO-SHORT-2013.PDF>

⁶⁹ Деметьев А. Ужин в армянской церкви // Искусство кино. 2003. №8. С.47–50; «The Poet of Cinema: Artavazd Peleshyan» documentary film [director - Hayk Ordyan] // YouTube: «ORDFILM» LLC. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=H1eKB0Gghjs>.

В результате монтажная фраза читалась не ради самих изображений, а ради ассоциативных связей (столкновений) между ними. Ранний Эйзенштейн, правда, в принципе рассматривал кинокадр как иероглиф, который сразу есть и текст, и изображение, и образ. Монтажная фраза также превращалась в своеобразный «иероглиф», будучи одновременно и набором изображений, и образом, созданным мозаикой сопряженных кадров. Эйзенштейн, как известно, всегда мечтал создать универсальный язык кино, «интеллектуальное кино», который сможет передавать идею без нарратива, без актеров и прочих осложняющих творческий полет обстоятельств. То же самое почти дословно можно прочесть в знаменитом открывающем титре «Человека с киноаппаратом» Вертова. Такая многозначность монтажной фразы и превращала киноизображение в знаменитый эйзенштейновский «кинообраз». Другой отправной точкой будущего дистанционного монтажа стал знаменитый вертикальный монтаж Эйзенштейна. Вертикаль – это временная ассоциативная связь между изображением и звуком. По мысли Эйзенштейна, звук и изображение сопрягаются так же, как и два особо подобранных кадра на стыке.

Пелешян предложил принципиально иную схему, назвав ее дистанционным монтажом. В классическом варианте она использована в фильмах «Начало», «Мы» и др. В кинокартине «Мы» есть знаменитые теперь кадры. Крупный план девочки и музыкальный аккорд, которые в связке даются дважды, ближе к финалу аккорд повторяется, но вместо лица ребенка показан фасад многоквартирного дома, на балконы которого вышли его обитатели⁷⁰. Два эти кадра устанавливают между собой дистанционную связь: зритель, услышав третий раз аккорд, вспоминает кадр с девочкой и начинает интерпретировать изображения и звук как символ. Изображение в фильме превращается в образ. Впрочем, монтаж Пелешяна тоже развивался, режиссер в дальнейшем предложил «монтаж отсутствующих кадров» как следующую фазу дистанционного монтажа⁷¹.

Самое интересное в этой истории – изначальная концептуальная близость методов Реджио и Пелешяна. Как уже говорилось,

⁷⁰ Пелешян А. Мое кино. Ереван: «Советакан грох», 1988. С. 138–142.

⁷¹ Пелешян А. «Я монтажом уничтожаю монтаж...» // Киноведческие записки, № 78. С. 96–102.

американский режиссер отталкивался от идеи социально-публицистической миссии кино. Он сам испытал на себе его силу, когда, потрясенный фильмом Л. Бунюэля «Забытые» (1950), понял, чему хочет посвятить жизнь. Как и Пелешяну, уже на подготовительном этапе Реджио потребовался не только архивный, но его собственный, специально снятый материал. Ощупью он ищет ту самую «формулу» Эйзенштейна: кадр как ячейка монтажа, фильм как интеллектуальное кино, где идея не выражается словами.

Отвечая на мой вопрос о развитии метода дистанционного монтажа, Реджио сказал: «Я снимаю фильмы, которые отказываются от той рациональности, ясности, которой обычно характеризуется язык кино. И поэтому мои фильмы часто называют темными, непонятными. Но ясность – то, что интересует меня меньше всего. И собственно говоря, эта ясность – мой главный враг, с которым я борюсь на протяжении многих лет. Мы видим мир... через язык. Мои фильмы – это не рациональный опыт, они обращены не к сознанию, не к вашему разуму... В процессе подготовки я пишу очень много, развиваю идеи, делаю пометки, но потом, когда все снято, я смотрю материал, я вижу его на экране и выбрасываю все то, что написал, потому что эти визуальные образы в свою очередь начинают говорить со мной. Они на своем визуальном языке рассказывают мне, каким образом я должен буду монтировать. Так что процесс монтажа абсолютно иррационален, интуитивен. И я себя каждый раз перед монтажом каждого фильма чувствую очень неуверенно: не знаю, на что опереться, не знаю, как пойдет работа. Именно поэтому этот опыт уникален для каждого фильма, здесь нет какой-то эволюции».

У Пелешяна обычно использовались несколько «опорных кадров», «опорных изображений», как он их называл. В «Коянискаци» тоже несколько таких ключевых кадров – знаменитый старт и взрыв космического корабля (хотя ракеты разные – «Сатурн-5» и «Атлас»), наскальные рисунки (снова разные в начале и конце), которые являются ключевыми. Эффектный взлет и бесславная гибель – не нуждающийся в комментариях символ прискорбной траектории человеческой культуры.

Посмотрев «Посетителей», невольно отмечаешь где-то на периферии памяти: Реджио создал особый алфавит и изъясняется на своем собственном иконологическом языке, который, как и у Вертова, и

Эйзенштейна, и Пелешяна, одновременно и текст, и изображение, и образ⁷². Мир его картин наполняют особые кадры-иероглифы. Здания – зеркальные небоскребы, отражающие облака, или единые матовые монолиты, над которыми несется снятый цейтрафером небесный свод. Города, полные людей и автомобилей. Люди, снятые ускоренным или цейтраферным способом, и потому движущиеся медленно или стремительными рывками. Взрывы – зданий, горных массивов, ядерных бомб, космических кораблей. Экраны – телевизоров, компьютерных мониторов, игровых автоматов. И разумеется, галерея человеческих портретов. Все эти опорные кадры-символы Реджио четко монтирует с музыкой Филипа Гласса. Музыкальное решение в фильмах Реджио иное, нежели у Пелешяна: нет такой знакомой синкопированности рисунка, акцентов, вспомогательных шумов (криков, скрипов). У Реджио музыка задает общий темпоритм фильма, определяет его композицию, создает «контрапунктическое» отношение изображения и звука, как в экспозиции «Повакаци» или сценах людских и автомобильных потоков в «Коянискаци».

ЛЮДИ, ДОМА, ГОРОДА...

Есть у Реджио сквозные образы, пересекающие все художественное пространство его фильмов. «Дом», одно из архаических слов в европейских языках, практически неизменная праиндоевропейская основа. Его в качестве опорного кадра для большинства своих фильмов Реджио, думается, выбрал не случайно. Режиссер любит повторять, что человеческий язык и есть наш мир или, употребляя крылатое выражение М. Хайдеггера, «язык – дом бытия». Поэтому небоскребы, подпирающий собой небесный свод, – самый что ни на есть сакральный топос, место, в котором мир людей соединяется с верхним миром. Эту вертикаль Реджио в каждом фильме на протяжении более тридцати лет пробует на прочность всеми достижениями человеческой цивилизации: космические корабли, высотные здания, ядерные ракеты, горы, даже Вавилонская башня. Однако после «Посетителей», как, впрочем, и после «Накойкаци», и «Повакаци»,

⁷² Прожико Г.С. Экран мировой документалистики. Очерки становления языка зарубежного документального кино. М.: ВГИК, 2011. С. 242, 247.

и «Коянискаци», было ясно: мир Реджио — это сам человек. Человек создал язык. «Мир» и «бог» — слова языка. Следовательно, человек есть бог. А творение образов языка (кино) — действие, несомненно, священное. Только кому поклоняется человек? Не себе ли? И какова перспектива такого служения?

Впрочем, здание для Реджио есть и город, и мир, и человек. Он далеко не первый и отнюдь не последний кинематографист, который ухватил символическую связь между *urbis et orbis* — городом и миром. В сюжетной композиции «Коянискаци» ключевые эпизоды не случайно открываются общими планами и панорамами Города (вполне конкретные территориальные центры США, но это неважно!), снятого с высоты птичьего полета. Кадры демонстрируются в тишине, без музыкального сопровождения.

Этот секрет — единство человека-здания-города-мира прекрасно знали авангардисты кино в 1920-х. Тема *city portrait*, городского портрета, *symphonie urbaine*, городской симфонии, фактически сложилась в те годы в особый «малый жанр»: «Только время» А. Кавальканти, «Берлин: симфония большого города» В. Рутмана, «Москва» М. Кауфмана и даже «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова⁷³. В конце концов, именно Кавальканти не устоял перед «философией образа» и вклеил в финал «Только время» крутящийся глобус — символ города, мира и человека. Все эти фильмы без исключения являют единую связь человека, города и мира. Город может иметь название, может не иметь, но связь остается.

Однако дома и города Реджио изменяются вместе с мировоззрением их создателя. Мотив уничтожения здания заявлен в «Коянискаци», где режиссер показал серию контролируемых взрывов ветхого жилого фонда в Сент-Луисе. Дома, прежде полные людей, снятые ускоренным способом, медленно обрушиваются, оплывая словно свечи.

Но главную суматоху мира определяют люди — не машины, не здания и не геологические процессы. Это вторая и наиболее важная для Реджио тема. Уже в дебютной кинокартине он ищет Человека в массе. Отсюда берут истоки его знаменитые статичные портреты: пилота истребителя, девушки на фоне проходящего поезда метро,

⁷³ Temple M. Jean Vigo (French Film Directors). Manchester: Manchester University Press, 2011. P. 13.

коллективный портрет бальзаковского возраста артисток кабаре в оранжевом. Люди из большого города Реджио – двух типов: те, кто в потоке, и те, кто вне его. В «Коянискаци», дабы показать безумие массы, режиссер составляет (как и Вертов в «Человеке с киноаппаратом») бесконечные ассоциативные ряды людей, занятых разнообразной, но одинаковой монотонно-механистичной работой. Маргиналы или аутсайдеры – вне потока, это только индивидуальные портреты. Они подсчитывают последние центы, совершенно потерявшись, бредутся прямо посреди уличной толпы, с ногами сидят на подоконнике, мертвецки лежат на улице (а возможно, мертвы?). В этой галерее портретов угадываются метод наблюдения, отбор материала и близкие по стилю знаменитые статичные кадры КИНОКов, выхватывавшие из потока жизненных явлений кульминационные точки, превращая движение и статичный кадр в кинообраз.

Кадры, снятые методом наблюдения, окажутся столь эффектными, что практически без изменений, целыми монтажными секвенциями перекочают в короткометражный фильм *Patricia's Park* Реджио 1989 года, снятого для коллективного видеопрокта *Songlines* немецкой группы *Alphaville*. Так вновь возникнет символический образ «человека страдающего» (сказался и опыт «Повакаци») – младенец в инкубаторе, опутанный трубками системы жизнеобеспечения и проводами кардиографа. Его крошечный мир заполнен образами визуальной культуры – телевидением и пестрой абракадаброй эфирного контента. Телевидение, однако, появилось еще в «Коянискаци»: мать с двумя детьми заморожено смотрит на экраны в телемагазине. Мир человека в большом городе строго регламентирован. Отдых полностью отражает свое название – индустрия развлечений: ритмично, стереотипно, эффективно. Мужчины, женщины и дети, прильнув к мониторам игровых автоматов, заморожено играют.

Города «Повакаци» (1988), второго фильма трилогии, – совершенно иной мир. По словам режиссера, если первый фильм – обобщенный образ Севера, то второй – это Юг человечества. Так Реджио обозначает незападный мир: Индия, Латинская Америка, страны Африки. Города здесь – прямая противоположность Западу. Это традиционные культуры с народными промыслами, характерным укладом. Вместо делового центра – восточный базар, вместо

фабрик и заводов — поля, пастбища или водные просторы. Здесь еще более определенно проявится интерес режиссера к крупным планам человеческих и в первую очередь детских лиц. Глаза юных обитателей Земли внимательно смотрят: камеру все фиксируют как нечто инородное, принципиально нечеловеческое, чуждое этому миру цвета и ритма.

Однако не Город станет ключевым кадром фильма, который Реджио, как водится, повторит дважды — в экспозиции и финале. «Повакаци» открывается кадрами знаменитой золотой шахты Сьерра Пелада (Serra Pelada) в Бразилии. Великий человеческий муравейник — люди беспрестанно кочуют вверх-вниз, вынося на себе мешки с грунтом. Раненый рабочий, по словам Реджио, привлек его внимание. Друзья, несущие его на плечах, все вместе напомнили живописный сюжет *pieta*, оплакивание Христа. Человек, принесенный в жертву самому себе, — тот недвусмысленный образ, который режиссер подкрепляет расшифровкой этимологии названия фильма. «Повакаци» — паразитическое, хищническое существование за счет поглощения жизней других существ. Пестрота человеческого муравейника, вероятно, вынудила Реджио закрепить опорные кадры в основном за локальными эпизодами. Автору явно близки кадры мальчишек, выживающих в этом пестром мире: один, остервенело молотящий кнутом запряженного мула на проезжей части, среди автомобилей, другой — целеустремленно бредущий по обочине дороги, проезжающий мимо грузовик скрывает его в клубах пыли... Но завершается фильм главным опорным кадром — человеком, не вознесшимся к богу, не оплаканным себе подобными, но вынесенным вместе с мешками отработанного грунта.

Нескончаемые поиски финансирования для очередного проекта — причина их долгого производства и малого числа, так обычно отвечает Реджио на вопрос о специфике своего кинопроцесса. В середине 1990-х режиссер снимает два короткометражных фильма: «Душа мира» (*Anima mundi*) и «Свидетельство» (*Evidence*). Первый проект, выпущенный в 1992 году, выполненный по заказу Гринпис, получил широкую известность. Опорные кадры львиных глаз, безотрывно смотрящих в камеру, стали своеобразной визитной карточкой видовых фильмов о флоре и фауне (по крайней мере, 90-х годов).

Однако поиски Реджио завели его значительно дальше критики цивилизации или проблем экологии. В первой половине 90-х годов гигант индустрии моды Benetton Group организовал образовательный центр Fabrics в Италии, куда Реджио был приглашен для проведения мастер-классов в сфере кино. В 1995 году появился результат сотрудничества – проект «Свидетельство». Этот короткометражный фильм снят классическим методом наблюдения. В кадре – дети, смотрящие телевизор. В драматургии такой прием называют «отраженным действием», когда по реакции персонажа на событие мы судим о происшедшем и о характере героя. В этом небольшом экспериментальном фильме Реджио находит новый поворот для своего дистанционного монтажа. Человек, оставшись наедине с самим собой, создает собственный эрзац, чтобы от него получить ответ на один-единственный вопрос: кто я. Симптоматичным оказался и основной опорный кадр фильма: сверхкрупный план детских глаз, снятых рапидом. Спонтанность и непосредственность реакций ребенка на визуальный материал дала новую пищу для поэтики Реджио.

РЕКВИЕМ ПО ЧЕЛОВЕКУ

Фильмы «Повакации» и «Накойкации» разделяют 15 лет, период, казалось бы, небольшой. Однако между эстетикой кадра 80-х и «нулевых» пролегла бездна цифровых технологий. Переход на цифру поставил многих режиссеров в положение мэтров Великого немого, вынужденных снимать звуковое кино (метафора, конечно). Цифровое изображение и связанные с ним инновационные технологии вынудили Реджио обновить собственный стиль. Однако мэтру это стоит все больших усилий. В интервью телеканалу «24_DOC» режиссер посетовал, что визуальный «язык» его фильмов, основанный на эксплуатации знаков массовой культуры, в итоге «был пожран этим огромным зверем, который уничтожает все достойное в мире»⁷⁴. В «Коянискаци» «клиповый монтаж», одна из ключевых техник режиссера, в сочетании с возможностями компьютерной графики выглядит если не наивно, то порядком архаично.

⁷⁴ Видеоинтервью А.Лайфурова с Г.Реджио // Телеканал «24_DOC». URL: <http://24doc.ru/lecture/113>.

Не менее идеалистическими оказались надежды Реджио и на поэзию экранного образа, и в частности на финал «Коянискаци». Фильм, согласно первоначальному замыслу, должен был завершаться сценой вселенского пира. Его участники должны были символизировать великое счастье (крупные планы улыбающихся лиц) представителей человечества, в экстазе воссоединившегося перед лицом вселенского разума⁷⁵. Суровые реалии съемок и простая, но вполне последовательная художественная логика внесли свои коррективы.

Фильм «Накойкаци», завершающий знаменитую трилогию, Реджио представил в 2002 году благодаря деятельному участию Д. Кроненберга и кинокомпании Miramax. Отличительной чертой проекта стала практически полная виртуализация визуального ряда: были созданы многочисленные компьютерные изображения или предварительно снятый материал специально обрабатывался. Экспозиция фильма начинается с любимого режиссером образа Здания. Опустевшие строения сопрягаются с масштабным конструированием новой, виртуальной, мифологии. Исходным образом фильма становится изображение Вавилонской башни, с которым Реджио сопоставляет поднимающуюся из вод океана гору, вероятно, ту самую твердь, которая в библейские времена должна была отделять «воду от воды». Далее, в соответствии с библейским Шестодневом, следует назвать небо небом и отделить его от земли. У Реджио опять-таки акт виртуального сотворения неба символизируется планом субъективной камеры, несущейся в открытый космос. Мир «Накойкаци» — создание фантомное и фантазмагорическое, состоящие из бесконечных ассоциативных рядов архивных материалов информационных выпусков, спортивных трансляций, рекламы, хроники⁷⁶. Отдельное место заняли специально созданные для фильма объемные виртуальные фигуры «звезд», которые разъезжают в лимузинах, дефилируют по ковровой дорожке и вообще являют собой квинтэссенцию мирового зла. Люди-куклы встречались и прежде в работах режиссера: как манекены для автомобильных и авиационных краш-тестов («Коянискаци», «Повакаци»). В фильме

⁷⁵ Дементьев А. Ужин в армянской церкви // Искусство кино. 2003. №8. С.47–50.

⁷⁶ Прожико Г.С. Экран мировой документалистики. Очерки становления языка зарубежного документального кино. М.: ВГИК, 2011. С. 254.

«Посетители» манекену отведена специальная сцена: фантазмагорический бессловесный танец-монолог в духе японского театра кукол бунраку.

Преображается и галерея человеческих лиц, эстетику которых Реджио столь скрупулезно разрабатывал последние 20 лет. В одном из интервью режиссер рассказал о своем давнем интересе к полиэкрану. Этот прием поколение «шестидесятников» Запада хорошо знает по знаменитым Всемирным выставкам (Экспо), особенно 1960-х, на которых демонстрировались новые достижения кино, а потом и телевидения. Здесь видовой фильм приобрел оригинальную форму полиэкрана: на одном или нескольких отдельных экранах появлялись самостоятельные изображения, связанные друг с другом ассоциативно. Современники режиссера в 1960-х прекрасно знали и игровые ленты с полиэкраном (поликадром) – «Большой приз» Дж. Франкенхаймера, «Афера Томаса Крауна» Н. Джуисона, «Бостонский душитель» Р. Флейшера. Однако Реджио все же отказался от приема в масштабе фильма из-за его дидактизма: «Разделяя экран, вы тем самым говорите людям, какова связь между кадрами или как им следует мыслить. Этого я делать не хотел, конечно...» – рассказывает режиссер в интервью⁷⁷. Тем не менее полиэкранный оказался идеальным решением для ассоциативного сопоставления «медийных персон» XX-XXI столетий (Кастро, Буш-младший, Леди «Ди», Эйнштейн, Мандела, Жаклин Кеннеди) с символами науки, техники, культуры и политики, которым посвящен небольшой эпизод фильма. В прессе и среди критиков «Накойкаци» прослыл «реквиемом по человеку». Реджио в целом не возражал, хотя и говорил не раз, что образ шире изображения, а поэзия – риторика. Опорным кадром в фильме режиссер делает план открытого космоса, добавив в финале человека. Место космонавта постепенно занимает свободно падающий в пустоте парашютист. Не дергая кольца, он медленно и неотвратно удаляется от Земли в открытый космос и... исчезает. Мир человека сжался до размеров стремительно удаляющейся фигурки, нелепо расставившей руки в безвоздушном пространстве.

⁷⁷ TIFF 2013 with director Godfrey Reggio (Koyaanisqatsi) for the film «Visitors» // YouTube: Red Carpet Diary (Sundance and the Toronto International Film Festival). URL: <http://www.youtube.com/watch?v=O9uUhr-APM0>.

Фильм «Посетители» состоялся благодаря активности Реджио и Джона Кейна, монтажера и создателя визуальных эффектов к предыдущему фильму режиссера. Продвижением проект во многом обязан Д.Кроненбергу.

Работа оказалась поворотной в силу ряда причин. Два центральных образа в творчестве режиссера, дом/город и человек, нашли вполне завершенное воплощение. Впервые за долгую карьеру Реджио снимал на своей малой родине, в штате Луизиана. Здесь он нашел подтопленные леса, здания, опустевшие после урагана Катрина в 2005 году. Пространства фильма «Посетители» – пустые пространства. Здания и города заметно обветшали. Вместе с людьми ушли краски, и колористическое богатство прежних работ Реджио сменило монохромное изображение. Все обитатели стали посетителями одного-единственного здания – кинотеатра, чтобы смотреть один, но бесконечно долгий фильм. Как и в картине «Свидетельство», то, что так безумно развлекает зрителей, сидящих в зале, нам недоступно. За своих обитателей свидетельствует мир покинутых жилищ.

В лучших традициях киноавангарда лобовая атака оказалась самой эффективной. В «Посетителях» (очевидно, памятуя проблемы с клиповым монтажом и графикой в «Накойкаци») избирается новая стратегия – скрытые спецэффекты. Фильм содержит массу смоделированных компьютерных или измененных изображений. В особенности внимание режиссера приковано к созданию опорных кадров. Высотное здание, весь материал с гориллой, зрители, лунная поверхность и наконец – финальная сцена в кинозале. Все они подверглись значительной коррекции⁷⁸. Так, видимо, полагал Реджио, материалу удавалось вернуть былую податливость, а изображению – многозначность.

Космическая тема, которая завершилась в прошлом проекте вполне безнадежно, практически в духе Кубрика, и на сей раз несет ту же нехитрую мысль. Открытый космос пуст, если и содержит тайны, то главной из них является планета Солнечной системы, прекрасно видимая с поверхности ее спутника Луны. Земля – единственное цветное изображение в фильме.

⁷⁸ Visitors Behind The Scenes (2014) - Steven Soderbergh Documentary HD // YouTube: Film Festivals and Indie Films. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=eT75St3N8x8>.

Люди, на изучение которых автор возлагал такие надежды в прошлых лентах, в пространстве кинозала, да еще и в черно-белом исполнении оказались поразительно типичными, неотличимыми друг от друга в массе. Во всем ощущается усталость мастера от материала и нарастающее разочарование. Лица, снятые ускоренным способом, становятся «нечитаемы». Мимика, которую мы привыкли схватывать мгновенно, в замедленном показе превращается в череду конвульсий, лишающих человеческое лицо разумности. И только дети по-прежнему близки режиссеру: они в фильме всегда серьезные и не разделяют восторгов сидящих в зале. У них есть шанс.

Впрочем, в своей мизантропии Реджио идет еще дальше. Подлинный интерес у него вызвал ключевой образ фильма и центральный опорный кадр: крупный план гориллы Тришки (Triska), которую Реджио планомерно вводит в экранный дискурс, согласно всем канонам дистанционного монтажа. Пристрастие режиссера к подлинному главному герою очевидно: даже в титрах список участников расположен *in order of appearance* и, естественно, открывается его именем.

Лишь в финале основной конфликт – причина безудержного смеха почтенной публики – раскрывается: с экрана в зал смотрит натуральный, а не виртуальный двойник и истинный предок человека. Только ему, по сути дела, искренне доверяет режиссер, отыскав-таки в глазах примата ту самую *anima mundi*, которую так долго и тщетно искал среди людей.

Как сказал Сартр, существование человека предшествует его сущности. Человек всегда сначала есть существо и только затем – человек. Быть открытым проектом – его удел. Круг земной замкнулся. А вместе с ним возросла энтропия мира и мизантропия Автора, уставшего давать человеку раз за разом последний шанс.

АЛЕКС ГИБНИ: САЙЕНТОЛОГИЯ, ПОЛИТОЛОГИЯ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ СИТУАЦИЯ

Документальный фильм «Просветление: Сайентология и причуды веры»⁷⁹ Алекса Гибни, обладателя премии «Оскар» и трех премий «Эмми», был впервые представлен на фестивале «Санденс» весной 2015-го. Картина предсказуемо дала новый импульс кампании против Церкви сайентологии (ЦС) и оказалась в центре многочисленных скандалов. Благодаря давлению ЦС она была запрещена к показу в ряде стран. Представительство ЦС в России также высказывалось против публичной демонстрации, тем не менее фильм был включен во внеконкурсную программу Московского МКФ.

Связь документального телевидения и кино в США в последние годы сделала очередной спиральный виток. В начале 60-х крупные игроки, такие как CBS, ABC, Time Inc., стали активно покупать независимые проекты небольших компаний или упорных одиночек. Тем самым в стране Голливуда возник необычный для Европы, но абсолютно логичный там сегмент авторского телевидения. Работы Дрю и Ликока («прямое кино») придали современный вид методу наблюдения и бесштативной съемки, без которых сегодня немислимы коммерческие проекты ни в игровом, ни в документальном телевидении. Независимый изначально документальный сериал «Американская семья» (An American Family, 1971–1973) на PBS также стал отправной точкой для целой индустрии реалити-ТВ.

Сегодня в США индустрия телевидения крайне неоднородна. Небольшие телеканалы выгрызают из основной массы зрителей свои малые целевые аудитории. Среди крупных производителей документальной телепродукции – HBO, Show Time, ESPN и другие. Козырная карта HBO – свежая кровь в творческих кадрах; компания активно разыскивает таланты, привлекает режиссеров с нестандартным видением. Подобная практика приносит свои плоды: документальные проекты HBO участвовали в программах 36-го и 37-го ММКФ – «Глубокая любовь» Яна Матушинского (главный приз в конкурсе

⁷⁹ Так переведено название фильма, который был представлен в программе ММКФ-2015 «Свободная мысль». См. <http://www.moscowfilmfestival.ru/miff37/films/?id=37071>.

документального кино), «Ложь Армстронга» Алекса Гибни и его же «Просветление: Сайентология и причуды веры».

Гибни работает в телевизионном формате давно. Вместе с HBO он выпустил известные фильмы: «Мое путешествие в Аль-Каиду» (My Trip to Al-Qaeda, 2010), «Моя величайшая вина: Тишина в доме Господнем» (Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God, 2012), то же «Просветление: Сайентология и причуды веры» (Going Clear: Scientology and the Prison of Belief, 2015). В США Гибни известен как один из наиболее плодовитых документалистов: за тридцать лет службы – около тридцати пяти лент.

У Гибни, как и у всякого яркого режиссера, есть излюбленная тема: духовность и власть в современном мире. Его стиль близок работам известного ниспровергателя авторитетов Майкла Мура. Материал подается так же агрессивно: много повторяющихся ключевых смысловых фраз-лозунгов (дает о себе знать телевизионный опыт). В его фильмах много живого слова и наглядного (порой чересчур) материала: масса «говорящих голов», визуальный ряд состоит из плотной вязи архивных записей – от видео с корпоративных вечеринок до простых домашних 8 мм киноплёнок, оперативная графика, подснятые документы и фото. Впрочем, в отличие от Мура, Гибни редко лично в кадре вырывает признание у «пособников кровавого режима» и его «жертв».

Проблема фильма «Просветление...» однозначно сформулирована в названии. С идеей дело обстоит несколько сложнее. Действие разрабатывается по выверенным лекалам классической докудрамы. За литературную основу взят известный сектоведческий бестселлер лауреата Пулитцеровской премии журналиста Лоуренса Райта «Просветление: сайентология, Голливуд и тюрьма веры». Поскольку фильм сделан для HBO, то Гибни играет по определенным правилам: конкретность предмета и доступность идеи массам. Поэтому литературная основа претерпела изменения. Книга Райта состоит из трех частей: становление церкви, Голливуд и современный этап, сопровождающийся разоблачениями и скандалами. В центральном блоке сайентологические перипетии в Голливуде, особо актеры-сайентологи, описывались подробнее, чем в фильме. У Гибни Голливуд остался только в виде линии Тома Круза и вовсе кратко Джона Траволты, ветеранов ЦС.

Приходится признать, перевод названия *Going Clear: Scientology and the Prison of Belief* в программе ММКФ-2015 неудачен, поскольку в фильме речь идет отнюдь не о причудах веры, а о ее трагедии. Гибни в многочисленных интервью, нередко в дуэте с Райтом, говорит о смысловом акценте именно на вопросе веры («тюрьма веры»), о невозможности порой в наше время отличить религиозное направление от секты⁸⁰. Райт четко обозначил свою позицию в самой ленте, отметив, что его прежде всего интересовал вопрос, каковы место веры и плата за нее в современном мире.

Движение Рона Хаббарда последние пятнадцать-двадцать лет в США и мире сопровождают многочисленные сеансы разоблачения и саморазоблачения. Все это есть в фильме. Композиция разбита на два блока: становление движения и современный этап. Подробный биографический очерк о Хаббарде в первой части изобилует массой подробностей, в основном рассчитанных на аудиторию, не знакомую с проблемой, и явно с целью ошеломить ее. Основатель ЦС начинал как писатель бульварной фантастической прозы, принимал участие в различных паранаучных и магических обществах в Европе и Америке 30-х. После второй мировой выпустил бестселлер «Дианетика», а когда интерес к нему угас, преобразовал общественное движение в религиозное – Церковь сайентологии. В лучших традициях докудрамы в пестрый биографический материал вводятся весьма своевременно открытые именно автором книги разоблачительные документы, которые перемежаются игровыми реконструкциями. Из мемуаров бывшей супруги основателя следует однозначный вывод: Хаббард страдал недугом психическим и духовным. (Как заметил в фильме Райт, практика сайентологии – это путешествие в сознание самого Рона Хаббарда.)

Однако ключ лежит не в бурной биографии основателя очередной тоталитарной секты или жизненных перипетиях знаменитых актеров-сайентологов.

Вторая часть картины начинается после смерти Хаббарда, с 80-х годов. В кадре и за кадром авторскую позицию выражают ключевые герои (Райт, Марти Рэтбан, Майк Рид – бывший спикер ЦС). Сам же Гибни всегда остается только закадровым комментатором. Без

⁸⁰ Alex Gibney, Paul Haggis, Mike Rinder, Lawrence Wright | Interview // Time stalks. New York Times. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yWNTHse6Mfs>.

новизны, конечно, нельзя. Излюбленный авторский прием – титры с общеизвестной информацией или высказывания официальных лиц церкви, к которым контрапунктом даются вспомогательные титры, излагающие реальное положение дел. К закадровому комментарию прибавляется письменный. «Мне всегда было интересно, как умные, критически мыслящие люди оказывались втянуты в систему верований. Как, руководствуясь верованиями и убеждениями, они действуют так, как никогда не поступили бы прежде...» – резюмирует Райт. Однако вся дальнейшая долгая и местами мучительно неспешная история ведет гораздо дальше этого трюизма. Задача фильма – выяснить, как вообще в цивилизованной Америке могла состояться сайентология. А поскольку в фильме недвусмысленно сказано о всемирном распространении церкви Хаббарда, стало быть, вопрос этот получает глобальный масштаб.

Гибни не случайно опирается на Райта – журналиста с религиозно-философским бэкграундом. В современном мире трудно различить религию и лжерелигию. Сайентологию США признали религией. Режиссер намеренно не позволяет высказаться ни религиоведам, ни официальным представителям мировых религий. Если второе можно списать на осторожность продюсеров НВО, то первое – явный стратегический маневр автора.

Гибни вряд ли мог цитировать в документальной драме НВО и метафизических светил вроде Жан-Поля Сартра или Юргена Хабермаса. И напрасно, ибо представители философского дискурса еще в 60–80-х годах точно определили проблему, которой он озадачился. Современная культура потеряла религию в качестве духовной основы общества. Религия все более социализируется, сакральный трепет от божественного присутствия, нуминозное оттесняются на периферию повседневной жизни. Сартр назвал это атеистическим экзистенциализмом, Хабермас – постмодерном.

Мысль об атрофии духовной способности у современного человека и институтов современной культуры, уничтожающих эту способность, видимо, поразила воображение Гибни. С середины 2000-х выходят фильмы «Опыты над поведением человека» (The Human Behavior Experiments, 2006), «Такси на темную сторону» (Taxi to the Dark Side, 2007), «Моя величайшая вина: Тишина в доме Господнем», «Мы крадем секреты: История WikiLeaks» (We Steal Secrets: The Story

of WikiLeaks, 2013), «Ложь Армстронга» (The Armstrong Lie, 2013) и другие. Природная подчиняемость человека, доказанная опытами Милгрема, проблема тотального государственного контроля и, наконец, ложные идолы (для Гибни, надо полагать, все религии) – сердцевина концепции режиссера.

Вторая часть «Просветления...» подробно повествует о возвышении нового лидера сайентологии Дэвида Мискэведжа. Гибни подготовил замечательные интервью с его бывшими ближайшими соратниками и рядовыми адептами, снабженные богатыми архивными видеоматериалами. Отдельные интервью (Майк Рид, Сара Голдберг) могли бы стать самостоятельными портретами. Из пестрых материалов складывается современный образ ЦС, превратившейся де-факто в империю и установившей особые отношения с государством. Поскольку проект сориентирован на многомиллионную аудиторию, то и авторский месседж имел две стороны. Для американского зрителя на экране (кроме пленок из домашнего архива Хаббарда) не появилось ничего принципиально нового, чего он не встречал бы в новостях. Автор здесь намеренно схоластичен. Стиль полемичного, подчеркнуто субъективного повествования «гонзо», адаптированный для Америки журналистом Хантером Томпсоном⁸¹ и заимствованный Муром, Гибни берет почти без изменений.

В России фильм Гибни, этапная работа, к сожалению, был встроен в четко артикулированную концепцию по пакету документальных лент из США и о США на ММКФ-2015. Интеллигентно, имплицитно картины были ранжированы так, что двух мнений у зрителей не должно было появиться. «Земля картелей» – о коллапсе государственной системы в Мексике, поддерживающей наркотрафик. «Citizenfour: Правда Сноудена» – о тотальной слежке США за всем миром. «В погоне за мечтой» – портрет и очерк о бывшей жрице любви, ставшей социальным работником в «черном» квартале. «О мужчинах и войне» – об американских солдатах, проходящих курс послевоенной реабилитации и т.д. Однако перед своей основной аудиторией Гибни, преодолевая, как и следует создателю авторскому кино, ангажемент, разворачивает масштабную картину, далеко выходящую за пределы сиюминутного противостояния империй зла

⁸¹ Гибни снял в 2008 году фильм «Гонзо: страх и ненависть Хантера С. Томпсона» (Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson, 2008).

и идеологий, — об одиночестве человека и утрате духовных корней. Последнее интервью в фильме принадлежит Саре Голдберг, состоявшей в церкви двадцать семь лет. Плата за выход из ЦС — отречение всех родных и близких (оставшихся сайентологами). Ни власть, ни социальные структуры оказались не в силах изменить существующий порядок вещей — закон о свободе совести и вероисповедания, но он еще не гарантирует ощущения самодостаточности. «Отступники», как именует их ЦС, — это одинокие, потерянные и беззащитные люди, лишённые корней и ориентиров. Они — та мера, которой Алекс Гибни меряет цену утраты иллюзорных упований прислониться к надежной силе.

ДОСТОВЕРНОСТЬ ЭКРАННОГО ДОКУМЕНТА И ТРАДИЦИИ РУССКОГО АКЦИОНИЗМА

Документальный фильм «Русский дятел» (Russian Woodpecker, 2015) – одна из громких премьер 2015 года. Гран-при в неигровой программе одного из флагманских фестивалей независимого кино Санденс-2015 (США). В России проект участвовал в программе международного фестиваля документального кино Артдокфест-2015.

Дебютный проект американского режиссера Чеда Грасиа (Chad Gracia) – продукт современного этапа развития кинопублицистики, жанрово балансирующей между акционизмом и творческой документалистикой. Предлагаемые обстоятельства проекта разворачиваются на Украине. Чернобыль и Киев – две поворотные точки, между которыми развивается хитросплетенный сюжет. Москва также возникает, но далеко в облаке смога, словно замок Саурана в Мордоре из фильмов Джексона. О Москве говорят шепотом. И хоббитам кольцо всевластия туда не донести.

Художник-акционист Федор Александрович, главный герой фильма, готовит очередной проект – перформанс о советской загоризонтной радиолокационной станции системы раннего обнаружения, известной как «Дуга», что находится на территории специального объекта «Чернобыль-2». Монструозное сооружение из сеток и металлоконструкций, превышающее высотой пирамиду Хеопса, ныне не функционирующее, действительно существует и находится в зоне радиоактивного отчуждения остановленной АЭС. История создания целой серии подобных станций дала повод образоваться обширным залежам медиафольклора, который можно в избытке найти на порталах, подобных You Tube. Первые станции такого типа появились еще в конце 70-х. Устройство в радиозфире издавало характерный шум, похожий на стук дятла по дереву. Учитывая массу начинаний позднего СССР в военной сфере, станция то ли должна была работать в системе ПВО, то ли сама применяться в качестве спецвооружения. В любом случае, проработав безмерно мало, выполнять свои функции она перестала, и неимоверные финансовые вложения оказались неоправданными.

Трудно сказать, как далеко продвинулся бы украинский художник, если бы не появился американский режиссер с приличным оборудованием (микрокамеры для скрытой съемки, управляемые камеры-дроны) и средствами, предоставленными New York state Council on the Arts. Грасиа в интервью говорил, что пришел к творческому консенсусу с акционистом во время подготовки спектакля в Киеве. Идея о безумном оружии советов прошлого и «Putin style aggressive Russia»⁸² настоящего покорили сердце американского документалиста. В итоге из перформанса Александровича в фильм вошли лишь отдельные наиболее бойкие видеофрагменты в эстетике gonzo/trash, которую так любили выявлять западные телеканалы на Руси 90-х: творческий работник, облаченный лишь в полиэтилен (какой обычно идет на огородные парники), с факелом в руке шагает на фоне локационной установки или по полу, устланному старыми противогАЗами в заброшенной школе города-призрака Припять и пр.

Итого Грасиа получает из множителей: Украина, Россия, СССР, Чернобыль, Дуга, Майдан, народ, заговор – искомое произведение. Поэтому фильм начинается не с перформансов Александровича и не с видов на чернобыльскую АЭС, а с интервью художника на Майдане в 2014 году и джентльменским набором дополнительных материалов (новостные выпуски и оперативная съемка, выполненная самим художником, его оператором и группой Чета Грасиа). Фильм начали снимать о тайне «Дуги», но внезапно грянула «революция достоинства», и блеск актуальности таинственного военного объекта прошлого несколько поблек⁸³. В итоге документалист и художник пришли к компромиссной версии: материал о Майдане обрамляет сюжет о расследовании «дела» «Дуги» и подлинной причины Чернобыльской катастрофы, но также служит актуально-политическим фоном всего проекта.

Грасиа старательно выстраивает сцены расследования согласно стандартным требованиям к подобному формату в коммерческом телепроизводстве. Интервьюируемые подразделяются на несколько обязательных категорий: рядовые жители бывшего города Припять

⁸² Russian Woodpecker's Chad Gracia & Fedor Alexandrovich - a Beyond Cinema Original Interview // BeyondCinemaMagazine. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=QHqM9-Edm80>.

⁸³ Chad Gracia & Fedor Alexandrovich talk about THE RUSSIAN WOODPECKER // Center Stage with Mark Gordon. URL: https://www.youtube.com/watch?v=wITjpd9c_4.

(очевидцы), эксперты в области (радиосвязи, ракетостроения) и, наконец, чудом найденные и заговорившие работники сверхсекретного в прошлом объекта. Съемочная группа задействует все необходимые средства для получения материала, эти же средства замето скрадывают порой странность отдельных вопросов и умозаключений художника и усиливают интригу. Группа использует скрытые камеры, чтобы добыть список работников упомянутого «закрытого объекта», у которых затем также берутся интервью. Стоит отдать должное, теория заговора получает трактовку, которой You Tube еще не видел. Трагедия «Дуги», согласно версии Грасиа-Александровича, состоит в изначальной неработоспособности устройства и созревшем в этой связи заговором. Авария на Чернобыльской АЭС должна была скрыть следы нерационального использования госасигнований на строительство инновационной установки. Называется даже имя виновника – министр связи СССР Шамшин. Расследование прерывается в кульминационной точке – поездке художника в Москву. Она не состоялась, поскольку пришедший к Александровичу работник службы безопасности Украины (ГРУ), действуя угрозами, потребовал остановить расследование (об этом рассказывает сам художник, также снятый скрытой камерой). Финал проекта – Александрович выступает перед народом на Майдане с разоблачением секретов объекта Чернобыль-2: крупнейшая антропогенная катастрофа совершена по звонку из Москвы – лишь способ скрыть растрату.

Однако и подобный сюжет по-прежнему не выходит за пределы программ/фильмов о заговорах в духе НТВ или Рен-ТВ или аналогичных проектов о Чернобыле, Украине, России и Майдане за рубежом. Вопросы, поставленные героям в ходе интервью, предполагают вполне конкретный (в разумных пределах) диапазон ответов, от которых зритель заранее устал, ибо видел много. Вероятно, обойти духовную усталость аудитории стало одной из основных задач режиссера. Для этого потребовался особый лирический образ автора. Впрочем, Александрович, прекрасно осознавая свои функции в качестве особого лирического образа автора, неоднократно повторяет: фильм – версия и художественная интерпретация. В таком случае некоторая специфичность интервью (в основном кроющаяся в упорстве художника подвести к идее вселенского заговора) приобретает известную осмысленность.

Герой Александровича в фильме – характерный, как назвал бы его М.М.Бахтин, фольклорный «шут, плут, дурак, чудак»⁸⁴. Он не выискивает ответ, потому что уже знает его. Наоборот, новый смысл подобного вопроса-ответа порождается самой конфликтной ситуацией, непониманием собеседниками друг друга (специалисты действительно от ряда вопросов акциониста теряются) и есть, вероятно, тот месседж, который желает донести автор фильма. Когда начальник охраны Припяти говорит, что художнику не достать до дна, тот резонно отвечает, что и не ищет: «Мне интересно узнать. Я спрашиваю у разных специалистов их мнения. Люди должны знать и слышать разные мнения». Действительно, а почему нет? Потому и в композиции материала допускаются ошибки, которые вносят смысловой «шум», отчего вполне стандартный ответ приобретает неоднозначность. Высказывание одного из создателей систем загоризонтной радиолокации В.П.Прокофьева, к примеру, перемонтировано, так что складывается впечатление, будто сразу после рассказа о задачах станции, без перехода, он обращается к никак сюда не относящейся теме: «Вы знаете, это отдельный вопрос, я немножко вам и о Сталине расскажу...». В подобной художественной системе аутентичность персонажей фильма или того, что они говорят, в сущности, не имеет никакого значения. Из совокупности вопросов и ответов складывается грандиозная, хотя и привычная сегодня мозаика огромной тоталитарной машины холодной войны с двумя основными государствами-участниками. «Если не мы, то нас» – основной аргумент, который приводят один за другим бывшие работники советской системы. Впрочем, тот же призыв недвусмысленно прочитывается за архивными информационными сообщениями западных пресс-служб о «Дуге» 80-х годов или о событиях на Украине 2014. И в этой художественной системе, де-факто развернутой метафоре возвращения режимного строя в Россию, и высокопоставленный звонок из Москвы, и якобы отданный в этом звонке приказ о начале эксперимента с черновильским реактором, и авария на АЭС, помешавшая госкомиссии провести официальную приемку «Дуги», оказываются на своих местах. Проект завершается вполне ожидаемо. Камера-дрон удаляется от ныне мертвой металлической громадины. На вершине ее – уменьшающаяся фигурка

⁸⁴ Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975. С. 214.

Александровича и врывающаяся в кадр Чернобыльская АЭС вдали. Титр сообщает: «Вскоре более 100 участников протеста были убиты. Президент Янукович бежал из страны, и российские войска вошли в Украину».

Художественные приемы, специфика героев проекта, сам предмет расследования, казалось, должны вызывать стойкое ощущение просмотра формата мокьюментари. Однако не столько парадоксальность самой идеи, сколько пропитанная липким страхом и безысходностью жизнь бывших работников, вполне жизнеспособная действующая госохранка и запускающийся неконтролируемый цепной распад государственной машины выглядят удручающе достоверно и знакомо. Художественный месседж авторов вполне убедительно выражает текущее состояние отношений России и Украины. Истоки достоверности проекта лежат в самой природе (пост)советской культуры. Невообразимая несоизмеримость последствий чудовищной катастрофы в масштабах страны сопоставима только с ужасом реалий национальной политической доктрины. Будничное для русской культуры смешение личного и государственного в одном человеко-чиновнике, наделенном полнотой власти.

ГЛАВА II

ПОЭТИКА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КИНО

«СОВПОЛИКАДР»: ПОЛИЭКРАННЫЙ И ПОЛИКАДРОВЫЙ ФИЛЬМ В ИСТОРИИ КИНЕМАТОГРАФА 1960–1980 ГГ.

В нашей стране полиэкранный/поликадровый кинематограф оформляется в качестве целостного художественного явления к 1970-м годам в работах творческой мастерской «Совполикадр» «Экспериментального творческого объединения» киностудии «Мосфильм». Рождению художественно-публицистического, полиэкранный, вариоскопического, широкоформатного фильма предшествовал не только многолетний опыт мирового кинематографа, но в особенности чрезвычайно сложный и предельно насыщенный техническими открытиями контекст 1950–1960-х гг. Термином «полиэкранный кино» традиционно обозначаются весьма разнообразные способы съемки и демонстрации множественного изображения (полиизображения). В истории развития кинотехники сложилось три основных способа создания полиэкранный изображения. Первые два принадлежат к полиэкранный кино, здесь полиизображение формируется двумя способами: 1) несколько кинопроекторов и несколько экранов; 2) несколько кинопроекторов и один экран. Третий способ связан с созданием *поликадрового кино*, его определяет полиизображение, созданное с помощью одного проектора и одного экрана. С этим последним вариантом связывается понимание поликадра как приема в изобразительном решении фильма. Однако границы исторической перспективы собственно поликадрового кино будут зависеть от некоторых существенных факторов. В первую очередь от взаимосвязи полиэкранный и поликадрового

принципов. Традиционно первым фильмом, в котором было применено полиизображение, считается кинокартина А.Ганса «Наполеон» (1927): здесь была использована полиэкранная проекция с трех кинопроекторов на три экрана⁸⁵. Однако первые опыты полиэкранного кино относятся еще к началу XX века. В 1900 году Р.Гримуэн-Сансон на Всемирной выставке в Париже продемонстрировал круговую панораму («Синерама») из 10 кинопроекторов и 10 экранов⁸⁶. В то же время полиизображение, созданное на одной пленке, — прием, известный еще со времен пионеров кино. Так, в работах Ж.Мельеса нередко применяется полиизображение как частный случай комбинированного кадра. В работах «Человек-оркестр» («L'homme orchestre», 1900), «Меломан» («Le mélomane», 1903) и др. применяется поликадр: изображения тематически, композиционно и содержательно связаны, — что является сущностным признаком поликадрового кино⁸⁷. К поликадру в дореволюционных работах также обращался Я.Протазанов. Нельзя пренебречь и вопросом о минимальном числе изображений. В энциклопедических изданиях⁸⁸ минимальным числом изображений, составляющих полиизображение, считается три (вероятно, под влиянием фильма А.Ганса), хотя диптихи известны в кино и до фильма «Наполеон»⁸⁹.

Поликадр в период немого кино — типичное явление. Диптихи, триптихи, применение вариоскопического кадра (каше различной формы — вертикальное, диагональное, концентрическое и пр.) применяются в двух основных случаях. Во-первых, как эквивалент параллельного монтажа: несколько одновременно происходящих действий показаны в отдельных кадрах общего поликадра. Во-вторых, как средство привлечь внимание зрителя к символической стороне изображения. Прекрасный пример поликадра во втором значении есть в кульминационной части фильма А.Кавальканти «Только

⁸⁵ Майоров Н.А. Панорамные системы кинематографа // Мир техники кино. №22. 2011. С.46.

⁸⁶ Садуть Ж. Всеобщая история кино: в 6 тт. М., 1958—1963. Т.1. С. 273—274.

⁸⁷ Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке 1967 г. в г. Монреале—ЭКСПО-67 в составе: В.Г.Комар (руководитель), Ю.В.Бреус, Я.Б.Лернер, М.М.Лисогор и И.М.Стрелкова. М., 1967. С. 13.

⁸⁸ Кинословарь: В 2-х тт. / Глав. ред. С.И. Юткевич. М., 1960—1970. Т.2. С. 338; The Film Encyclopedia / by the Estate E.Katz. N.Y., 2005. P.2013. и др.

⁸⁹ Например, в фильме «Муж индианки» (The Squaw Man», 1913) С.Де Милля.

время» (1927) – образ Города как символа человечества. Любопытно, что режиссер, стремясь, вероятно, усилить метафору (амбивалентность человеческой природы), применил фигурные маски, так что поликадр напоминал разбитое зеркало.

В первые два десятилетия звукового кино полиэкранный/поликадр нерегулярно применяется для создания динамических композиций (надписи, заставки) в рекламе, информационно-развлекательных киножурналах. В 1950–1960-е годы в зарубежных странах ведутся интенсивные поиски новых средств усиления зрелищной составляющей как панацеи от кризиса системы производства и проката. Новые достижения в сфере оптики, химических свойств пленки, конструкций киносъёмочной и кинопроекторной аппаратуры создали условия, в известной мере способствующие расширению технических способов реализации полиэкранного/поликадрового кино. Однако в эти годы, несмотря на контекст, насыщенный техническими инновациями, полиэкранное/поликадровое кино не получает широкого распространения. Тем не менее в отдельных картинах: «Проклятые янки» («*Damn Yankees*», 1958, реж. С.Донен, Дж.Эббот); «Большой приз» («*Grand Prix*», 1966, реж. Дж.Франкенхеймер); «Бостонский душитель» («*The Boston Strangler*», 1968, реж. Р.Флейшер) и др. – применение поликадра помогало созданию оригинальных изобразительных решений.

Десятилетие 1950 – 1960-х гг. стало кульминацией для полиэкранного кино. Полиизображение зрелищно по своей природе, что позволяет среди прочего использовать его в качестве самостоятельного киноаттракциона, с одной стороны, и как средство пропаганды или рекламы – с другой, поскольку дает возможность передать максимум информации за минимальный промежуток времени. Оба свойства сделали полиэкранный неотъемлемым элементом выставочной индустрии, в том числе и в сфере кино. Выдающийся ученый В.Комар, под руководством которого в НИКФИ шли разработки систем широкоэкранного, широкоформатного, вариоскопического, стереоскопического и голографического кинематографа, писал: «Развитие кинематографа как средства экспозиции и информации в условиях международных и национальных выставок характеризуется на современном этапе особенно широким применением полиэкранный»

ного метода»⁹⁰. В 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе в зале ЧССР публике был представлен знаменитый киноаттракцион «Laterna Magica»: полиизображение формировалось кинопроекторами на нескольких экранах и в сочетании с музыкальным оформлением образовывало эффектное представление⁹¹. В последующее десятилетие 1960-х полиэкранное кино становится важным аспектом выставочной деятельности. Так, на Всемирной выставке в Монреале Чехословакия представила новый вариант знаменитого киноаттракциона «Поливидение»⁹², число проекционных аппаратов и экранов составляло, соответственно, 11 и 48. При этом экраны, как правило, имели не только разный коэффициент соотношения сторон (например, экран с вертикальными пропорциями), но и форму экрана (круг, треугольник, шар)⁹³.

Существенным аспектом съемки и показа полиэкранного/поликадрового кино является *вариоскопический метод*, который позволяет изменять соотношение сторон кадра непосредственно в процессе демонстрации киноматериала⁹⁴. Как известно, на связь горизонтальной/вертикальной композиции и драматургии кинофильма указывал еще С.М.Эйзенштейн⁹⁵. Впрочем, принцип вариоскопии усматривался исследователями не только в поликадровом, но и в полиэкранном кино. На рубеже 1950–1960-х гг. В.Комар отмечал: «В полиэкранных системах попеременная проекция на экраны разных форматов является как бы изменением формата кадра в <...> кинематографе»⁹⁶.

Наконец, важным элементом, определяющим высокую степень зрелищности вариоскопического, поликадрового кино, стал широ-

⁹⁰ Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке 1967 г. в г. Монреале—ЭКСПО-67. М., 1967. С. 13.

⁹¹ Там же. С. 55.

⁹² Варшавский Я. Полиэкранный экран. М., 1983. С. 2.

⁹³ Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке 1967 г. в г. Монреале—ЭКСПО-67. М., 1967. С. 13–14.

⁹⁴ Там же. С. 57.

⁹⁵ Эйзенштейн С. Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избранные произв.: в 6-ти тт. М., 1964–1971. Т. 2. С. 317–329.

⁹⁶ Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке 1967 г. в г. Монреале—ЭКСПО-67. М., 1967. С. 57.

кий формат⁹⁷. Его разработка потребовала значительных усилий мировой кинопромышленности, направленных на создание новых 70 мм киноплёнок, оптики, конструкций киносъёмочных и проекционных аппаратов, экранов, кинозалов и т.д. Как известно, расширение научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ в отечественном кино проходило в рамках иной экономической системы, нежели на Западе. Государственное ведение научно-исследовательскими и опытно-конструкторскими работами (НИОКР) в области кино позволяло поддерживать и развивать также чрезвычайно дорогостоящие методологически и производственно сложные, требовавшие длительного периода коммерческой реализации виды кино. К ним следует отнести полиэкранное/поликадровое, вариоскопическое, стереокино (безочковый метод на основе растрового экрана), а позже – голографическое. При всей неоднозначности государственной политики в сфере кино 1960 – 1970-х гг. именно наличие планового финансирования позволило сохранить производственные темпы в области новых видов кино, а в 70-е годы, когда на Западе интерес к экспериментам в данном направлении снизился, продолжить субсидирование полиэкранных/поликадровых кинокартин.

Одной из характерных черт широкоформатного фильма является возникающий в ходе его демонстрации «основной эффект кинопанорамы»⁹⁸ (у зрителя возникает ощущение «присутствия» внутри кадра). Реализация поликадра в сочетании с вариоскопией – вариополикадра – на базе 70 мм плёнки открывала благоприятные возможности для создания качественно нового вида экранного зрелища. В течение 1957–1958 гг. НИКФИ в сотрудничестве с киностудией «Мосфильм» и отечественными отраслевыми предприятиями подготовил комплекс оборудования для производства широкоформатного кино⁹⁹. В 1960-м году на экраны вышел первый российский широкоформатный фильм Ю.Солнцевой «Повесть пламенных лет». Одновременно в НИКФИ активно «ведется экспериментальное изучение психофизиологических условий восприятия фильма»¹⁰⁰, следствием чего стало

⁹⁷ Высоцкий М., Комар В. Новые горизонты кинотехники // Искусство кино. 1959. № 7. С. 121–127.

⁹⁸ Там же. С. 124.

⁹⁹ Там же. С. 125.

¹⁰⁰ Там же.

формирование производственной базы, сделавшей принципиально возможным создание полиэкранного вариоскопического кино как особого направления кинематографа. Последнее предполагает, в том числе и существенное обновление языка кино, под которым в данном случае следует понимать сложную высокодифференцированную систему выразительных средств.

В 1960-е гг. совершенствуется материально-техническая база отечественного кино. Благодаря усилиям коллективов НИКФИ и «Мосфильма» проходят опытные испытания и вводится в эксплуатацию новое оборудование, апробируются производственные технологии: «метод получения панорамной фильмокопии с широкоэкранного негатива (26.11.1962 г.)»¹⁰¹, «способ получения 70-, 35-, 16-миллиметровых фильмокопий с 3-х панорамных киноплёнок (с 26.07.1963 г.)»¹⁰², «сверхширокоформатная система кинематографа (с 21.10.1960 г.)»¹⁰³; «универсальная машина для нанесения магнитных дорожек на широкоэкранные и широкоформатные фильмокопии»¹⁰⁴, «аппарат киносъёмочный для комбинированных съёмок по методу “блуждающей маски” на 70 мм киноплёнке»¹⁰⁵, «эксплуатационные испытания объективов с переменным фокусным расстоянием Ø60-240 мм, 1: 3,5 для съёмки на 70 мм плёнке»¹⁰⁶, «внедрение технологии производства широкоформатных фильмов»¹⁰⁷, «оборудование и освоение зала для перезаписи широкоформатных и панорамных фильмов»¹⁰⁸ и др.

Тогда же, в 1960-е годы, предпринимаются единичные попытки ввести вариополикадр в систему изобразительного решения фильма. Отдельные поликадровые изображения использовались и в России: в игровой киноленте Г.Рошала «Суд сумасшедших» (1962), в научно-популярных картинах «Утро космической эры» (1960),

¹⁰¹ Журнал учета изобретательских и рационализаторских предложений принятых в 1967 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф.2453. Оп.8. Ед.хр. №2861. Л. 4.

¹⁰² Там же. Л. 5.

¹⁰³ Там же. Л. 2.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Отчет о проведении научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ за 1965 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф.2453. Оп.6. Ед.хр. №3103. Л. 2.

¹⁰⁶ Там же. Л. 4.

¹⁰⁷ Там же. Л. 7.

¹⁰⁸ Там же. Л. 8. В дальнейшем озвучивание панорамного кино было закреплено в основном за НИКФИ, а широкоформатного—за к/с «Мосфильм».

«Земля и небо» (1969, обе сняты К.Домбровским); метод вариоскопии был применен в фильме Р.Быкова «Айболит-66» (1966) и некоторых других. Тем не менее, несмотря на широко проводившиеся экспериментальные исследования, основное внимание уделялось внедрению в массовое производство широкоформатных лент с неизменным соотношением сторон кадра, поиску методов качественной печати таких фильмов, производства соответствующих расходных материалов и др.

Принципиальная эффективность полиэкранного (поликадрового), вариоскопического кино, таким образом, прогнозировалась в целом, но его фактический массовый и суггестивный эффект и возможность существовать в качестве самостоятельного художественного явления не были достаточно очевидными. Данное обстоятельство показательно, поскольку эстетика творческой мастерской «Совполикадр» могла состояться только как синтез художественных идей в области киноформы и разработок технического производственного метода для этого вида кинематографа. Сочетание передового технического решения и современной формы – характерное явление атмосферы напряженных поисков 1960-х годов. Однако творческая инициатива режиссера Александра Шейна и возглавляемого им коллектива сыграла решающую роль в создании мастерской. Фильмы творческой мастерской «Совполикадр» широко освещались в прессе. О вариополикадровом кино высказывались в разные годы Я.Варшавский, Г.Чухрай, С.Герасимов, С.Кулиш, А.Романов, Г.Капралов и др.¹⁰⁹ Фильмы получали престижные награды на отечественных и зарубежных кинофестивалях. Благодаря работам творческой мастерской полиэкранное решение фильма стало чаще применяться в документальных, научно-популярных и игровых кинокартинах вне

¹⁰⁹ Кулиш С. Удесятеренный экран // Искусство кино. 1970. №12. С.66–68; Герасимов С. Новые возможности экрана // Советский экран. 1970. №17. С.4–5; Чухрай Г. «Наш марш» // Экран 1970–1971. М.: Искусство. 1971. С. 50–54; Варшавский Я. Неизбежность полиэкрана. Проблемы мастерства // Искусство кино. 1971. №7. С.89–100; Орлов Д. Лейпциг: Люди. Фильмы. Голуби. // Искусство кино. 1971. №3. С. 144–158; Капралов Г. Многоликий экран // Правда. 1978. 13 января. С.3; Романов Ал. Советский эпический киноплакат // Огонек. 1978. №11. С.18–19; Диковский С. Языком полиэкрана // Советская культура. 1982. 21 мая. С.8; Агамалиев Ф. На полиэкране Азербайджан // Советская культура. 1985. 12 октября. С.5 и др.

«Совполикадра». Яркие примеры полиэкранных и/или вариоскопических изобразительных решений в художественном фильме «Победа» (1984) Е.Матвеева¹¹⁰ или в кинолентах соратника А.Шейна Г.Бреннера «Этот день победы» (1984), «Мир в движении» (1986) демонстрируют высокий художественный потенциал вариополикадра в кинематографе.

Название «Совполикадр» (советский полиэкранный кадр) связано с одноименной патентованной производственной технологией¹¹¹, созданной ведущими представителями научных и творческих коллективов НИКФИ и киностудии «Мосфильм» — Б.Коноплевым, М.Высоцким, В.Комаром и др.¹¹² — по инициативе А.Шейна и А.Светлова в процессе создания первого фильма. В протоколе совещания «Экспериментального творческого объединения» от 9 июля 1970 г. по итогам выпуска кинокартины «Наш марш» директор фильма С.В.Лосев отмечал: «Приступая к работе над фильмом, группа не имела разработанной технологии, и создание фильма проходило одновременно с экспериментальной работой по разработке технологии производства таких фильмов. <...> Никто не знал технологии. На других студиях делались попытки создания полиэкрана, но до конца дело не доводилось. <...> Нам никто не мог сказать — как будет делаться картина <...>»¹¹³.

Основу эстетической платформы «Совполикадра» составил ряд теоретических и художественных достижений отечественного кино 1920-х гг. Принципы художественной концепции мастерской опирались, в частности, на идеи С.Эйзенштейна 1920—1930-х годов о соотношении киномонтажа со структурой иероглифа (и шире — знаком вообще)¹¹⁴, а также о динамической связи содержания фильма и горизонтальной/вертикальной композиций кинокадра¹¹⁵ и др. Уже в первом фильме творческой мастерской — «Наш марш» (1970)¹¹⁶

¹¹⁰ Поликадр создан при участии Г.Бреннера.

¹¹¹ Заявка на коллективный патент подана в 1971 г. Патент выдан в 1973 г.

¹¹² Комар В. Обзор основных направлений развития техники кинематографии... С.25.

¹¹³ «Наш марш». Дело фильма (заявка, заключение, акты и др.). 1 декабря 1969 — 23 декабря 1971 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф.2453. Оп.8. Ед.хр. №2099. Л. 17.

¹¹⁴ Эйзенштейн С. За кадром // Эйзенштейн С. Избранные произв. Т.2. С. 283—297.

¹¹⁵ Эйзенштейн С. Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избранные произв. Т.2. С. 317—329.

¹¹⁶ Подробнее о применении идей Эйзенштейна см.: Варшавский Я. Полиэкранный кадр. С.13.

(режиссеры А.Шейн и А.Светлов) – была осуществлена попытка реализации ряда концепций Эйзенштейна.

Еще в процессе производства фильм обозначается как «киноплакат», «полиэкранный фильм-плакат» «документально-публицистический фильм»¹¹⁷, позже в ходе производства последующих кинолент появится обозначение «художественно-публицистический». Возникновение определений, связывающих традиции кино и плакатного искусства, обусловлено жанровыми и тематическими связями кинокартин «Совполикадра» с киноплакатом, агитационным фильмом, берущими начало в 1920-х годах. Однако главную роль сыграли стилевые отличия. Коллективу «Совполикадра» удалось решить принципиальную проблему организации повествования: синтетически соединить эстетику изобразительного искусства (плакат, коллаж) с основными компонентами кинофильма (музыкальное решение, монтаж и драматургия в целом). Так, наряду с плакатной формой фильм «Наш марш» (и другие кинокартины) имел отчетливую фабульную конструкцию, опирающуюся на сценарий. Разработка темы 100-летнего юбилея Ленина, вписанной в историю России, обеспечивалась серией взаимосвязанных эпизодов: «Старый мир», «Едет Ленин», «Ленин в Разливе», «Аврора», «Временное правительство», «Штурм»¹¹⁸ и др. Драматургия имела существенное значение, поскольку в рамках короткого, как правило, метража кинокартин (1-2 части) требовалось изложить вполне конкретную и чрезвычайно масштабную для страны тех лет идею (юбилей Ленина и история России; юбилей Парижской коммуны и истории борьбы за свободу; советское кино и его вклад в мировое киноискусство и др.). Плакатная же форма позволяла апеллировать к ассоциативным способностям зрителей. В то же время киноленты мастерской сохраняли указанные функции полиэкранного/поликадрового фильма: зрелищность формы и максимум информации за минимальный промежуток времени. За рубежом полиизображение как *целостная художественная форма для изобразительного решения фильма* не была реализована в силу жесткой детерминированности затрат на разработку нового вида кино сроками его технической реализации

¹¹⁷ «Наш марш». Дело фильма (заявка, заключение, акты и др.). 1 декабря 1969–23 декабря 1971 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф.2453. Оп.8. Ед.хр. №2099. Л. 8, 9, 17.

¹¹⁸ Там же. Л. 3.

в условиях рыночной экономики. Особенности культурно-исторического контекста России тех лет позволили реализовать полиэкранный/поликадровый фильм не только как источник информации или пропаганды, но и как особое направление кино, создающее художественный образ оригинальными экранными средствами.

Благодаря принципиальной художественной новизне фильмов мастерской А.Шейна «Совполикадр» в искусство кинематографа был введен вариополикадр в качестве целостного и самостоятельного эстетического концепта. Его реализация потребовала существенной переработки традиционных критериев оценки кинофильма, методов изобразительного решения и производственной технологии. В результате синтеза традиционного кино, изобразительного искусства и новейших технологий того времени возник художественно-публицистический, широкоформатный, полиэкранный, вариоскопический, цветной, стереофонический фильм.

АЛЕКСАНДР ШЕЙН КАК ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ...

«Я окончил ГИТИС имени А.В. Луначарского (ныне Российская академия театрального искусства) режиссерский факультет, курс выдающегося режиссера и педагога Юрия Александровича Завадского в 1960 году. После недолгой работы в нескольких театрах моей судьбой, моей жизнью стало кино. Начало 60-х годов. Киностудия имени М.Горького. Классик мирового кино Марк Семенович Донской. Я работаю у него вторым режиссером¹¹⁹. Это был мой киноуниверситет, школа творчества, ремесла, специфики кинематографического производства. А потом «Мосфильм»¹²⁰. В 1969 году киновед и театровед, блистательный журналист и мудрый человек Яков Львович Варшавский, увидев мои скромные режиссерские работы в киноконцертных представлениях, предложил мне попробовать сделать полиэкранный образ не оформлением и дополнением к концерту на сцене, как я это делал с несколькими проекционными аппаратами, а самостоятельным кино. Это меня

¹¹⁹ «Здравствуйте, дети!», 1962, реж. М.С. Донской.

¹²⁰ «Без страха и упрека», 1962, реж. А.Митта; «Скверный анекдот», 1966, реж. А.Алов, В.Наумов; «Семейное счастье» (фильм «Нервы»), 1969, реж. А.Шейн.

увлекло. Мы с ним сочинили сценарную конструкцию соединения нескольких разных киноизображений кинокадров на одной плоскости экрана во имя образования единого эмоционально нового смысла и впечатления.

Я пригласил к содружеству в этой работе молодого кинорежиссера Александра Светлова. И уже вместе с ним мы разработали, сочинили программу фильма для такого киноязыка, для такого кинопостроения. С нашими планами мы познакомили художника-авангардиста Анатолия Брусиловского. Он заразился новизной идеи. Из сотен фото кинокадров фильмов всех советских эпох был сделан изобразительный проект фильма об истории страны. Руководителю Экспериментального творческого объединения «Мосфильма» Григорию Наумовичу Чухраю наш поиск понравился, и он пригласил нас делать этот фильм в его Экспериментальном творческом объединении. Так началась работа над первым советским широкоформатным полиэкранным художественно-публицистическим фильмом «Наш марш».

Главный инженер киностудии «Мосфильм» Борис Николаевич Коноплев, выдающийся специалист в области кинотехники, очень активно помогал нам в техническом оснащении. Также соединил он нас с НИКФИ, мастера которого во главе с Виктором Григорьевичем Комаром нас консультировали по всем техническим вопросам. Киногруппа разрасталась. Мы торопились. Надвигалось 100-летие со дня рождения В.И.Ленина. К этой дате было решено закончить фильм и посвятить его выпуск этому событию. Круглосуточно работали волшебник съёмочной трюк-машины — оператор комбинированных съёмок Абрам Винокуров, молодая неутомимая монтажер Татьяна Егорычева и все многочисленные члены нашей со Светловым съёмочной группы. Оригинальное музыкальное оформление сделал А. Ройтман. Стихи Маяковского вдохновенно прочел великий Юрий Левитан.

В то время кинопроизводство компьютера не знало. Компьютерная графика появилась десятилетия спустя. А тогда вся работа по изготовлению полиэкранного кадра делалась вручную. Печать и съёмка заготовок, вырезывание кашеток, штрихование фотографий, приготовление лаванды, реставрация негатива, стилистика надписей и прочие подготовительные работы.

Дружно, увлеченно работали все цеха «Мосфильма». Ко дню торжественного заседания во Дворце Съездов фильм «Наш марш» был готов, и его первый показ увенчал юбилейное торжество.

Судьба «Нашего марша» оказалась очень успешной. Фильм получил Главный приз Международного Лейпцигского фестиваля, призы многих других отечественных и зарубежных кинофестивалей. На «Мосфильме» образовалась творческая мастерская полиэкранных фильмов «Совполикадр». Ее планы ширились. Следующий фильм мы с Александром Светловым делали к 100-летию Парижской коммуны – «Интернационал» (1971 г.). Авторы сценария – Александр Бовин, Виктор Горохов, Александр Шейн. Киноязык развивался. Изобретательный художник – мастер на все руки Анатолий Брусиловский придумывал новые композиции. Операторы комбинированных съемок продолжали эксперименты. В нашу группу влился Лев Нусберг со своей бригадой. Изумительный специалист по обработке и реставрации пленки всех форматов Аветис Зенян километрами загружал цех обработки пленки нашими заказами. Мастера цеха надписей создавали стильные шрифты. Государственный симфонический оркестр кинематографии записал на шести каналах революционную музыку в стереофоническом звучании. Оригинальную музыку написали композиторы Виталий Гевиксман, Александр Флярковский.

18 марта в День Парижской Коммуны мы показали фильм в Кремлевском Дворце Съездов.

А VII Московский международный кинофестиваль 1971 года («За мир и дружбу между народами») открывался фильмом «Интернационал», который стал лауреатом и этого фестиваля.

Творческая группа «Совполикадр» продолжала работу в Экспериментальном творческом объединении. Был запущен следующий фильм «Я – гражданин Советского Союза». Он был посвящен юбилейной дате – образованию СССР. Фильм о дружбе народов, о вехах в истории страны. Моим сорежиссером был известный оператор и режиссер Петр Мостовой. Текст песни для фильма написал великий поэт Евгений Евтушенко. Музыка сочинил впервые появившийся в кино Давид Тухманов. Исполнил ее неповторимый Иосиф Кобзон. Фильм в широкоформатном и обычном вариантах широко демонстрировался в отечественном прокате, успешно участво-

вал в международных кинофестивалях. Работа по производству широкоформатных, полиэкранных, вариоскопических, художественно-публицистических фильмов на киностудии «Мосфильм» продолжалась.

Следующий фильм — «Комсомол». Название фильма говорит само за себя: за его содержание, за его темперамент. Моим сорежиссером был Дмитрий Барщевский. Фильм 1974 года. После этого на «Мосфильме» было сделано еще больше десяти полиэкранных фильмов. Назову некоторые из них: «Товарищ Сибирь», «Говорит Октябрь», «Песня о Родине», «Революцией рождённое», «Советский Азербайджан». Творческий состав группы расширялся, обновлялся. За все годы, а их было около двадцати, в этой, точнее, в той работе приняли участие замечательные мастера, многие энтузиасты нового кино. Режиссер, кинооператор неутомимый изобретательный Генрих Бреннер, художник-постановщик Гвидон Агаянц, который значительно разнообразил изобразительный строй более чем в пяти наших с ним фильмах, творческий вклад в создание полиэкранных фильмов «Мосфильма» внесли драматург и редактор Александр Шлепянов, кинооператор Роман Цурцумия, знаменитый путешественник Юрий Сенкевич, фотомастер Юрий Гончаров, директор студии Николай Сизов, операторы комбинированных съемок Игорь Фелицин, Борис Травкин, Виктор Жанов, Борис Арецкий, Юрий Орешкин, С.Рубашкин, С.Ломов, группа редакторов под руководством Нины Плаголевой... И высочайшей квалификации монтажеры и монтажницы мосфильмовского цеха.

Низкий поклон всем мосфильмовцам, с кем я поработал в незабываемом тринадцатом просмотровом зале на втором этаже производственного корпуса в 70-80-х годах рождения полиэкранного кино».

*Александр Шейн.
Октябрь, 2013 г.*

**АЛЕКСАНДР СВЕТЛОВ: «МЫ ПРОСТО
ПРОБОВАЛИ И РЕШИЛИ – ТАК БУДЕТ ХОРОШО»**

Максим Казючиц: Александр Михайлович, как Вы пришли впервые в кино?

Александр Светлов: Я закончил режиссерский факультет ВГИКа, курс Сергея Аполлинариевича Герасимова. В 1967 году на киностудии «Мосфильм» вместе с другом Алексеем Сахаровым сняли дипломную кинокартину «Морские рассказы». У меня была новелла «Афера», у него – «Скорпион и вата». На «Мосфильме» я был одним из пяти человек, с которыми Алек Шейн еще не успел познакомиться. Он пригласил меня участвовать в работе. Потом появился Яков Львович Варшавский. После работы над двумя полиэкранными картинами вместе с Александром Шейном, «Наш марш» и «Интернационал» я снял еще несколько игровых художественных фильмов «Стоянка – три часа» (1975), «Счет человеческий» (1978), «Формула света» (1983), «Чегемский детектив» (1986) и другие.

М.К.: Сегодня кажется очевидным, что идеи Эйзенштейна о кадре-иероглифе и динамическом квадрате присутствуют совершенно ясно в фильмах. Однако тексты Эйзенштейна были известны далеко не всем участникам Совполикадра.

А.С.: Тогда идей Эйзенштейна никто не знал, открывали все это заново. Возможно, знал Яков Варшавский, он был очень начитанный человек. Но он не принимал непосредственного участия в монтаже, создании композиции.

М.К.: Сценарии были совсем небольшие – 1-2 авторских листа?

А.С.: Я сразу отказался от участия в сценарных делах и сосредоточился на технической стороне – монтажном и композиционном решении. Сценариев писалось очень много, но обычно после того, как завершалось производство фильма. В тексте сценария должно быть описание того, что в кадре. Но изображение часто по несколько раз менялось в зависимости от материала.

М.К.: Расскажите, как был организован процесс создания фильма, как распределялись функции участников?

А.С.: Главное место занимал монтаж и композиционное решение. Потребовалось специальное устройство – трюк-машина, состоявшая из четырех проекционных аппаратов и одного съемочного, на

который проецировалось изображение с остальных. Ранее этот техноконкомплекс использовался и у Птушко, и у Бондарчука. Нужно было производить очень тщательные расчеты: в наших фильмах некоторые кадры включали до 17 изображений. Приходилось изготавливать фигурные маски, контрмаски и прогонять пленку по нескольку раз. При 20 минутах хронометража делали фильм год. Очень трудоемкий процесс. И особенно велика роль монтажера. У нас был специальный монтажный стол на десять 35-миллиметровых пленок. А затем все сводилось на пленку 70 мм. Татьяна Егорычева, например, пришла к нам простой монтажницей, а после нашей работы стала монтажником высокой квалификации, одним из ведущих специалистов на «Мосфильме». Она за монтажным столом помогала нам решить, в каких кадрах изображение должно смениться, в каких – кадр еще надо было подержать. Людмила Свириденко тоже начинала у нас простой монтажницей и затем получила высокую квалификацию монтажера. На проекционном экране трюк-машины мы могли лишь приблизительно наметить композицию. Это был закрытый процесс: результат можно было узнать только после проявки. Когда приходил материал из лаборатории, мы бежали смотреть, что из этого вышло, и лишь тогда могли сделать коррективы. Анатолий Брусиловский рисовал эскиз, потом мы шли к Абраму Винокурову на трюк-машину, и он определял конкретное техническое решение. Затем отдавали в проявку. Как я говорил, мы смотрели на экране изображение с четырех аппаратов, но оно могло отличаться от готового материала. Замысел, созданный на бумаге, всегда менялся во время работы. Много использовали хроники: просматривали километры архивных материалов в Красногорске. И если в кинокартину входили фрагменты из художественных фильмов, которые мы с Александром Шейном и Яковом Варшавским хорошо знали, то многое из хроники мы раньше никогда не видели, и приходилось вносить изменения. Наши filmy – это работа режиссера, художника и монтажера.

М.К.: Принимали ли участие в создании фильма «Наш марш» другие художники?

А.С.: Лев Нусберг и его группа сделали известный комбинированный кадр скачущего на коне и заключенного в звезду Чапаева из фильма братьев Васильевых. Нусберг сделал немного, хотя этот кадр оказался очень эффектным.

М.К.: Какие художественные приемы в изобразительном решении кинокартин «Совполикадра» Вы могли бы выделить особо?

А.С.: Вначале мы думали, что, если соединить два изображения, одно из которых противоречит другому, возникнет нечто третье. Но зритель воспринимал это с трудом. Мешали большие размеры экрана: вначале зритель смотрел на одно изображение, потом переводил взгляд на другое — эффект получался, но слабый. Но когда из двух похожих изображений создается третье, эффект наиболее сильный. Допустим, когда показаны несколько кадров на тему «пятилеток», тем более под музыку Свиридова, получался очень динамичный кусок.

М.К.: Расскажите, какие фильмы повлияли на поиски формы для кинокартин «Совполикадра»?

А.С.: Я посмотрел в конце 60-х картину Ричарда Флейшера «Бостонский душитель». И там было очень ловко сделано. Надо было показать за несколько секунд, что весь Бостон в ужасе. И Флейшер вместо того, чтобы показывать кадры последовательно, показал одновременно несколько изображений. И действительно, создавалось впечатление всеобщего ужаса. Также полиэкранный фильм у Абеля Ганса: в фильме «Наполеон» встречаются три параллельных изображения.

М.К.: Один из самых известных кадров в фильме «Наш марш» — пулемет в левой части экрана и отраженный зеркально пулемет в правой части, а между ними — народ. Фактически иллюстрация идей Эйзенштейна о рождении третьего смысла из столкновения двух кусков.

А.С.: Мы просто сидели, пробовали и решили — так будет хорошо. Само изображение пулемета мы сделали «дрожащим» (вырезали по кадру с интервалом два кадра из куска). Много придумывали на месте. Сначала сделали просто пулемет, оказалось не очень, и потом решили сделать вибрацию. Иногда забавные вещи обнаруживались позже. «Наш марш», эпизод подготовки к Октябрьскому перевороту. В кадре показана подготовка штурма, за кадром — ноктюрн Дебюсси «Празднества». Мрачная, тревожная музыка. Позже я слышал этот концерт отдельно — на деле это радостная, легкая мелодия действительно праздничная. Музыка в сочетании с изображением дали совершенно другой эффект.

М.К.: Александр Михайлович, расскажите, какую роль сыграл НИКФИ в создании фильмов «Совполикадра»?

А.С.: Не могу сказать, что НИКФИ нам очень много помогал. Мы с Александром Шейном ездили туда пару раз. В.Г.Комар одобрил работу в целом. В это время К.Домбровский делал полиэкранную картину, правда, по другой технологии¹²¹. Они проявляли в ее подготовке больше участия. Принцип был понятен. Мы были больше сами по себе, НИКФИ разрабатывал похожую систему. Потом, когда сделали авторское свидетельство на систему «Совполикадр» между «Мосфильмом» и НИКФИ, в состав разработчиков вошло много исследователей из института. Активно нам помогали Б.Н.Коноплев, главный инженер студии, и начальник технического отдела Г.И.Хазанов с оборудованием, выделением рабочих площадей, организацией технологии производства. Мы на «Мосфильме» работали параллельно с НИКФИ и практически не пересекались. Очень повезло с командой. Коноплев и Хазанов мгновенно реагировали на возникавшие нужды. Трюк-машину под управлением изумительного мастера – оператора Абрама Винокурова Борис Николаевич полностью отдал в наше распоряжение. Мы делали много проб. Для трюк-машины обычное позитивное изображение не годилось: было слишком контрастным, и приходилось печатать «лаванду» (дубль-позитив), дававшую более мягкое изображение. Для рабочего процесса нам предоставили прекрасную американскую пленку «Intermediate», которая была тогда большой редкостью, еще более ценной, чем «Kodak». Все это благодаря Коноплеву: он курировал нас.

ГВИДОН АГАЯНЦ: «Я СТАРАЛСЯ...

ЧТОБЫ ДОМИНИРОВАЛО ВСЕ-ТАКИ КИНО, А НЕ ФОРМА»

Максим Казючиц: Гвидон Николаевич, приходилось ли Вам работать на других экспериментальных кинопроектах помимо «Совполикадра»?

Гвидон Агаянц: Я работал в издательствах, в театре. В качестве художника-постановщика я участвовал только в творческой мастерской Александра Шейна. Больше в кино участвовать не приходилось.

¹²¹ «Земля и небо», 1969, реж. К.Домбровский, по системе «Варио-70».

М.К.: Как началась Ваша работа в творческой мастерской «Совполикадр»?

Г.А.: В 70-х я был главным художником журнала «Знание — сила». В те годы с этим изданием были связаны художники, составлявшие цвет русского авангарда: Анатолий Брусиловский, Иван Чуйков, Дмитрий Лион, Владимир Янкилевский, Илья Кабаков, Эдуард Штейнберг, позже — Григорий Брускин и другие. Еще не зная Шейна, я видел его полиэкранные фильмы, их изобразительное решение базировалось на динамическом коллаже, что было близко к полиграфии, которой я занимался. Однажды общие знакомые по журналу свели нас вместе: Александра Шейна, Якова Варшавского и меня, — так началась наша совместная работа в творческой мастерской «Совполикадр». Первым фильмом, в котором я участвовал как художник-постановщик, был «Говорит Октябрь» 1977 г.

М.К.: В отдельных фильмах в титрах Вы указываетесь в составе сценарной группы¹²². Почему и как Вы работали в качестве сценариста?

Г.А.: Для меня это было важно: начать участвовать с начала, — чтобы работать не с законченной конструкцией, а находиться в процессе вместе со сценаристом и режиссером. Потом делались эскизы, которые мы защищали на худсовете объединения. Для удобства и большей производительности мы подготовили в типографии специальную форму-раскадровку, в которой для работников разных цехов — от операторского до комбинированных съемок — в отдельных «окнах» были изображены элементы будущих композиций. Первым человеком, который знакомился с материалом, был Николай Трофимович Сизов, генеральный директор киностудии «Мосфильм».

М.К.: Сценарии «Совполикадра» фактически выполняли функцию режиссерской экспликации?

Г.А.: Да, сценарий брали за основу, но это не значит, что он не менялся в процессе. Материал мог сам диктовать изобразительные решения. Конечно, все строилось по традиционным законам фильма: была режиссура, сложный подготовительный, съемочный и затем монтажно-тонировочный периоды. Это было настоящее кино. Наши

¹²² «Мы — молодая гвардия» (1980), «Вперед нас партия ведет» (1981), «Песня о Родине» (1982).

фильмы с точки зрения жанра включали не только хроникальные материалы, иногда были съемки игровых сцен с участием актеров, а также интервью с персонажами-участниками фильма.

Надо учитывать, что фильмы «Совполикадр» были чрезвычайно дорогостоящими, и вполне естественно, что необходим был – в подобном производстве – определенный компромисс между художником и государством. Если фильмы мастерской первоначально создавались как монтажные фильмы, на готовом материале, то к моменту моего прихода нередко велись полноценные съемки, организовывались целые экспедиции по всей стране.

М.К.: Какие фильмы «Совполикадр» Вы видели до прихода в творческую мастерскую?

Г.А.: «Наш марш» я смотрел на большом экране, и его изобразительное решение мне понравилось.

М.К.: Какие работы в кино или о кино повлияли на поиски изобразительных решений в кинокартинах «Совполикадр»?

Г.А.: Я знал фильм Абель Ганса «Наполеон», потом произвела впечатление на нас знаменитая статья Сергея Эйзенштейна «Динамический квадрат».

М.К.: В «Совполикадр» Вы пришли на определенном этапе его развития. В чем Вы видели свою задачу как художника-постановщика?

Г.А.: Я старался в какой-то мере уйти от агрессивной формы плаката ради того, чтобы доминировало все-таки кино, а не форма.

М.К.: Расскажите, какие приемы для обновления языка кинокартин «Совполикадр» Вы выделили бы особо?

Г.А.: Когда мы создавали фильмы, менялся культурный контекст. В это же время на «Мосфильме» снимали Элем Климов, Андрей Тарковский, Глеб Панфилов и многие другие. Я проникся кинематографом и старался найти новую, особую киноформу, свободную от примесей смежных искусств, своего рода кино ради кино. На определенном этапе мне стало понятно, что агрессивное плакатное решение – более ранний этап. И я стремился к тому, чтобы форма была спрятана где-то внутри, а не присутствовала явно. Из художественных приемов мне очень нравится полиэкранный кадр из фильма «Говорит Октябрь». В кадре тиражировалась серия повторяющихся изображений одного и того же кадра.

М.К.: Какую роль играл НИКФИ в процессе создания фильмов «Совполикадра»?

Г.А.: С институтом мы консультировались постоянно, но сугубо по техническим вопросам.

М.К.: Как бы Вы оценили роль фильмов «Совполикадра» в киноискусстве?

Г.А.: Мне сложно однозначно сказать. Там, где фильмы создавались для различных ЭКСПО, павильонов, они были незаменимы. Но это была особая киноформа, отличная от авторского, скажем, кинематографа, где между режиссером и языком установлена более интимная связь.

ГЕНРИХ БРЕННЕР: «МЫ РАБОТАЛИ В СТИЛЕ «ЛЕВИЗНЫ»»

Максим Казючиц: Генрих Самуилович, расскажите о начале Вашей работы в кино.

Генрих Бреннер: В 60-х, еще до поступления на киноведческий факультет ВГИКа, я сразу после армии устроился в НИКФИ лаборантом. Мы все были еще и кинолюбителями. Мы снимали любительские фильмы, нам нравилось делать кино. Например, вместе с Сергеем Рожковым мы выпустили короткометражный цветной фильм «Я расскажу о ГДР», закадровый текст читал Александр Белявский. Картина получила много призов на фестивалях любительских фильмов. В те годы в институте производились эксперименты по изучению восприятия зрителем различных видов экранных изображений. Были испытуемые в контрольных группах, это были широкие исследования. Мы занимались разработками полиэкранного, вариоскопического, стерео, голографического, панорамного кино. В НИКФИ был специально построен, например, первый панорамный зал с тремя проекторами. Затем в Москве на Цветном бульваре построили панорамный кинотеатр «Мир» и круговую панораму (кругораму) на ВДНХ.

Мы сняли в НИКФИ первые короткометражные полиэкранные фильмы «Мандолина, гитара и бас» и «В бассейне Москва»¹²³ в экспериментальных целях: установить специфику движения глаза,

¹²³ Фильмы не выходили в прокат.

на чем он фиксируется, определить углы поля зрения. В фильме «В бассейне «Москва»» эксперимент делался таким образом: создавался муляж передней части зала, с колоннами, стеной и т.д. В креслах передних рядов сидели манекены зрителей. А экраны могли перемещаться, принимать вертикальную, горизонтальную композицию (вариокадр), применялся поликадр. Таким образом, у зрителей создавалась пространственная иллюзия. Интересным был и опыт полиэкранного фильма в Малом театре¹²⁴, правда, гораздо позже. Здесь ставилась пьеса «Целина» (по Л.И.Брежневу). В качестве задника использовался экран, на который фоновым изображением проецировались кадры целины. Спектакль был очень дорогой, были привлечены ведущие артисты: Гоголева, Царев и другие знаменитости. В правительственной ложе за специальной выгородкой сделали аппаратную...

М.К.: А не было ли это связано с чехословацким аттракционом *Laterna Magica*?

Г.Б.: В какой-то мере. Когда аттракцион приезжал, мы видели его. Позже мы делали к XXIV съезду Партии большую программу, в которой применили систему *Laterna Magica*. Например, гимнасты на сцене выполняли упражнения с холохупами, на которые проецировалось изображение, — возникала полиэкранная композиция.

М.К.: Расскажите о термине «Совполикадр».

Г.Б.: Он появился, когда режиссеры Александр Шейн и Александр Светлов на Экспериментальном творческом объединении под руководством Григория Чухрая запустили плановую картину «Наш марш». Кстати, полиэкранные кадры использовал еще Григорий Львович Рошаль в фильме «Суд сумасшедших» 1962 года. «Совполикадром» также назвали систему съемки широкоформатного, полиэкранного, вариоскопического фильма. А в 1966 году Роллан Быков выпустил фильм «Айболит-66», где применил прием вариокадра, я работал на картине в качестве технического консультанта от НИКФИ.

М.К.: Генрих Самуилович, Вы впервые познакомились с участниками «Совполикадра» в НИКФИ?

Г.Б.: Да, Александр Шейн с Александром Светловым еще до съемок фильма «Наш марш» приезжали к нам в НИКФИ. Они уточняли, какую технологию применять. Мы показали то, что было:

¹²⁴ «Целина» (1981), реж. Г.Бреннер, А.Шейн.

«В бассейне «Москва»» и другие работы. Затем наше техническое руководство сделало официальную заявку на систему «Совполикадр». И институт меня командировал на «Мосфильм» для реализации картины.

М.К.: Было даже совместное авторское свидетельство НИКФИ – «Мосфильм» об изобретении системы «Совполикадр»...

Г.Б.: Да, авторами были А.Шейн, А.Светлов, Б.Коноплев, М.Высоцкий, В.Комар и другие. Виктор Григорьевич Комар руководил этими процессами в НИКФИ.

М.К.: В 60-х гг. в сфере экспериментального кино между странами шел интенсивный обмен опытом. Советские специалисты под руководством В.Г.Комара неоднократно выезжала в Монреаль, Нью-Йорк...

Г.Б.: Да, полиэкранные фильмы при метраже 1-2 части нередко привлекались для зрелищных показов не только в кинотеатрах, но и на выставках: «Революцией рождённое», «Комсомол – моя судьба» и другие работы. Впоследствии также для выставки в Осаке я, например, снимал свой фильм «Мир в движении». В картине использовалась мультипликация, сделанная для фильма Ефимом Гамбургом.

В 1973 году я делал фильм «Во весь голос» для Музея Маяковского. После этого фильма Шейн пригласил меня в «Совполикадр». Я участвовал в съемках фильма «Товарищ Сибирь», для выставки в Японии. Потом был фильм «Гармония (Равновесие)», красивый фильм. Полиэкранная композиция включала в качестве фона карту СССР, на которой действие разворачивалось в отдельных уголках страны на отдельных экранах.

М.К.: Тема Маяковского звучит лейтмотивом в полиэкранном кино и кинокартинах «Совполикадра». Как пришла в полиэкранное кино поэзия Маяковского?

Г.Б.: А этот материал просился сам. Мы работали в стиле «левизны». Влияние оказывали и работы художников Родченко, Лисицкого. Поэта некоторые участники группы знали лично. Первые фильмы у нас в качестве сценариста делал Яков Варшавский, друг Маяковского.

М.К.: Вариополикадровые фильмы имели оригинальное жанровое определение...

Г.Б.: Наши фильмы так и назывались «фильмы-плакаты».

М.К.: Генрих Самуилович, как происходил съёмочный процесс, какие использовались методы?

Г.Б.: Многие сцены в фильмах были постановочными. В фильме «Мир в движении», например, снимался космонавт Гречко. Его снимали на фоне инфрээкрана¹²⁵, затем добавляли изображение космического корабля. На фоне инфрээкрана было много снято материала. Во всех практически полиэкранных картинах применялись кроме постановок комбинированные съёмки. Использовались несколько проекторов, которые с помощью масок и контрмасок позволяли многократно экспонировать на пленку материал. Использовалась специальная трюк-машина, сделанная для фильма «Война и мир» Сергея Бондарчука. Трюк-машина представляла собой соединённые перпендикулярно, «крестом» три проектора, изображение с которых проецировалось через призму на результирующую камеру. А поскольку при метраже 1-3 части пленок использовалось несколько, по числу кадров-экранов, то наши фильмы назывались — по полезному метражу — полнометражными. Если в погонный метр входило 5 пленок, соответственно метраж увеличивался в 5 раз. В 1984 году на экраны вышел фильм «Победа» Георгия Матвеева. На его производстве использовалась еще одна трюк-машина для создания полиэкранных кадров. И одновременно я делал фильм о фильме и по системе «Совполикадр» «Этот день победы» (1984). В кинотеатрах, в сокращенной 2-частевом варианте, он демонстрировался вместо журнала.

М.К.: Генрих Самуилович, как к фильмам писались сценарии?

Г.Б.: В принципе сценарий писался так же, как и к обычному фильму. Единственное, он был больше похож на режиссерский сценарий. На съёмках и в монтажно-тонировочный период работали маленькие группы, три человека максимум. Иногда, чтобы уложиться в сроки, работали в две смены. Много не успевали, надо было сдавать в срок по плану выработки.

М.К.: Как были связаны отечественные и зарубежные разработки? И в чем заключался принципиальный вклад отечественных разработок?

¹²⁵ Инфрээкран — устройство для создания комбинированных съёмок, применявшийся в кинопроизводстве до прихода цифровых технологий. Данный метод позволял совмещать посредством двойной экспозиции актёров и иные элементы с произвольным фоном. Подробнее о методе см.: Коноплёв Б. Цех комбинированных съёмок // Основы фильмопроизводства. М.: «Искусство», 1975. С. 326.

Г.Б.: Американцы создавали полиэкранное изображение с нескольких проекторов. Мы совместили все в рамках одной пленки, не нужны были множественные экраны и проекторы для демонстрации. Тем более благодаря системе «Совполикадр» наши экраны не были статичными, они могли во время демонстрации сливаться, менять формат, размер и т.д. Допустим, в фильме «День победы» мы могли снимать реальные медали, а на заднем плане проходили события, связанные с этими орденами. Нам, например, для съемок привозили Орден победы, принадлежавший Георгию Жукову. Над фильмом «Во весь голос», например, работала группа под руководством Льва Нусберга. Они занимались свето-динамическими композициями, и они предполагали так же, как и американцы, использовать несколько проекторов. Но в реальных условиях это, очевидно, не было возможно, и мы решили совместить все в одном экране. В других постановках он не принимал участие. Нусберг и его группа делали фоны для фильма, плакаты, устанавливали фильтры.

М.К.: А какие художники еще работали с Вами или оказали влияние на Ваше творчество?

Г.Б.: Анатолий Брусиловский работал над изобразительным решением первых картин, начиная с ленты «Наш марш». Гвидон Агаянц напряженно работал на многих кинолентах «Совполикадра». Вместе с Александром Шейном в качестве художника-постановщика работал Дмитрий Барщевский. Вообще, мы делали специальные раскадровки для фильмов. Наш авангард был особым: мы, пропагандируя советскую эпоху, занимались на деле формой. Но была цензура, приходилось резать по живому. Если удавалось сохранить тридцать процентов, мы считали это победой.

М.К.: Генрих Самуилович, над какими видами экспериментальных лент вы еще работали?

Г.Б.: У нас в НИКФИ я руководил студией экспериментального фильма. Нас было 3-4 человека. Мы делали также стереофильмы. «Здравствуй, Сочи», например, вначале фильм был экспериментальной единицей, затем вышел в прокат и не сходил потом с экранов десятилетиями. Композитором был Владимир Комаров, ныне народный артист России. Но он был на многих наших картинах — «Мир в движении» и другие.

М.К.: Генрих Самуилович, существовали ли в творческой практике «Совполикадра» особые художественные приемы?

Г.Б.: Каждый раз это было новое откровение. Конечно, повторялись в смысле композиции, кадра: слишком малое пространство, много не сделаешь. Например, в «Гармонии» есть сцена пожара: композиция была очень насыщенная. В этих узких рамках работали только детали. Когда снимаешь обычной камерой, это фактически квадрат. А нужно было в зависимости от задачи решать, какой формы должно быть изображение – квадрат, круг. Иногда было нужно выбирать отдельные части кадра. Это непросто, поскольку изображение «гуляет». Наш художник Гвидон Агаянц делал специальные кашетки под конкретные сегменты кадра. В пределах этого кадра надо было работать. Иногда мы снимали и полный формат (широкий формат), но все равно из него надо было выбрать. Все учесть было невозможно даже в режиссерском сценарии.

В плане приемов был оригинален фильм «Живой портрет». Приехал министр общего машиностроения Афанасьев¹²⁶, они были в Ле Бурже. Там демонстрировалось реалистично сделанное киноизображение американского летчика Линдберга¹²⁷, давно покойного. Он говорил какую-то речь. Афанасьев приехал с целой свитой, но никто не знал, как это сделали американцы. Они приехали в Госкино и сказали: «Сделайте нам Гагарина». И перепоручили это мне. Наутро, приехав на «Мосфильм», сделал с себя «посмертную» маску, снял, как что-то говорю на камеру, и спроецировал этот материал на маску. Получился объем. Фокус приходился на глаза и рот, остальное может быть не в фокусе. Готово. Поставили эту маску в шкаф на черный бархат, подобрали объектив проектора так, чтобы проекция точно совпадала. Приходит комиссия (а на дверь закрытого шкафа проецируется плоское изображение). Открывают дверцу, – а там живой человек. Было убедительно. Осталось найти актера. Им оказался племянник Гагарина, летчик. Как человек военный он приехал, выучил текст (речь Гагарина перед стартом). Одели его в скафандр, – сходство поразительное. Я говорю: «Так его одного оставлять нельзя:

¹²⁶ Афанасьев С.А. (1918–2001) — министр общего машиностроения СССР (1965 – 1983), министр тяжёлого и транспортного машиностроения СССР (1983– 1987).

¹²⁷ Линдберг, Чарльз Огастес (англ. Charles Augustus Lindbergh Jr.; 1902–1974) — американский лётчик, ставший первым, кто совершил одиночный перелет через Атлантический океан (1927).

с ума можно сойти. Давайте сделаем полиэкранный фон о развитии космоса, а в последний момент он вдруг заговорит...». Пригласили почетных гостей, космонавтов... Эту работу мы сделали для павильона «Космос»¹²⁸.

М.К.: А применялись особые монтажные или композиционные приемы?

Г.Б.: Основная задача композиции в полиэкрane состояла в том, чтобы все изображение легко смотрелось. Если будет «мелькать» левая половина экрана, а правая будет неподвижной, зритель не будет знать, куда смотреть. Нужен точный центр композиции. Далее, желательно, чтобы они одновременно начинались и одновременно заканчивались. Были и традиционные приемы: ускоряли пленку для комического эффекта, гоняли пленку туда-обратно, если действие нужно было показать циклично.

М.К.: Менялся ли, на Ваш взгляд, стиль «Совполикадра» за годы его существования?

Г.Б.: Особенно не менялся, к сожалению. Были, казалось бы, разные режиссеры, монтажные бригады менялись, но в целом всё то же. В отдельных кадрах видна спешка, гнали метраж. В принципе работать не давали. Проблема заключалась в самой плановой системе: она рассматривала полиэкранный фильм как обычный. Хотя сама структура полиэкрана сохранялась незыблемо, старались вводить новшества: добавлялась перспектива при размещении экранов в плоскости кадра, вертикаль, пробовали другой фон.

М.К.: В фильме «Песня о Родине» 1982 года появляются интервью и элемент репортажности.

Г.Б.: Ну это большой фильм. Он снимался ко дню основания СССР, и поэтому решили как можно больше привлечь известных стране героев.

М.К.: В этом фильме есть и постановочные интервью с игровыми элементами, как интервью с механиком ЗИЛа.

Г.Б.: Да, была и постановочная свадьба на БАМе, за нее, правда, так ругали.

М.К.: А что не понравилось?

Г.Б.: Свадьба сопровождалась плясками на идущей на полном ходу железнодорожной вагонной платформе: зрители писали, такого

¹²⁸ «Первые старты» (1978), реж. С.Кулиш, Г.Бреннер.

не бывает... Все это игровое кино. А придумал этот эпизод, кстати, Саша Шлепянов.

М.К.: Какие полиэкранные фильмы повлияли на Ваше творчество?

Г.Б.: Мы начинали сами, только позже я решил посмотреть, что было сделано в мире. Обнаружился «Наполеон» Ганса... Других зарубежных работ мы не видели. В теоретическом плане повлияла работа Эйзенштейна «Динамический квадрат».

М.К.: А Вы использовали какие-либо приемы из работ Вертова, Эйзенштейна?

Г.Б.: Нет, только кадры из фильмов. У наших кинокартин другой монтаж: кадры даются не последовательно, как в обычном кино. Фрагменты из фильмов Вертова «Человек с киноаппаратом», «Киноглаз» использовали в ткани фильма. Заимствовали и из работ Эйзенштейна. Например, в фильме «Этот день победы» использовали кадры со «скоком рыцарей» («Александр Невский»), если не ошибаюсь, на речи Гитлера. Всегда старались отбирать выразительную музыку и под нее создавали изображение.

М.К.: А монтировали изображение под готовую музыку?

Г.Б.: Могли так, или композитор мог написать музыку под готовый кусок.

М.К.: Генрих Самуилович, Вы разделяете свои фильмы и сделанные совместно в группе «Совполикадр»?

Г.Б.: Это одно и то же, разницы никакой. Та же самая технология, те же самые работники. Абрам Винокуров, Сергей Ломов. Это были уникальные люди, они работали на трюк-машине. В группе Александра Шейна трудились режиссеры – Мунид Закиров, Дмитрий Барщевский и др. Важный вклад внес Аветис Зинян – оператор-светоустановщик. Он пропал, дневал и ночевал в цехе обработки пленки. Без него не смогла бы выйти ни одна наша картина. Он также занимался восстановлением старых фильмов, особенно цветных. Операторов было множество, наверное, все известные операторы прошли через нашу мастерскую. С энтузиазмом работал Сергей Скрипка, главный дирижер оркестра кинематографии. Прекрасные звукооператоры – Бабушкин и другие. Почти в каждом фильме у нас участвовал Юрий Левитан, очень любивший наши эксперименты. Последним его полиэкранным фильмом был «Этот день победы»... Но душой «Совполикадра» всегда оставался Александр Шейн.

АНАТОЛИЙ БРУСИЛОВСКИЙ:
**«Я ХОТЕЛ ПРИДЕРЖИВАТЬСЯ БЛИЗКОЙ МНЕ СТИЛИСТИКИ
20-Х»**

Максим Казючиц: Анатолий Рафаилович, как Вы пришли в кино и познакомились с участниками творческой мастерской «Совполикадр»?

Анатолий Брусиловский: Я был достаточно популярным иллюстратором: делал книги в «Гослитиздате», «Молодой гвардии». В этот момент мне позвонили с «Мосфильма» Александр Шейн и Александр Светлов и предложили встретиться. Они объяснили мне, что им стали интересны мои коллажи в журнале «Знание – сила». Режиссеры рассказали, что делают документальный фильм¹²⁹ об истории советской власти. Хронометраж около 20 минут. Как уложить всю историю советской власти от 1917 года до 1970 года? Это по-настоящему головоломная задача. Проект – заказ ЦК к юбилею Ленина. Киностудия «Мосфильм» обязалась в ударном порядке сделать. И в этом наиофициальнейшем, важнейшем государственного значения проекте друзья предложили мне участвовать. Это было сюрреалистично, так как меня только что месяц назад отлучили от работы во всех издательствах, лишив возможности заниматься моим экспериментальным искусством. Но это произошло из-за изолированности секторов в тогдашних культуре и искусстве, из-за перегородок во всех сторонах жизни в Советском союзе: кинематограф абсолютно не знал о моей ситуации в издательствах и о том, что меня отлучили. Так я стал официальным художником-постановщиком фильма по заказу ЦК партии.

М.К.: Анатолий Рафаилович, а как организовывались подготовительный и съемочный этапы?

А.Б.: Я начал делать коллаж. По моей просьбе Шейн и Светлов заказали материалы из библиотеки «Мосфильма»: кадры из дореволюционных и советских фильмов, документальных и художественных. Мне нужна была хроника с наиболее яркими изображениями из истории: царь, голодающие и угнетенные крестьяне, страшные деревни, дворцы, далее все советское. Мне напечатали фотогра-

¹²⁹ «Наш марш».

фии большого формата, чтобы можно было резать. В течение двух недель склеил 22 больших коллажа. Действие начиналось, потом экран делился на различные кусочки, получалась симфония, затем они укрупнялись, делились. Это было безумно интересно смотреть. Материал точно укладывался в хронометраж, как и было заказано. Ребят вызвали на защиту проекта. Они выставили коллажи в Госкино, хорошо подготовленные для экспозиции. Комиссия, увидев их, решила, что Шейн и Светлов уже сняли фильм. Чиновники были в восторге от коллажей. Это была фактически готовая раскадровка.

М.К.: Кто еще из художников внес вклад в создание изобразительного решения фильмов «Совполикадра»?

А.Б.: В то время, когда делался фильм, в 70-е, советские художники-авангардисты были в глубоком подполье. В том же 70-м году у меня был проект по съемке всех основных представителей авангарда того времени для будущей энциклопедии. В итоге получился «Пантеон русского андеграунда»¹³⁰, Русский музей потом выпустил каталог. Впоследствии с этим проектом меня пригласили в ММСИ в Москве, где проект был повторен к 10-летию существования музея¹³¹. Лев Нусберг и группа «Движение» были моими близкими друзьями. Мы пригласили Нусберга и предложили участие в проекте. Группа «Движение» была построена по тоталитарному образцу: все подчинялись Нусбергу, слово которого было непререкаемым.

М.К.: Анатолий Рафаилович, как Вы пришли к изобразительному решению фильма в стиле авангардной живописи 20-х годов?

А.Б.: В фильме я хотел придерживаться не только исторической канвы и пластической окраски, но и очень близкой мне стилистики 20-х годов, естественно, творчески ее перемолов. Мне очень повезло с биографией: в доме на Лаврушенском переулке, который был описан Булгаковым как «дом драмлита», жил мой дядя, поэт Семен Кирсанов. Он был учеником Маяковского, главный формалист. Его квартира была завешена подлинниками потрясающих художников 20-х. И я с детства имел уникальную возможность разглядывать это все с утра до вечера, тогда как во всех музеях показывать это было

¹³⁰ Выставочный проект «Пантеон русского андеграунда» (2004), Галерея «Новый Эрмитаж», Москва, Россия.

¹³¹ Брусиловский А. Пантеон русского андеграунда. Произведения из коллекции Московского музея современного искусства и частных коллекций: к 10-летию музея. М.: Московский музей современного искусства, 2009.

запрещено. Мне была прекрасно знакома стилистика плаката, который я очень люблю и сам коллекционировал советские плакаты 20-х годов. Я фактически делал фильм по этим плакатам. Все авторы искусства 20-х годов созрели и стали яркими творческими личностями до революции. Россия до революции переживала гигантский культурный бум: Серебряный век поэзии, художники. Эта закваска дореволюционного бума еще долгое время работала. Получилось так, что они не знали истинной подоплеки пролетарской революции и считали, что, раз они революционеры в искусстве, то они должны быть с ней. В советское время продуцировать таких творческих личностей не удавалось. Мое поколение – это первые ростки после длинного тяжелого забвения и обморока русской культуры, когда люди начали в подвалах рисовать.

М.К.: Повлияли ли фильмы «Совполикадра» на дальнейшее развитие отечественного кино, или они стали исключением в истории российской культуры?

А.Б.: Тогда это был феномен, это было невиданно. Полиэкранные фильмы «Совполикадра» получили много призов, их техническая подоплека была сверхсложной, они делались вручную. До времен цифры это искусство никто не мог его повторить.

М.К.: Анатолий Рафаилович, впоследствии Вы покинули Россию, как сложилась Ваша дальнейшая творческая судьба?

А.Б.: Сейчас я состою в списке постоянных художников в галерее «Gmurginska». У галереи три филиала: Сен Морис, Цюрих, Цу. С ними у меня исключительное сотрудничество. Там проходят мои персональные и коллективные выставки.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ РОССИЙСКИХ ПОЛИКАДРОВЫХ И ПОЛИЭКРАННЫХ ФИЛЬМОВ

ОСНОВНЫЕ ФИЛЬМЫ ТВОРЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ «СОВПОЛИКАДР»

НАШ МАРШ. Полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, зв., 2 ч., 729 м. «Мосфильм» (Экспериментальное творческое объединение), 1970. (Сроки произв.: 01.12 1969 – 15.04. 1970.)

Авт. сцен. Я. Варшавский, А. Шейн; реж.-пост. А. Светлов, А. Шейн; опер.-пост. И. Фелицын, А. Винокуров, С. Хижняк; худ.-пост. А. Брусиловский; худ. по цветомузыке Л. Нусберг; муз. оформитель А. Ройтман; звукоопер. Е. Федотов.

Ред. В. Спицын; монтаж Т. Егорычевой; дир. С. Лосев.

ИНТЕРНАЦИОНАЛ. Полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, зв., 3 ч., 817 м. «Мосфильм» (Экспериментальное творческое объединение), 1971. По запатентованному методу «Совполикадр».

Авт. сцен. В. Горохов, А. Бовин, А. Шейн; реж.-пост. А. Светлов, А. Шейн; опер.-пост. А. Винокуров, Б. Арцкий, С. Рубашкин, А. Зенян; худ.-пост. А. Брусиловский; композ. В. Гевиксман, А. Меликов, А. Флярковский; звукоопер. А. Литвинов.

Реж. Ю. Данилович; опер. Э. Гинзбург; монтаж Т. Егорычевой; монтажницы Е. Главнова, М. Ермакова, Л. Свириденко, В. Степанова, М. Чернышева, Н. Соколова; опер. комбинир. съемок Ю. Соболев; худ. комбинир. съемок Л. Александровская, А. Кобрин; глав. консулт. В. Логинов; ред. А. Шлепянов; ред. кинолетописи А. Сум-Шик; муз. ред. М. Бланк, Р. Лукина; ассист. реж. Н. Комарова, В. Трахтенберг; ассист. опер. С. Ломов; ассист. звукоопер. Е. Базанов; ассист. худ. В. Михайлов, О. Казакова, А. Мордовкин; светоустановка В. Шавера; дир. К. Агаджанов.

Дикторский текст читает Ю. Левитан.

Я – ГРАЖДАНИН СОВЕТСКОГО СОЮЗА. Полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, зв., 3 ч., 726 м. «Мосфильм» (Экспериментальное творческое объединение), 1972. По системе «Совполикадр».

Авт. сцен. Я.Варшавский, А.Шейн; реж.-пост. П.Мостовой, А.Шейн; опер.-пост. А.Винокуров, В.Жанов, А.Зенян, Б.Травкин; худ.-пост. А.Брусиловский, Д.Петров, А.Петухов; композ. Д.Тухманов; звукоопер. В.Бабушкин, Е.Базанов; дириж. Э.Хачатурян, М.Эрмлер.

Реж. Ю.Данилович, Р.Новикова, Е.Тихонов; опер. С.Ломов; ред. В.Зекин; дир. О.Ратчик.

Над фильмом работали: Ю.Кобрин, И.Кувшинов, А. Климачев, Б.Кочаров, В.Васильев, И.Воронежский, Л.Камский, С.Кочевуров, В.Суднев, З.Коростелева, Т.Шебанова, А.Пименова, Ю.Нейман, М.Бланк, А.Сум-Шик, С.Нечаев.

Фрагменты из работ В.И.Ленина читает А.Консовский. Стихи В.Маяковского читает Ю.Левитан. Песню на слова Е.Евтушенко исполняет И.Кобзон.

В фильм вошли кадры из игровых и документальных лент 1922–1972 и материалы кинофотоархивов СССР.

ТОВАРИЩ СИБИРЬ. Полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, зв., 2 ч., 1850 м. (внутренний полиэкраннный метраж). «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1973. По системе «Совполикадр».

Авт. сцен. Я.Варшавский, А.Шейн; реж.-пост. А.Шейн, Ю.Данилович, М.Закиров; опер.-пост. А.Зенян, К.Бровин, Б.Травкин, А.Винокуров; худ.-пост. П.Сафонов, А.Семенов; композ. К.Баташов; звукоопер. А.Шаргородский; дириж. М.Эрмлер.

Муз. ред. М.Бланк, А.Лаписов; опер. В.Степанов; монтаж Р.Песецкой; грим С.Ломовой; ред. Н.Кравчук; ассист. реж. А.Фрадис; ассист. опер. А.Гребенкин; дир. П.Феллер.

Дикторский текст читает Ю.Левитан.

КОМСОМОЛ. Полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, зв., 3 ч., 2050 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1974. По системе «Совполикадр».

Сцен. и пост. Д.Барщевский, А.Шейн; опер.-пост. М.Биц, А.Зенян; опер. комбинир. съемок А.Винокуров, В. Комаринский, Ю. Орешкин, Б.Травкин, С.Ломов; композ. и дириж. Ю.Силантьев.

Звукоопер. Л.Мансуров, муз. ред. А.Лаписов.

Монтаж Н.Аникеевой; реж. А.Фрадис; опер Э.Щербаков; ассист. реж. Л.Алешина, Ю.Кобрин, Е.Розенберг; ассист.

опер. И.Воронежский, С.Кочевуров, В.Сушкевич; ассист. худ. Е.Комаровский, А. Мордовкин; грим З.Горшковой; костюмы М.Квятковской; мастер по свету В.Шемякин; надписи А.Кобрина, В.Колядовой; консульт. Ю.Гусев, И.Лясковская; авт. поэтич. текста В.Татаринов; ред. Б.Кремнев; дир. Н.Гаро.

В фильме принимали участие артисты Л.Акопова, А.Консовский, В.Лановой, Ю.Левитан.

Эстрадно-симф. оркестр ЦТ и ВР, дириж. Ю.Силантьев.

ГАРМОНИЯ. Полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, зв., 2 ч., 1906 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1974. По системе «Совполикадр».

Авт. сцен. Я.Варшавский, А.Шейн; реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер; опер.-пост. А.Зенян, Г.Шатров, А.Винокуров; худ.-пост. Б.Царев; композ. К.Баташов; звукоопер. А.Шаргородский.

Муз. ред. В.Лаписов; реж. В.Полин, А.Фрадис; опер. Ю.Потапов, И.Бек; опер. комбинир. съемок Б.Травкин, худ. комбинир. съемок П.Сафонов; монтаж Т.Егорычевой, В.Остринской, Н.Танклевской; грим С.Ломовой; ред. Н.Кравчук; глав. консульт. И.Петрянов-Соколов, А.Назаров; консульт. А.Чепурнов, В.Кузьмин; ассист. реж. А.Квиринашвили; ассист. опер. В.Лупол; дир. Л.Коновалов.

ЧЕЛОВЕК И ОКЕАН. Науч.-поп., полиэкр., вариоскоп., цв., ш/э, зв., 1 ч., 280 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1975.

Авт. сцен. И.Литинецкий; авт. дикт. текста Ю.Сенкевич; реж.-пост. М.Ковалев, В.Полин, А.Шейн; опер.-пост. М.Биц, А.Зенян; худ.-пост. А.Желудков; композ. К.Баташов; звукоопер. И.Майоров, В.Шмелькин.

Реж. А.Фрадис; опер. комбинир. съемок А.Винокуров, Ю.Орешкин, С.Ломов, Б.Травкин, В.Якубович; монтаж А.Зиминой, М.Каревой; консульт. Л.Бреховских, А.Чепурнов, Л.Соловьев; ред. Н.Кравчук; дир. З.Гризик.

ГОВОРИТ ОКТЯБРЬ. Худ.-публицист., полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, ш/э, зв., 2ч., 712м(ш/ф), 567м(ш/э). «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1977. По системе «Совполикадр».

Авт. сцен. Я. Варшавский, А. Шейн; реж.-пост. А. Шейн; опер.-пост. А. Зенян, Р. Цурцумия; худ.-пост. Г. Агаянц; звукоопер. И. Урванцев; композ. В. Гевиксман; дириж. К. Кримец.

Опер. комбинир. съемок Б. Арецкий, В. Васильев, А. Двигубский, С. Ломов, Ю. Орешкин, Ю. Соболюков, Г. Шимкович; худ. комбинир. съемок Л. Александровская; монтаж Н. Веселовской; фотоработы Ю. Гончарова; реж. С. Акопов, Г. Карабанов, В. Фридман; надписи А. Кобрин, А. Эрлихмана; опер. Ю. Базаров; ассист. реж. О. Табакова, И. Шевцов, И. Яковлева; ассист. опер. И. Воронежский, Л. Камский, А. Горелик, Л. Корох, Е. Орлов, А. Фадеев, В. Михайлов, В. Чернозубов; реквизит В. Перевезенцевой; ретушеры Л. Бушкин, О. Складов, Л. Болдырева; монтаж Г. Маториной, Л. Нисуновой, В. Ярославской, М. Красновой; админ. группа Е. Демкин, Н. Куков; ред. Н. Кравчук; муз. ред. А. Лаписов; дир. А. Гуревич.

Дикторский текст читает Ю. Левитан.

РЕВОЛЮЦИЕЙ РОЖДЕННОЕ. Науч.-поп., полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, стереофонич., 1 ч., 432,5 м (внутренний полезный метраж 1503,8 м). «Мосфильм» (Экспериментальное творческое объединение), 1979. По запатентованному методу «Совполикадр».

Авт. сцен. и реж.-пост. А. Шейн, Г. Бреннер; опер.-пост. А. Зенян; худ.-пост. Г. Агаянц; звукоопер. Л. Воскальчук; звукоопер. перезаписи К. Баташов.

Опер. комбинир. съемок Ю. Соболюков, А. Винокуров, С. Ломов; худ. комбинир. съемок А. Кобрин; реж. А. Фрадис; монтаж Л. Филькиной; муз. ред. М. Бланк; ред. Н. Глаголева; дир. В. Аверьянов.

Дикторский текст читает Ю. Левитан.

Фильм посвящен 60-летию советского кино.

МЫ – МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ. Науч.-поп., полиэкр., вариоскоп., цв., ш/ф, ш/э, зв., 1 ч., 361,5 м (ш/ф), 288,2 м (ш/э). «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1980. По системе «Совполикадр».

Авт. сцен. Г. Агаянц, Г. Бреннер, А. Шейн; реж.-пост. А. Шейн, Г. Бреннер; опер.-пост. А. Зенян, Б. Сутоцкий; худ. по кост. Л. Ряшенцева, звукоопер. В. Шмелькин.

Реж. Ю.Данилович; опер. комбинир. съемок А.Винокуров, В.Михайлов, С.Ломов; монтаж Л.Филькиной; ред. Е.Лебедева; дир. В.Аверьянов.

ШАГАЙ, СТРАНА! Полиэкр. вариоскоп., цв., ш/ф, зв., 1 ч., 363 м. «Мосфильм» (Экспериментальное творческое объединение), 1981.

Авт. сцен. и реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер; опер.-пост. А.Зенян, Р.Веселер; худ.-пост. Г.Агаянц; звукоопер. Л.Воскальчук, И.Сопроненко.

Втор. реж. Ю.Данилович; опер. комбинир. съемок С.Ломов, Л.Урюпина, А.Винокуров, Ю.Орешкин, Р.Кострулева; монтаж Л.Филькиной, Г.Пашковской; ред. И.Быстрова; дир. В.Аверьянов.

В фильме использована музыка И.Дунаевского, А.Пахмутовой, Е.Станюкевича, Д.Тухманова на стихи Н.Добронравова, Р.Рождественского.

ВПЕРЕД НАС ПАРТИЯ ВЕДЕТ. Науч.-поп., полиэкр., цв., ш/ф, ш/э, зв., 1 ч., 326 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1981. По системе «Совполикадр».

По заказу Объединенной дирекции ГАБТа СССР и КДС при Министерстве культуры СССР.

Авт. сцен. Г.Агаянц, Г.Бреннер, И.Моисеев, А.Шейн; реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер; опер.-пост. А.Зенян, Р.Веселер; худ.-пост. Г.Агаянц; звукоопер. Л.Воскальчук.

Реж. Ю.Данилович; монтаж Л.Филькиной; опер. комбинир. съемок Ю.Собольков; ред. Н.Быстрова; дир. В.Аверьянов.

ЦЕЛИНА. Науч.-поп., полиэкр., цв., ш/э, зв., 1 ч., 320,6 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1981.

По заказу Государственного академического Малого театра СССР.

Авт. сцен. Г.Бреннер, А.Шейн; реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер; опер.-пост. А.Зенян; худ.-пост. Г.Агаянц; звукоопер. Л.Воскальчук.

Реж. Ю.Данилович; монтаж Л.Филькиной; опер. комбинир. съемок Ю.Собольков; ред. О.Полякова; дир. В.Аверьянов.

КОМСОМОЛ – МОЯ СУДЬБА. Науч.-поп., полиэкр., цв., ш/ф, зв., 2 ч., 691,4 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1982.

По заказу ЦК ВЛКСМ для показа на Центральной выставке НТТМ-82, посвященной XIX съезду ВЛКСМ.

Авт. сцен. и реж.-пост. Г.Бреннер, А.Шейн; опер.-пост. А.Зенян, Г.Шатров; худ.-пост. Е.Никифорова; композ. А.Гольдштейн; звукоопер. Л.Воскальчук.

Реж. Ю.Данилович, Н.Птушко, консульт. Д.Филиппов, В.Кузьмин, В.Мазурков; опер. комбинир. съемок А.Винокуров, С.Ломов, С.Чеботарев; худ. комбинир. съемок О.Казакова, Л.Филькина; монтаж Г.Пашковской, Н.Макаровой, Т.Голубевой; худ.-гример Н.Закирова; муз. ред. А.Лаписов; ред. О.Полякова; дир. А.Олонцев.

ПЕСНЯ О РОДИНЕ. Науч.-поп., полиэкр., цв., ш/ф, зв., 3 ч., 897,7 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1982.

Авт. сцен. Г.Агаянц, Г.Бреннер, А.Шейн, А.Шлепянов; реж.-пост. Г.Бреннер, А.Шейн; опер.-пост. А.Зенян, Ф.Добронравов, В.Фридкин, В.Абрамов, Б.Сутоцкий; худ.-пост. Г.Агаянц; композ. В.Лебедев; звукоопер. Л.Воскальчук, Н.Соколов; автор песни Л.Куклин; исполн. И.Кобзон.

Реж. В.Васильев, И.Битюков; опер. комбинир. съемок А.Винокуров, В.Колядова, С.Ломов, Ю.Орешкин, худ. комбинир. съемок О.Казакова, В.Палкус; монтаж Р.Новиковой, Л.Свириденко; консульт. А.Бовин, Е.Самойлов; муз. ред. А.Лаписов; ред. Н.Быстрова; дир. В.Репников.

Дикторский текст читает Ю.Левитан.

СОВЕТСКИЙ АЗЕРБАЙДЖАН. Полиэкр., цв., ш/ф, зв., 4 ч., 1130,6 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1984.

Авт. сцен. Э.Агаев, А.Шейн, А.Шлепянов; реж.-пост. А.Шейн; опер.-пост. З.Маггеррамов; худ.-пост. А.Игитханян; композ. Т.Кулиев; звукоопер. Ю.Михайлов.

Гос. симф. оркестр кинематографии, дириж. К.Кримец.

Реж. М.Закиров; опер. А.Зенян; монтаж С.Гуральской; опер. комбинир. съемок С.Ломов; ред. О.Жукова; муз. ред. А.Лаписов; дир. З.Гризик.

**НЕКОТОРЫЕ ПОЛИКАДРОВЫЕ ФИЛЬМЫ,
СНЯТЫЕ ВНЕ МАСТЕРСКОЙ «СОВПОЛИКАДР»**

ЭТОТ ДЕНЬ ПОБЕДЫ. Полиэкр., цв., ш/ф, 2 ч., 724,7 м. «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1984.

Авт. сцен. Г.Бреннер, В.Трунин; реж.-пост. Г.Бреннер; опер.-пост. Ю.Орешкин, А.Зенян; худ.-пост. О.Казакова; звукоопер. Л.Воскальчук.

Реж. Ю.Данилович; монтаж Л.Филькиной; опер. комбинир. съемок С.Ломов; ред. Н.Быстрова; муз. ред. А.Лаписов; дир. В.Аверьянов.

МИР В ДВИЖЕНИИ. Полиэкр., цв., ш/ф, 2 ч., 723,2 м (ш/ф), 576,9 м (ш/э). «Мосфильм» (Четвертое творческое объединение), 1986. По системе «Совполикадр».

Авт. сцен. Г.Бреннер, А.Шлепянов, К.Смирнов; реж.-пост. Г.Бреннер; опер.-пост. А.Зенян, М. Демуров, В.Эпштейн; худ.-пост. Э.Маликов; композ. В.Комаров; текст песен Ю.Энтина; звукоопер. Л.Воскальчук, В.Виноградов, В.Кузнецов.

Гос. симф. оркестр кинематографии, дириж. С.Скрипка.

Реж. А.Колесников, Ю.Данилович, В.Вайда; реж.-мультипликатор Е.Гамбург; опер. А.Бобров; худ.-мультипликатор И.Макаров; монтаж И.Колотиковой, Н.Дьячковой, В.Лобковой; монтаж по негативам Л.Моховой; худ. надписей А.Сабков; опер. комбинир. съемок С.Ломов, Г.Зайцев, А.Винокуров; глав. консульт. В.Сорокин; ред. Н.Быстрова; муз. ред. М.Бланк; дир. В.Аверьянов.

ЧЕЛОВЕК, НАУКА И ФАНТАСТИКА В НАУЧНО-ПОПУЛЯРНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ К.И.ДОМБРОВСКОГО

Кирилл Иванович Домбровский принадлежит к тем разнообразно одаренным личностям, которые вне зависимости от исторической эпохи, страны, народа всегда способствуют развитию отраслей науки или искусств, с которыми их связывает судьба. В историю отечественной культуры он вошел как инженер и конструктор, режиссер, сценарист и писатель. В области кинотехники его выдающимися современниками были Е.М.Голдовский, В.Г.Комар, Б.Н.Коноплев, М.З.Высоцкий, Ф.М.Соболев, П.В.Клушанцев и многие другие специалисты. Профессиональная деятельность Домбровского прежде всего была связана с Центральной студией научно-популярных и учебных фильмов («Центрнаучфильм»), куда он пришел в 1942 году¹³² с дипломом архитектора и проработал долгие годы. Как и многие из поколения технических и творческих работников, обновивших отечественную киноотрасль в 1950–1970-е годы, сделавших ее конкурентоспособной, Домбровский мог и умел работать, параллельно совмещая несколько профессий. На «Центрнаучфильме» в качестве режиссера, оператора, художника-постановщика и оператора комбинированных съемок Домбровский создает свои наиболее значимые работы: «Автоматы в космосе», «Великая победа человечества», «Человек и атом», «Глазами кино», «Земля и небо» (НИКФИ, «Мосфильм», «Центрнаучфильм»), «Утро космической эры» (НИКФИ, «Мосфильм», «Моснаучфильм») и др.

НОВЫЕ ВИДЫ КИНО

Важная часть наследия Домбровского – фильмы, созданные в русле развития новых систем кинематографа или новых видов кино, которые включали панорамный, широкоэкранный, широкоформатный, вариоскопический/поликадровый и кругорамный кинематограф.

¹³² В 1942 году — «Воентехфильм».

1950–1970-е годы вошли в историю кино как период беспримерной «гонки» экранных технологий в России и за рубежом. Возникновение процессов обновления в сфере кинооборудования, поиска новых способов съемки и показа, как известно, относится к 1950-м годам и обусловлено рядом факторов в мировой экономике и медиаиндустрии (конкуренция телевидения и кинематографа). В России технические инновации вводятся с некоторой задержкой, причины которой лежали в разнице экономических укладов и организации производства по сравнению с зарубежными странами. Тем не менее в эти годы происходит активное взаимодействие российского и иностранного секторов кинопроизводства. Отечественные специалисты отраслевых институтов (Научно-исследовательский кинофотоинститут, НИКФИ), киностудий («Мосфильм», «Ленфильм», «Центрнаучфильм» и др.)¹³³ регулярно выезжают за рубеж. Поэтому, несмотря на форсирование разработок в области новых видов кинематографа, накопленный опыт и пришедшее поколение крупных отечественных научно-технических работников позволили в сравнительно короткие сроки достичь заметных, а по ряду направлений – выдающихся результатов в отечественном кино.

Рубеж 1960–1970-х годов был отмечен широкими научно-исследовательскими и опытно-конструкторскими разработками в сфере кинопромышленности, результатом которых стало появление так называемых новых систем кинотеатрального показа: панорамного, широкоэкранный и вариоскопического/поликадрового, и др. Системы панорамного и вариоскопического/поликадрового кинематографа также были связаны с широким комплексом научно-исследовательских работ, относящихся к изучению психологии зрительского восприятия, а в известной мере – к изучению законов композиции смежных искусств (живопись) и эстетики изображения. В начале 1960-х годов в НИКФИ, «Центрнаучфильме» и ряде других организаций активно ведутся исследования в области психологии восприятия зрителем новых систем кино (панорамное, широкоэкранный, полиэкранное, широкоформатное, стереоскопическое). Одним из существенных аспектов формирования особого эстетического восприятия панорамного фильма стало периферийное зрение, которое мало задействуется при просмотре фильма с обычным

¹³³ Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 1-Т. Ед. хр. 693–698.

соотношением сторон крана. «Здесь действие разворачивается не за рамкой экрана, а непосредственно вокруг зрителя»¹³⁴, — отмечает Домбровский. Эта особенность кинопанорамы создает особый эффект зрительского участия, вовлечения в кадр. Подобное активное использование механизмов периферийного зрения явилось одной из характерных черт новых систем кино, что позволило выявить новые для того времени подходы к достижению зрелищности киноматериала.

Домбровский был одним из создателей устройств, связанных с разработкой НИКФИ в 1950–1960-х годах системы панорамного кинематографа. Напомним, первая американская система панорамного кино «Синерама» (1952)¹³⁵ была разработана на основе системы А.Ганса, которую он использовал для съемок и демонстрации фильма «Наполеон» (1927)¹³⁶. Панорамное изображение формировалось тремя проекторами с трех пленок. Съемка проводилась аналогичным образом: одновременно тремя аппаратами, закрепленными на станине. Характерным недостатком панорамного изображения, как известно, были стыки трех проекций: объекты, попадавшие в кадре на смежные участки, заметно искажались, изменялась яркость и т. д. В мае 1956 года авторский коллектив в составе К.И.Домбровского, В.И.Вейнберга, О.В.Песчанского подает заявку на патентование «установки для съемки панорамных фильмов». В данном устройстве (три кинокамеры на станине), в отличие от американской системы, была во многом решена проблема «качества изображения на смежных участках панорамы»¹³⁷. В том же 1956 году Домбровский совместно с Л.В.Кулешовым готовит заявку и сценарий «фильма

¹³⁴ РГАЛИ. Ф. 3103. Разгон. Оп. 1. Ед. хр. 421. Домбровский К.И. Мера неточности. Статья. маш. с пометками Б.Н.Агапова. 1961. Л. 6.

¹³⁵ Подробнее см.: Майоров Н.А. Панорамные системы кинематографа // Мир техники кино. 2011. № 22. С. 46–52; Майоров Н.А. Панорамные системы кинематографа (продолжение) // Мир техники кино. 2012. № 23. С. 44–48.

¹³⁶ Майоров Н.А. Панорамные системы кинематографа // Мир техники кино. 2011. № 22. С. 46.

¹³⁷ Домбровский К.И., Вейнберг В.И., Песчанский О.В. Установка для съемки панорамных фильмов. Описание изобретения к авторскому свидетельству G03B37/04. Заявлено 10.V.1956 г. за № 582335 в Комитет по делам изобретений и открытий при Совете Министров СССР.

для панорамного кино» «Необыкновенное путешествие»¹³⁸, который затем, по-видимому, стал литературной основой для экспериментального панорамного тест-фильма «Кинопанорама», показанного в 1957 году в НИКФИ. Годом позже выходит официальный первый отечественный панорамный фильм Р.Кармена «Широка страна моя...»¹³⁹.

Домбровский известен и другими техническими изобретениями в области кино. Так, в 1949 году была подана заявка на «контрольно-совмещающий узел двухпроекторной трюк-машины». Устройство способствовало достижению большей точности при совмещении нескольких изображений (при создании оптических эффектов, в т. ч. и поликадра и т. д.)¹⁴⁰.

ПОЛИЭКРАН И «ВАРИО-70»

Технические наработки, накопленные в ходе создания и внедрения панорамного кино, в сочетании с широкоформатной технологией способствовали реализации в отечественной кинопромышленности системы вариоскопического/поликадрового кино. Идея изображения фильма с переменным размером (композицией) кадра, как известно, была высказана еще С.М.Эйзенштейном. Режиссер и теоретик предлагал варьировать горизонтальную и вертикальную композицию кадра в зависимости от сюжета¹⁴¹. История кино знает подобные опыты не только с переменной, но и множественной композицией еще со времен примитивов. Прием вариокадра, поликадра нередко применялся в немом кино как эквивалент параллельного монтажа, перебивки или элемент изобразительного решения (каше) в работах Ж.Мельеса, Д.У.Гриффита, Я.А.Протазанова, А.Кавальканти и др. В силу ряда особенностей фильма, созданные в рамках данной системы, имеют, как правило, средний или короткий метраж. Для

¹³⁸ РГАЛИ. Ф. 2679. Кулешов. Оп. 1. Ед. хр. 109. Домбровский К.И., Кулешов Л.В. «Необыкновенное путешествие». Сценарий и заявки на фильм для панорамного кино. Авториз. маш. 1956.

¹³⁹ Тарасенко Л.Г. Кинозрелища и киноаттракционы. М.: НИКФИ, Парадиз, 2003. С. 66-67.

¹⁴⁰ Домбровский К.И. Контрольно-совмещающий узел двухпроекторной трюк-машины. Описание изобретения к авторскому свидетельству G03B15/08. Заявлено 7.1.1949 г. за № 389780 в Гостехнику СССР.

¹⁴¹ Эйзенштейн С. Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избранные произв. в 6-ти тт. М.: Искусство, 1964–1971. Т. 2. С. 317–329.

того времени это определило один из важных путей их применения на выставках в качестве средства информации и развлечения (кино-аттракциона). Если полиэкранный фильм представлял собой единое или множественное изображение на нескольких экранах с нескольких кинопроекторов («Наполеон» А.Ганса, оформление ряда спектаклей театра «*Laterna magica*» Й.Свободы), то вариоскопический/поликадровый фильм требовал гораздо более сложного производства.

Множественное изображение создавалось на пленке многократным экспонированием с помощью специальных оптических машин для трюковой печати, применения сложных фигурных масок, контр-масок, совмещение которых требовало чрезвычайной точности (использование микрометров). Вариоизображение могло применяться как в чистом виде (ряд кадров в фильмах «Айболит-66» Р.Быкова, «Желаем успеха» И.Анненского, «Молодость» И.Грека и др.), так и гораздо чаще в сочетании с поликадром (вариополикадр). С появлением 70 мм пленки в киноиндустрии быстро утверждается новый стандарт широкоформатного кино. Уже в 1956 году ведущие отечественные специалисты М.З.Высоцкий, Б.Н.Коноплев, В.Л.Трусьюк, ознакомившись с состоянием кинопроизводства широкоэкранным и широкоформатного фильма за рубежом, отмечают: «Мы совершенно уверены в том, что дальнейшее развитие широкоэкранным кино пойдет по пути использования широкой пленки, вот почему необходимо уже сейчас договориться о направлении работ в этой отрасли кинотехники»¹⁴². В этом же письме формулируется ряд базовых положений для создания отечественного широкоформатного кино. К началу 1960-х годов в целом формируются необходимые основания данной системы. Выход первого широкоформатного отечественного фильма «Повесть пламенных лет» (1961)¹⁴³ и последовавшие производственные изменения в системе производства кинофильмов позволили говорить о решении ряда технических проблем и появлении в СССР собственной системы широкоформатного кино. В журнале

¹⁴² РГАЛИ. Ф. 2453. Мосфильм. Оп. 1. Ед. хр. 301. Протоколы, акты и переписка с Министерством культуры СССР и Министерством иностранных дел по широкоэкранному оборудованию. 1956. Л. 29.

¹⁴³ О состоянии производственной базы фильма см.: РГАЛИ. Ф. 2453. Мосфильм. Оп. 5. Ед. хр. 1851. Докладная записка Министру культуры СССР о производстве первого широкоформатного цветного художественного фильма «Повесть пламенных лет». 31 июня 10 ноября 1959 г. 9 л.

«Искусство кино» № 4 за 1961 год ведущие отечественные специалисты в данной области М.З.Высоцкий, Б.Н.Коноплев, Е.М.Голдовский публикуют открытое письмо «О новых системах кинематографа»¹⁴⁴. В последовавшей затем широкой дискуссии в научных кругах и среди творческих работников также отмечалась перспективность системы широкоформатного кино благодаря ее универсальности: возможности выкопирования широкоэкранных и обычных фильмокопий, что удешевляло производство. Одновременно, несмотря на ряд недостатков, к которым относилась меньшая яркость изображения по сравнению с кинопанорамой, отмечался и эффект участия, который также возникал у зрителя в кинозале при демонстрации широкоформатного фильма¹⁴⁵.

В начале 1960-х годов Домбровский, участвовавший в разработках панорамного и вариоскопического/поликадрового кино и съемках соответствующих кинолент, представляет вместе с ведущими специалистами в сфере кинотехники качественно иной механизм психологии восприятия множественной композиции в широкоформатном кино, основанном, в отличие от панорамного, на системе центрального зрения. В то же время полиэкранная композиция кадра эквивалентна параллельному монтажу, поскольку позволяет зрителю следить за несколькими одновременными действиями на экране. Домбровский отмечает, что человек в окружающей среде, как правило, следит за различными параллельно протекающими явлениями, из которых формируется единый образ, что сближает полиэкранную композицию с естественными принципами восприятия пространства: «На этой особенности зрительного восприятия и основан новый вид кинематографа — полиэкранное [в данном случае поликадровое — М.К.] кино. В нем монтаж изображений до известной степени предоставлен самому зрителю. <...> Ясно, что этот вид кинематографа потребует разработки совершенно новых художественных приемов, принципиально отличных от канонизированных приемов «классического» кинематографа и в известном смысле противоположных приемам панорамного кино»¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Высоцкий М.З., Коноплев Б.Н., Голдовский Е.М. О новых системах кинематографа // Искусство кино. 1961. № 4. С. 19–21.

¹⁴⁵ Высоцкий М., Комар В. Новые горизонты кинотехники // Искусство кино. 1959. № 7. С. 121–127.

¹⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 3103. Разгон. Оп. 1. Ед. хр. 421. Домбровский К.И. Мера неточности. Л. 8-9.

Совместно с известным отечественным писателем и сценаристом В.М.Крепсом Домбровский создает сценарий полиэкранного фильма «В стране здоровья» («Во имя человека»), предназначенного для ЭКСПО-61 в Италии (Турин)¹⁴⁷. Изображение формировалось на семи экранах семью проекторами¹⁴⁸. В 1962–1964 годах Домбровский совместно с Крепсом готовит несколько вариантов полиэкранного фильма «Утро космической эры» («К звездам»)¹⁴⁹ для демонстрации в павильоне ВДНХ «Космос»¹⁵⁰. Первый вариант представлял собой интересный опыт совмещения методов панорамного и полиэкранного фильмов. Выбранная тема (становление космонавтики и фантастические образы полетов будущего) позволила эффективно применять полиэкранное изображение для преимущественно информационной части фильма. Все семь экранов в качестве панорамы использовались для «показа движения планет и круговых полетов»¹⁵¹, то есть наиболее зрелищных сцен.

К началу 1970-х гг. в СССР оформляются две системы вариополикадрового, широкоформатного кинематографа: «Совполикадр» и «Варио-70», основанные на сходных технологиях производства. Система «Совполикадр» была запатентована в 1973 году авторским коллективом в составе А.С.Шейна, А.М.Светлова, М.З.Высоцкого, Б.Н.Коноплева и др. Вариополикадр здесь создавался на широкоформатной пленке с кадровым шагом 5 перфораций, что соответствовало международному стандарту широкоформатного кинематографа. По системе «Совполикадр» на протяжении ряда лет режиссеры А.С.Шейн (основатель одноименной творческой мастерской «Совполикадр»), А.М.Светлов, Г.С.Бреннер создали такие работы, как «Наш марш», «Интернационал», «Я – гражданин Советского Союза», «Гармония» и др.

Система «Варио-70» была создана в 1969–1970 годах коллективом НИКФИ при участии «Центрнаучфильма»¹⁵². Домбровский выступил

¹⁴⁷ Фильм «Во имя человека» (1961).

¹⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 72. Крепс В.М., Домбровский К.И. «В стране здоровья» («Во имя человека»). Сценарий полиэкранного фильма. Авт. маш. 1961. 84 л.

¹⁴⁹ Фильм «Утро космической эры» (1964).

¹⁵⁰ РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 81. Крепс В.М., Домбровский К.И. «Утро космической эры» («К звездам»). Литературный сценарий и дикторский текст. Сценарный план. Черн. автограф, маш. 1962–1964. 155 л.

¹⁵¹ Там же. Л. 2.

¹⁵² Комар В.Г. Кинематограф на Всемирной выставке Экспо-70 // Техника кино и телевидения. 1970. № 4. С. 3.

пал одним из разработчиков. Данную систему от «Совполикадра», помимо иного съемочного, проекционного оборудования, цикла проявки-печати, отличал увеличенный размер кадра, имевший шаг кадра 10 перфораций на широкоформатной пленке. Это позволяло создавать весьма эффектные изображения, которые могли занимать площадь, равную двум стандартным широкоформатным кадрам. Основной сферой применения системы «Варио-70» в силу ее дороговизны и энергоемкости стал выставочный сегмент. Наиболее известным является короткометражный фильм «Земля и небо» («СССР и космос»), который Домбровский выпускает для Всемирной выставки ЭКСПО-70 (Осака, Япония)¹⁵³. На киноленту метражом около 13 минут возлагалась задача «обобщить выводы из экспозиции <...> всего Советского павильона в целом»¹⁵⁴.

В сценарии к фильму режиссер подчеркивает комплексный характер экранного образа, созданного в полиэкранном кино: «Принципиальная особенность этой формы состоит в том, что на одном, достаточно большом экране, осуществляется одновременная демонстрация многих (до 12) отдельных изображений, объединенных общей темой и содержанием. <...> Новая кинематографическая техника дает широкие возможности полифонического развития темы, и это очень важно, так как должно дать эстетический эффект совершенно особого рода»¹⁵⁵. Опираясь на опыт полиэкранных, вариоскопических работ 1960-х годов, Домбровский выделяет важные аспекты принципа «полифонии» экранного образа. Разнородные объекты и действия, происходящие в кадре, должны развиваться синхронно. В сущности, при обычном параллельном монтаже нескольких одновременно происходящих действий режиссер нередко разбивает их на фазы таким образом, чтобы усилить выразительность материала (например, героиня поднимает руку, экскаватор поднимает ковш и пр.). В вариополикадровом фильме подбор выразительных фаз движение различных объектов также весьма существенный: «Эта строгая синхронность разнородных изображений, легко достижимая благодаря новой кинотехнике, очень важна, так как в этом случае

¹⁵³ Комар В.Г. Кинематограф на Всемирной выставке Экспо-70 // Техника кино и телевидения. 1970. № 4. С. 1–10.

¹⁵⁴ РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 97. Крепс В.М., Домбровский К.И. «СССР и космос». Литературный сценарий вариофильма. Авторизир. маш. 1969. Л. 5.

¹⁵⁵ Там же. Л. 4, 6.

происходит не простое складывание отдельных изображений, а умножение их значимости, умножение эмоциональной выразительности общего кадра»¹⁵⁶. Одновременно необходимо учитывать смысловую корреляцию между отдельными изображениями: зритель должен усматривать связь между кадрами, а персонажи в свою очередь могут «взаимодействовать» друг с другом, реагировать на события, происходящие в соседних кадрах.

С точки зрения сюжетной композиции фильм состоял из нескольких блоков (экспозиция, промышленность, освоение космоса, связь и информация, обуздание сил природы, торжество научной мысли). Короткометражный фильм, даже будучи полиэкраным, предоставляет зрителю значительный объем материала, поэтому точное формулирование авторской идеи приобретает особую сложность. В сценарии фильма Домбровский предлагал ввести специального «виртуального» помощника. Рядом с основным экраном должен был размещаться вспомогательный малый экран, на котором появлялась девушка-гид: «На дополнительном боковом экране появляется изображение диктора. Это молодая русская девушка, свободно владеющая японским языком. Она «входит» на экран из темноты зала, из-за рамки кадра. В манере держаться на экране, в своем обращении к зрителям диктор соблюдает принятые в Японии нормы поведения»¹⁵⁷. В то же время Домбровский, опираясь на опыт собственных работ и иные полиэкранные фильмы в России и за рубежом, подчеркивает такой характерный изобразительный элемент, как ассоциативная связь между композиционно центральным кадром и прочими изображениями, развивающими, обогащающими его содержание. Подобный прием эквивалентен вертикальной связи изображения в кадре и закадрового комментатора в обычном фильме, является его специфической модификацией: «В кадре диктор задает несколько вопросов одному из сотрудников Крымской Астрофизической обсерватории. Одновременно во время интервью (в центре) в других частях идет ассоциативный ряд, связанный с темой ученых, исследующих космос и пр.»¹⁵⁸. Данный тип

¹⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 97. Крепс В.М., Домбровский К.И. «СССР и космос». Литературный сценарий вариофильма. Авторизир. маш. 1969. Л. 19.

¹⁵⁷ Там же. Л. 8.

¹⁵⁸ РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 97. Крепс В.М., Домбровский К.И. «СССР и космос». Литературный сценарий вариофильма. Авторизир. маш. 1969. Л. 16.

связи во многом сближает композиционные принципы полиэкрана с традицией изобразительного искусства, выработавшего собственные приемы изображения одновременных действий, событий, разнесенных во времени (например, житийная икона). В то же время вполне закономерен интерес кинематографистов и к полиэкранной композиции как специальному художественному элементу, который может быть, в свою очередь, стилизован согласно какой-либо традиции изобразительного искусства. Этот прием, к примеру, широко использовался участниками творческой мастерской «Совполикадр». Не случайно к созданию поликадровых композиций привлекались профессиональные художники-иллюстраторы А.Р.Брусиловский и Г.Н.Агаянц, хорошо знакомые с особенностями книжной иллюстрации, предполагающей синтез различных техник (гравюра, коллаж, ассамбляж и пр.). Именно перенос принципов композиции изобразительных искусств в изобразительное решение фильма позволил добиться оригинального оформления отдельных кадров (фигурные маски) и создать более выразительный образ полиэкрана в целом.

В короткометражном фильме «Электро-72. Электротехника СССР» (реж. К.Домбровский), посвященном одноименной международной выставке в Москве, также используются оригинальные вариации вариокадров (полный кадр в форме шестиугольника, параллелограмма) и поликадров (например, вписанных в шестиугольник).

ОСВОЕНИЕ КОСМОСА И СУДЬБА ЧЕЛОВЕКА

Активное развитие темы космоса и атомной энергии в научно-популярном и научно-фантастическом кино — мировая тенденция 1950–1960-х гг. За рубежом, в особенности в США, динамично распространяются темы ядерной угрозы (мутация, утечка атомного топлива, ядерная война), межпланетных перелетов, межвидовых контактов человечества с иными обитателями Вселенной и др. В России сравнительно слабое развитие игровой фантастики в известной мере компенсируется появлением игрового элемента в кинофантастике научно-популярной и вообще весьма активным развитием данного жанра. Компенсаторная функция научно-популярного фильма стала точкой приложения таланта ряда крупных

мастеров отечественного кино в сфере комбинированных съемок и оптических эффектов. Яркий пример – работы Клушанцева 1950–1960-х годов, где игровые, постановочные эпизоды органично связаны с фантастическими реконструкциями предметного мира космических полетов ближайшего или отдаленного будущего и решением конкретных просветительских задач («Дорога к звездам», «Луна», «Марс» и др.)¹⁵⁹.

В то же время проблема коммуникации между человеком и иными формами жизни в советском научно-фантастическом и научно-популярном кино также получает воплощение главным образом как проблема разумности живых существ. Например, тема коммуникации в животном мире и проблемы человеческой коммуникации – магистральная тема в творчестве известного режиссера «Киевнаучфильма» Ф.М.Соболева («Язык животных», «Семь шагов за горизонт», «Я и другие», «Думают ли животные?» и др.). Значительная часть его работ определяется особым стилем, предполагающим эксперимент в кадре в противоположность традиционному иллюстративному ряду и закадровому комментатору.

Основные темы научно-популярного кино у Домбровского – техническое освоение космоса (то есть техническое оснащение летательных аппаратов) и человек в мире «умных машин». Последнюю целесообразно отнести к прообразу будущей темы «искусственного разума». Однако интерес режиссера в сфере космоса специфичен. Если его современнику Клушанцеву присуще стремление воссоздавать крупные формы: ландшафты планет (Марс, Луна, Венера), орбитальные и межпланетные комплексы будущего в макетах и интерьерах («Дорога к звездам», «Луна»), – то интерес Домбровского сосредоточен на технической стороне, предполагающей детальную разработку приемов изображения внутреннего устройства и принципов работы отдельных приборов на действующих летательных аппаратах.

В научно-популярных фильмах 1950–1960-х годов, выпускаемых такими крупными студиями, как «Центрнаучфильм», Центральная студия документальных фильмов (ЦСДФ), «Леннаучфильм» и др., тема космоса занимает значительное место. Подходы к изобра-

¹⁵⁹ Спутницкая Н.Ю. Первые на Венере. Космические путешествия в отечественном кино 1930–1960-х годов // Вестник ВГИК. 2015. № 1. С. 37–45.

зительному решению космического пространства и небесных тел (планеты, кометы) намечаются еще раньше: в игровом кино – в 1920–1930-е годы, в документальном – в 1940-е¹⁶⁰. Для большей наглядности, зрелищности фильма режиссерами используются, помимо хроникально-документальных материалов, съемки солнечного затмения, научно-исследовательская деятельность исследователей различных профессий, анимационные вставки, комбинированные съемки¹⁶¹. Данные приемы найдут дальнейшее применение с появлением новых тем космонавтики: межпланетных перелетов, движения искусственных спутников, работы отдельных элементов космических аппаратов и т. д. В фильме «Солнечные и лунные затмения» (1940) режиссер и мультипликатор К.Ф.Алекаев создает, например, специальные мультипликационные вставки, поясняющие природу солнечного и лунного затмения. В работе Клушанцева «Метеориты» (1947) движение комет, падение метеоритов показано чрезвычайно изобретательно с применением анимационных вставок и комбинированных съемок: рисованная анимация, перекладки; рирпроекция, метод блуждающей маски, макетная съемка и т. д. Домбровский к работе над фильмами «Солнечное затмение» и «Глазами кино» (оба – 1954) привлекает в качестве соавтора специалиста в области мультипликации и комбинированных съемок Я.Рейтмана для создания анимационных вставок и применения специальных способов киносъемки¹⁶².

С каждым новым достижением – первый искусственный спутник Земли, первые автоматические межпланетные станции (АМС), пилотируемый корабль, выход космонавта в открытый космос – возникают новые темы, требующие конкретных изобразительных решений, ясного для массового зрителя соотношения визуального

¹⁶⁰ Спутницкая Н. Ю. Первые на Венере // Вестник ВГИК. № 1. 2015. С. 37–45.

¹⁶¹ Федоров В. Атомная техника на экране // Искусство кино. 1958. № 8. С. 112; Тоси В., Стефанелли А. Показать процесс научного исследования // Искусство кино. 1958. № 8. С. 103; Спутницкая Н. Ю. Эстетика оптического эффекта в формировании экранного образа протагониста в сказочно-фантастических фильмах России и США 1930-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. III. С. 182–185.

¹⁶² Домбровский К. Время, пространство, движение // Искусство кино. 1958. № 8. С. 90–93.

ряда и закадрового текста¹⁶³. В ряде фильмов о космических летательных аппаратах дается описание их устройства, отдельных узлов и приборов. «Первые спутники Земли» (1957, реж. М.Славинская, Н.Чигорин) – одна из первых работ, где дается достаточно подробное описание внутреннего оснащения и исследовательского оборудования второго искусственного спутника, включая и кабину для собаки Лайки (официально первого животного, отправленного в космос). В работе «Первый рейс к звездам» (1961, реж. Д.Боголепов, И.Копалин, Г.Косенко) показан вид кабины корабля изнутри, кратко характеризуются приборы, описываются продукты питания космонавта. Начиная с 1960-х годов (после полета первой АМС в 1959 г.), появляются научно-популярные фильмы о межпланетных перелетах, созданные на научной основе («Космический аппарат «Луна-9», 1966; «Венера-4», 1967 и др.), о выходе человека в открытый космос («Человек вышел в открытый космос», 1965, реж. Г.Косенко). Впрочем, крупные киностудии научно-популярных и учебных фильмов («Моснаучфильм», «Леннаучфильм») начинают выпускать отдельные постановочные (игровые) фильмы практически одновременно с развитием отечественных научно-исследовательских программ в области космической техники (спутников, межпланетных летательных аппаратов и т. д.): «Дорога к звездам» (1957), «Планета бурь» (1961) П.Клушанцева, «Я был спутником Солнца» (1959) В.Моргенштерна и др.

Приборы, способные заменить человека как в пределах Земли, так и в космосе, – главная тема киноленты Домбровского «Автоматы в космосе» (1958). Режиссером отобраны автоматические устройства, которые способны дублировать космонавта, выполнять наиболее сложные действия рутинного характера. Начав с анализа авиационных устройств (самолетный автопилот и входящие в его состав специализированные приборы с демонстрацией принципа их действия), повествование переходит в космос: «Третий искусственный спутник Земли – апофеоз автоматике». В сравнении с фильмом «Искусственные спутники Земли» (о втором искусственном спутни-

¹⁶³ Спутницкая Н.Ю. Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». № 1. 2015. С. 73–83.

ке), устройства, демонстрируемые в киноленте «Автоматы в космосе», рассмотрены гораздо более подробно. Внутренняя оснастка корабля представлена весьма солидным списком научно-исследовательских приборов: сетчатые ионные ловушки, магнитометр, флюоресцирующие экраны, батареи кремниевых фотоэлементов, масс-спектрометр, счетчики микрометеоров и др.

Автомат также оказывается первым исследователем Луны. Тема полета АМС в сторону Луны – важная часть фильма, в котором намечаются пути создания художественных приемов изображения лунной поверхности, прилунения аппарата (с учетом эстетики кинокартин прошлых лет, в том чисел и игровых¹⁶⁴). В данном фильме, предваряющем полет первой космической станции «Луна-1», закладываются основы для изобразительного решения новой темы использования космических автоматов, сложных комплексных, многофункциональных устройств, способных совершать межпланетные перелеты, выступающих в известной мере специфическими «заместителями» человека.

Фильм «Великая победа человечества» (1959) посвящен запуску АМС «Луна-1». Помимо традиционного пропагандистского материала (неудачи американских ракет и пр.), Домбровский уделяет значительное внимание «младшим братьям ракеты» (радиозонды, исследовательские ракеты и пр.), которые до него недостаточно подробно освещались в научно-популярном кино тех лет: «В наше время миллионы людей хотели бы увидеть, как готовится и осуществляется взлет исследовательской ракеты. Мы впервые показываем эти кадры»¹⁶⁵. Следом за предуведомлением диктора даны кадры, в которых подробно показан процесс подготовки исследовательской ракеты к старту. Особое внимание уделено, к примеру, головной ее части – «мозг ракеты, ее научная лаборатория», описанию размещаемых здесь приборов и пр. Столь же подробно показана сборка остальных узлов ракеты, размещение на стартовой платформе.

Тема автомата, в функциональном отношении эквивалентного космонавту-исследователю, выступающего его специфическим двойником, появляется и в полиэкранном фильме «Во имя человека». Наряду с задачами сугубо конъюнктурными, необходимыми для

¹⁶⁴ Например, х/ф «Космический рейс» (1935, реж. В.Н.Журавлев).

¹⁶⁵ Закадровый комментарий.

выставочного проекта, Домбровский находит место, чтобы ввести образ разумной техники: «В нашем сельском хозяйстве на помощь человеку пришли миллионы умных сильных машин <...> и труд крестьян перестал быть изнурительным»¹⁶⁶. В фильме «Утро космической эры» режиссер представляет широкую панораму настоящего и будущего космонавтики. В сценарном прологе «космонавты будущего бродят по астероиду, встречая восход Марса на горизонте»¹⁶⁷, в дальнейшем этот эпизод составит кульминацию киноленты. АМС — неотъемлемый элемент будущих космических полетов: они «будут служить базой для полетов к другим планетам»¹⁶⁸. Домбровский широко использует различные комбинированные техники в сочетании с визуальными возможностями полиэкрана, чтобы усилить эффект далекого полета: «Автоматическая станция, направленная к Венере, пролетая по экранам, как бы открывает новое изображение: на средних экранах мы видим широкие планы океана, на боковых — наблюдателей на кораблях, следящих за полетом и падением ракеты»¹⁶⁹. Человек будущего, впрочем, также способен перемещаться к дальним планетам. В сценарии для обозначения людей новой эры Домбровским использован старинный термин «ракетоплаватели» — романтическое напоминание о 1930-х годах, когда образовалась «Группа изучения реактивного движения» (ГИРД), в которую входил С.П.Королев, положивший начало систематическому изучению ракетного дела в России. Космонавты высаживаются на поверхность Марса, Венеры, Луны: «Взлетая вверх и плавно опускаясь вниз, космонавты как бы парят среди отрогов лунных гор»¹⁷⁰.

МАШИНА, АТОМ И ИСКУССТВЕННЫЙ РАЗУМ

Идеи Домбровского-режиссера становятся еще более выпуклыми в сравнении с его научными и художественными публикациями. В статье 1961 года он формулирует одно из ключевых положений своего

¹⁶⁶ Закадровый комментарий.

¹⁶⁷ РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 81. Крепс В.М., Домбровский К.И. «Утро космической эры» («К звездам»). Л. 3.

¹⁶⁸ Там же. Л. 64.

¹⁶⁹ Там же. Л. 144.

¹⁷⁰ Там же. Л. 65.

понимания техники: искусство как мера неточности¹⁷¹. В рамках дискуссии о характере взаимосвязи «умной машины» и человека, только начинавшей приобретать популярность в те годы в СССР, Домбровский задается вопросом: возможным ли будет «математическое произведение искусства», «подчинение искусства точному расчету, <...> программирование произведения искусства, создание его с помощью электронной машины?»¹⁷²

Поставленный автором вопрос предполагает, по крайней мере, близость «умного автомата» и человеческого разума и вполне согласуется с европейскими антисциентистскими настроениями 1950–1960-х годов в сфере философии техники. В начале 1950-х годов немецкий философ М.Хайдеггер сформулировал свой знаменитый тезис о человеке и технике: «В самой сущности техники нет ничего технического»¹⁷³. Это положение, по сути, отразит одну из основных тенденций в развитии не только ряда направлений гуманитарных исследований, но и тематику научной фантастики. Отличие человека от машины и произведения искусства от технического произведения лежит в априорной ошибке, «мере неточности», которую допускает художник, не позволяющей прогнозировать финальный результат и, стало быть, создать алгоритм сотворения. «Произведение искусства принципиально не может быть программируемо потому, что в основе художественного творчества лежит отступление от какой-либо мыслимой программы»¹⁷⁴

Хайдеггер в свое время полагал, что техника, созданная человеком, заключает в себе сущность своего создателя. Поскольку человек не знает истоков собственной природы, то и техника становится ящиком Пандоры: «Сущность техники не есть лишь дело человека, которое может обуздать всякую человеческую предприимчивость и освоение при помощи соответствующего свода моральных обязательств»¹⁷⁵. Подобный взгляд на перспективы техники, науки и нашей техногенной цивилизации как производной техники во многом

¹⁷¹ РГАЛИ. Ф. 3103. Разгон. Оп. 1. Ед. хр. 421. Домбровский К.И. Мера неточности. Л. 1–41.

¹⁷² Там же. Л. 34.

¹⁷³ Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 223.

¹⁷⁴ РГАЛИ. Ф. 3103. Разгон. Оп. 1. Ед. хр. 421. Домбровский К.И. Мера неточности. Л. 36.

¹⁷⁵ Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006. С. 223.

присущ и творчеству Домбровского. Поэтому вполне закономерно, что квинтэссенцией размышлений о судьбах современной культуры становится образ машины и атомной энергии как наиболее мощной и разрушительной доминанты цивилизации.

Фильм «Человек и атом» (1965), удостоенный Ломоносовской премии, охватывает основные этапы развития исследований атомной энергии в России и за рубежом и общественный резонанс, вызванный данной проблемой. Расцвет научно-популярных фильмов о мирном применении атома вполне естественно приходится на 1950-е годы: «Первая в мире» (1955, реж. Д.Боголепов), «Меченые атомы» (1955, реж. В.Шнейдеров), «Тайна вещества» (1956, реж. П.Клушанцев), «Атомная энергия для мирных целей» (1956, реж. Д.Боголепов), «Объединенный институт ядерных исследований» (1958, реж. Д.Антонов, Д.Боголепов) и др.

В фильме «Человек и атом», несмотря на неизбежную идеологическую конъюнктуру, представлен богатый материал по истории изучения атомарного строения вещества, устройства реактора, ускорителей микрочастиц. Основной тезис фильма, однако, во многом согласуется с творчеством Домбровского как писателя-фантаста: «Силы природы сами по себе — не зло и не добро, и только от человека зависит то, куда их направить»¹⁷⁶. Открытие атома было неизбежным для человечества и стало одной из многих его антиномий. В 1965–1968 годах он работает над повестью-антиутопией «Серые муравьи»¹⁷⁷, в те годы традиционно относимой к политическому памфлету, и фантастической повестью «Остров неопытных физиков» (1966).

В работе «Серые муравьи» тесно переплетены узловые темы творчества Домбровского: от разумной машины он переходит к размышлениям об универсальной природе разумности материи и перспективах человека как биологического вида. Вполне естественно, отправной точкой повествования становится атомная энергия. Место действия выбрано политкорректно — США. В результате ядерных испытаний и заражения грунтовых вод колония муравьев

¹⁷⁶ Закадровый комментарий.

¹⁷⁷ Домбровский К. Серые муравьи. [Часть 1] // Мир приключений. Альманах. М.: Детская литература, 1969. С. 3–96; Домбровский К. Серые муравьи. [Часть 2] // Мир приключений. Альманах. М.: Детская литература, 1973. С. 91–207.

мутирует: насекомые становятся разумными и начинают создавать собственные наукоемкие технологии (лазеры, летательные аппараты в форме стрекоз, буры в форме пауков и пр.). Протагонист повести, профессор энтомологии Нерст, тщетно пытается доказать правительству полезность межвидовой коммуникации между человеком и муравьем, и колония уничтожается атомным взрывом. Вполне закономерно, что основной интерес главного героя — изучение способности телепатической связи муравьев, которые создают свою цивилизацию, мысля как единый разум. Насекомые также способны понимать и человека, а главный герой повести устанавливает с ними телепатический контакт. Проблема универсальной коммуникации живых существ во многом коррелирует с теми проблемами психологии коммуникации, которые, к примеру, ставит в своих фильмах в те годы Соболев.

В то же время в корне пересматривается образ умной машины. Устройства и приборы, именно те самые автоматы, которые должны были обеспечить благоденствие человека, по своему разрушительному эффекту превосходят всякую возможную пользу. Умные приборы обеспечивают полет самолета с бомбой на борту к цели, начало неконтролируемой ядерной реакции: «С той высоты, на которой находилась ракета <...> холодные, бесстрастные приборы равнодушно смотрели на нашу родную Землю. Прекрасная, как невеста, она плыла в звездной россыпи мироздания, вся в белом кружеве облаков, окутанная голубой вуалью туманов. <...> [Ракета] начала падать на Землю, все убыстряя и убыстряя, и убыстряя свой бег. <...> Но хитрые приборы <...> спокойно и терпеливо ждали, пока ракета достигнет нужной им высоты, и в этот момент замкнули тонкие золотые контакты. Лавина освобожденных электронов ринулась по проводам и привела в действие механизм взрывателя. В небе над Нью-Карфагеном вспыхнуло ослепительно яркое, новое солнце»¹⁷⁸.

Нет сведений о том, был ли знаком писатель с разработкой атомной тематики в научно-фантастическом игровом кино США 1950–1960-х годов, в котором атом играет ключевую роль. Испытание и применение атомного оружия дало мощный толчок для развития жанра фантастики после 1940-х годов в литературе, а затем и кино.

¹⁷⁸ Домбровский К. Серые муравьи. [Часть 2] // Мир приключений. Альманах. М.: Детская литература, 1973. С. 206.

Например, у космических летальных аппаратов появляются двигатели на атомной тяге. В то же время тема мировой катастрофы, которую несет энергия ядра, составляют одну из наиболее действенных и распространенных тем в кино. В 1950–1960-х годах появляются фильмы о различных существах-мутантах – печальном итоге технического прогресса: «Они!» («Them!») – о гигантских муравьях, мутировавших в результате ядерного взрыва; «Тарантул» («Tarantula») – о гигантском пауке, появившемся в результате ошибки исследователя; «Четырехмерный человек» («4D Man») и «Невероятно уменьшающийся человек» («The Incredible Shrinking Man») – оба о проявлении необычайных свойств у людей под воздействием радиоактивности, но всегда ведущих к смерти.

Ключевое место у Домбровского занимает мысль о творческом начале как явлении, основанном на факторе «X», который проявляется акцидентно, вне каких бы то ни было закономерностей. И в известной мере умные машины человечества несут в себе ту же хаотическую компоненту, если не в своем устройстве, то в возможных последствиях их применения человеком. В обеих указанных повестях писатель вводит важный для него принцип причинности. В работе «Остров неопытных физиков» отмена закона запускает цепь причин и следствий, которая изменяет облик окружающего мира и таким образом иллюстрирует важность того или иного физического закона. Однако в повести «Серые муравьи» цепочки причинно-следственных связей – способ показать всемерную ответственность человека перед природой и самим собой. Пролог не случайно построен как развернутая причинно-следственная связь: ядерный взрыв затрагивает множество земных процессов и приводит к появлению новой формы жизни. Эта возможность не была запланирована человеком, не была ему известна, но в силу закономерностей природных процессов стала возможна.

Впрочем, образ умной машины в советской игровой кинофантастике также связан с наиболее частым мотивом бунта, поломки, выхода из строя устройства, начинающего сеять хаос. Например, в отечественном игровом кино 1960–1970-х годов появляется серия фильмов, включающих мотив бунтующего робота («Планета бурь», «Формула радуги», «Его звали Роберт» и др.), несмотря на комедийный преимущественно жанр, идея тотального недоверия к технике

очевидна, при этом один из ключевых страхов (правда, известный еще со времен Э.Гофмана) – невозможность различить человека и автомат.

Недоверие к наукоемким технологиям, во многом близкое к антициентизму Хайдеггера, проявляется и в известной повести Домбровского «Остров неопытных физиков» (1966)¹⁷⁹. Работа носит популяризаторский характер и описывает основные физические законы природы, механизм их действия. Четверо ребят, фантазируя, в своем воображении «создают» специальный сложный прибор – «трансформатор физических законов», – способный ослаблять действие любого фундаментального физического закона на 50%. Тем не менее манипуляции героев с трансформатором приводят к катастрофе. Дети отменяют закон сохранения энергии, при этом прибор случайно разбивается. Совершенная машина в руках несовершенного человека оказывается закономерным источником разрушения мира.

Творческое наследие Домбровского-писателя включает также и другие произведения, популяризирующие различные отрасли современной науки. Книга «Внимание, съемка!» (1959)¹⁸⁰ освещает технические возможности кино в современной науке на материале фильма Домбровского «Глазами кино». В книге «Про Луну и про ракету» (1961)¹⁸¹ для юного читателя излагаются основы астрономии и теории космических полетов. Знания Домбровского в истории науки и техники оказываются ценны в подготовке 8-томного собрания сочинений Ж.Верна, где режиссер выступал научным консультантом. В предваряющем изданию очерке Домбровский включает замыслы французского фантаста в широкий контекст развития научных открытий того времени, полнее раскрывая тем самым многие знакомые с детства художественные образы. Приводятся, к примеру, любопытные сопоставления описаний Верна в области воздухоплавания, теории космических полетов с результатами современных исследований¹⁸².

¹⁷⁹ Домбровский К. Остров неопытных физиков. М.: Детская литература, 1966.

¹⁸⁰ Домбровский К. Внимание... съемка! М.: Детгиз, 1959.

¹⁸¹ Домбровский К. Про Луну и про ракету. М.: Детгиз, 1961.

¹⁸² Домбровский К.И., Станюкович К.П. Наука и фантастика в романах Жюль Верна // Верн Ж. Собр. соч. в 8 тт. М.: Правда, 1985. Т. 1. С. 3–29.

ИЗБРАННАЯ ФИЛЬМОГРАФИЯ К.И.ДОМБРОВСКОГО

СОЛНЕЧНОЕ ЗАТМЕНИЕ В 1952 г. Науч.-поп., цв., зв., 1 ч., 278 м, 10 мин., «Моснаучфильм», 1954 г.

Реж.-пост. К.Домбровский, С.Рейтман; авт. сцен. В.Капитановский; опер. И.Касаткин, С.Панютин; режиссер-мультипликатор Д.Померанцева; звукоопер. А.Кулаков.

Фильм находится на хранении в ГФФ.

ГЛАЗАМИ КИНО. Науч.-поп., цв., зв., 5 ч., 1398 м, 50 мин., «Моснаучфильм», 1955 г.

Реж.-пост. К.Домбровский, С.Рейтман; авт. сцен. Г.Григорьев, К.Домбровский; опер. С.Рубашкин, М.Кривцук, И.Касаткин, А.Кудрявцев, П.Косов, М.Заплатин, З.Цуранова, Е.Яцун; худ. Г.Рожалин; звукоопер. А.Камионский, К.Бек-Назаров; композ. С.Потоцкий; консулт. доктор техн. наук Е.М.Голдовский, доктор географ. наук В.П.Зенкович, доктор техн. наук И.С.Стекольников, доктор физ.-мат. наук А.Б.Северный, канд. физ.-мат. наук С.М.Полосков; текст читает В.Панфилов; дирижер С.Сахаров.

Фильм находится на хранении в ГФФ.

КИНОПАНОРАМА (НЕОБЫКНОВЕННОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ). Науч.-поп., цв., зв., 20 мин. «Моснаучфильм», 1957 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. Л.Кулешов, К.Домбровский; опер. Д.Гасюк.

Имеются литературные материалы в РГАЛИ.

АВТОМАТЫ В КОСМОСЕ. Науч.-поп., ч/б, цв, зв., 2 ч., 462 м (ГФФ) / 454 м (РГАКФД), 20 мин., «Моснаучфильм», 1958 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. Э.Двинский; опер. Д.Гасюк; консулт. А.М.Касаткин; директор картины В.Варламова; ред. М.Шапров; звукоопер. М.Белоусов.

Копии фильма находятся на хранении в ГФФ и РГАКФД.

ВЕЛИКАЯ ПОБЕДА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА. Науч.-поп., ч/б, цв. вставки, зв., 3 ч., 716 м, 30 мин., ЦСДФ, «Моснаучфильм», 1959 г.

Реж.-пост. К.Домбровский, Н.Соловьева; авт. сцен. С.Зенин, Ю.Каравкин; опер. С.Зенин, Ю.Каравкин, Ю.Баренштейн, П.Касаткин, П.Крашенинников, А.Кричевский, В.Трошкин, В.Ходяков, Н.Шумов.

Фильм находится на хранении в РГАКФД.

ВО ИМЯ ЧЕЛОВЕКА. Науч.-поп., полиэкр., цв., зв., 70 мин., «Моснаучфильм», 1961 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. В.Крепс, К.Домбровский. Имеются литературные материалы в РГАЛИ.

УТРО КОСМИЧЕСКОЙ ЭРЫ. Науч.-поп., полиэкр. вариоскоп, цв., зв., 70 мин., «Моснаучфильм», 1964 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. В.Крепс, К.Домбровский. Имеются литературные материалы в РГАЛИ.

ЧЕЛОВЕК И АТОМ. Науч.-поп., цв., зв., 6 ч., 1742 м, 60 мин., «Моснаучфильм», 1965 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. Г.Остроумов; опер. А.Климентьев, П.Уточкин, С.Арцеулова, З.Эзов.

Фильм находится на хранении в РГАКФД.

КОСМИЧЕСКАЯ СТРЕЛА. Науч.-поп., ч/б., зв., 2 ч., 521 м, 20 мин., «Центрнаучфильм», 1967 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. А.М.Касаткин; опер. В.Дадаян; Звукоопер. К.Бек-Назаров.

Фильм находится на хранении в ГФФ.

ЗЕМЛЯ И НЕБО. Науч.-поп., полиэкр., вариоскоп, цв., зв., 13 мин., НИКФИ, «Мосфильм», «Центрнаучфильм», 1969 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. В.Крепс, К.Домбровский.

Фильм поступил на хранения в ГФФ недавно, карточка еще не расписана.

ЭЛЕКТРО-72. Электротехника СССР. Науч.-поп., полиэкр., вариоскоп, цв., зв., 10 (?) мин., «Центрнаучфильм», 1972 г. Реж.-пост. К.Домбровский. Фильм сохранился частично, частная коллекция.

От АМО (Автомобильное машиностроительное объединение) до КАМАЗА. Науч.-поп., цв., зв., 5 ч., 1404 м, 50 мин., «Центрнаучфильм», 1974 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. К.Домбровский, А.Микулин; опер. Ю.Муравьев, Ю.Щупляков.

Фильм находится на хранении в РГАКФД.

ВЗГЛЯД ИЗ КОСМОСА. Науч.-поп., цв., зв., 6 ч., 1495 м, 60 мин., «Центрнаучфильм», 1976 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. Б.Коновалов, К.Домбровский; опер. Ю.Муравьев, А.Тарасов, Л.Фомичев.

Фильм находится на хранении в ГФФ.

СЕМЕНОВ-ТЯНЬ-ШАНСКИЙ. Науч.-поп., ч/б., зв., 1 ч., 270 м, 10 мин., «Центрнаучфильм», 1977 г.

Реж.-пост. К.Домбровский; авт. сцен. В.Никиткина; опер. К.Кузнецов, И.Пунтаков.

Копии фильма находятся на хранении в ГФФ и РГАКФД.

Составление фильмографии – М.Ф.Казючиц, проверка описаний фильмов – С.А.Огудов

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ НАУЧНЫХ РАБОТ К.И. ДОМБРОВСКОГО

- Домбровский К. Высокоскоростная киносъемка // Искусство кино. 1956. № 11. С.56–75 [о технических возможностях высокоскоростной съемки].
- Домбровский К. Время, пространство, движение // Искусство кино. 1958. № 8. С.90–93 [возможности научного фильма в фиксации физических явлений в пространстве и во времени].
- Домбровский К. Новые художественные средства // Искусство кино. 1958. № 3. С. 36–38 [статья о панорамном кино].
- Домбровский К. Двухликий атом // Искусство кино. 1966. № 6. С.45–48 [о науч.-поп. фильме «Человек и атом» (реж К.Добровский), «Моснаучфильм», 1965].
- Домбровский К. Вперед смотреть! // Литературная газета. 1989. № 17, 26 апреля. С. 8 [заметки о перспективах видеокино].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Эволюция технологических и художественных процессов кино- и теледокументалистики США, Канады и России конца 1950–2000-х годов определили важнейший вектор в истории современной экранной культуры. Экранные искусства в полной мере подтвердили свой статус искусств технических, поскольку развитие творческой составляющей в значительной мере было детерминировано соответствующими открытиями в сфере научных и опытно-конструкторских разработок. Среди значительных технических событий в рамках усиливающего свои позиции телевидения, начиная с 50-х, следует указать появление синхронной записи звука, применение 16 мм, а затем и магнитной пленки. Как следствие, появление гораздо более легких кинокамер неизбежно оказало воздействие на саму технологию съемки. Подобные технические нововведения позволили в значительной мере расширить возможности экранного репортажа. Именно в указанные годы происходит этапный скачок в развитии метода наблюдения в кино- и теледокументалистике. Направление дайрект синема выделило именно данный метод в качестве художественной доминанты.

Цифровые технологии позволили (в то время как история экранных искусств сделала своего рода круг) возвратиться к классическим методам в современном неигровом кино и телевидении, но в качественно новой ситуации. Последняя может быть охарактеризована сегодня как проблема в сфере эстетики. Инновации 50–60-х годов

предоставили зрителю прежде всего новый опыт эстетического созерцания экранного изображения. Особенности композиции ручной камеры, синхронный звук, а в сфере кино – развитие рассмотренных новых кинотеатральных систем сформировали у аудитории эффект зрительского участия (эффект присутствия). Последний, вероятно, впервые в истории экранных искусств позволил поставить вопрос о фактической, – а отнюдь не умозрительной, как в ранние годы становления кино, – корреляции перцептивного опыта (то есть собственно эстетического созерцания в Кантовском смысле) и опыта, полученного в результате просмотра изображения в рамках новых теле- и кинотеатральных систем.

ЛИТЕРАТУРА

Агамалиев Ф. На полиэкране Азербайджан // Советская культура. 1985. 12 октября. С.5.

Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М., 1975.

Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Академический проект, 2007.

Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000.

Брусиловский А. Пантеон русского андеграунда. Произведения из коллекции Московского музея современного искусства и частных коллекций: к 10-летию музея. М.: Московский музей современного искусства, 2009.

Варшавский Я. Неизбежность полиэкрана. Проблемы мастерства// Искусство кино. 1971. №7. С.89–100.

Варшавский Я. Полиэкранный экран. М., 1983.

Высоцкий М., Комар В. Новые горизонты кинотехники// Искусство кино. 1959. № 7. С. 121–127.

Высоцкий М.З., Коноплев Б.Н., Голдовский Е.М. О новых системах кинематографа // Искусство кино. 1961. № 4. С. 19–21.

Герасимов С. Новые возможности экрана//Советский экран. 1970. №17. С. 4–5.

Годар Ж.-Л. Страсть: между чёрным и белым/Сост., пер. М. Ямпольский. Б.м., 1991.

Годфри Реджио: «Технологии – это фашизм сегодня» // Искусство кино. 2000. № 12. С. 43–48.

Дементьев А. Ужин в армянской церкви // Искусство кино. 2003. №8. С.47–50.

Диковский С. Языком полиэкрана // Советская культура. 1982. 21 мая. С.8.

Домбровский К. Внимание... съемка! М.: Детгиз, 1959.

Домбровский К. Время, пространство, движение // Искусство кино. 1958. № 8. С. 90–93.

Домбровский К. Остров неопытных физиков. М.: Детская литература, 1966.

Домбровский К. Про Луну и про ракету. М.: Детгиз, 1961.

Домбровский К. Серые муравьи. [Часть 1] // Мир приключений. Альманах. М.: Детская литература, 1969. С. 3–96.

Домбровский К. Серые муравьи. [Часть 2] // Мир приключений. Альманах. М.: Детская литература, 1973. С. 91–207.

Домбровский К.И. Контрольно-совмещающий узел двух-проекторной трюк-машины. Описание изобретения к авторскому свидетельству G03B15/08. Заявлено 7.I.1949 г. за № 389780 в Гостехнику СССР.

Домбровский К.И., Вейнберг В.И., Песчанский О.В. Установка для съемки панорамных фильмов. Описание изобретения к авторскому свидетельству G03B37/04. Заявлено 10.V.1956 г. за № 582335 в Комитет по делам изобретений и открытий при Совете Министров СССР.

Домбровский К.И., Станюкович К.П. Наука и фантастика в романах Жюль Верна // Верн Ж. Собр. соч. в 8 тт. М.: Правда, 1985. Т. 1. С. 3–29.

Дробашенко С. Пространство экранного документа // Искусство кино. №7.

Журнал учета изобретательских и рационализаторских предложений принятых в 1967 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф.2453. Оп.8. Ед.хр. №2861.

Казючиц М.Ф. «Совполикадр»: полиэкранный и поликадровый фильм в истории кинематографа 1960–1980 гг. // Киноведческие записки. № 104-105. С. 388-411.

Казючиц М.Ф. Правда жизни по правилам рынка. Роберт Дрю: смерть «логики слов» // Искусство кино. № 1. 2015. С. 109–121.

Казючиц М.Ф. Синтез выразительных средств неигрового телевидения и экспериментально-документального кино Канады 1950–1960-х годов // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». № 2. 2015. С. 211–215.

Казючиц М.Ф. Социокультурные функции телевизионной документалистики Европы и США в 1950–1960-х годах // Средства массовых коммуникаций как инструмент модернизации общества. М.: Академия медиаиндустрии, 2013. С. 56–71.

Казючиц М.Ф. Поэтика телесериала. М.: Академия медиаиндустрии, 2013.

Казючиц М.Ф. Человек – это открытый проект. М.: Русника, 2013.

Казючиц М.Ф. Человек, наука и фантастика в научно-популярном кинематографе К.И.Домбровского // Киноведческие записки. №110. 2015. С. 377–396.

Капралов Г. Многоликий экран // Правда. 1978. 13 января. С.3.

Карцева Е.Н. Голливуд: контрасты 70-х. М.: Искусство, 1987.

Кинословарь: В 2-х тт. / Глав. ред. С.И. Юткевич. М., 1960–1970. Т.2.

Кулиш С. Удесятеренный экран // Искусство кино. 1970. №12. С.66–68.

Майоров Н.А. Панорамные системы кинематографа (продолжение) // Мир техники кино. 2012. № 23. С. 44–48.

Майоров Н.А. Панорамные системы кинематографа // Мир техники кино. 2011. № 22. С. 46–52 .

Маклюэн Г. М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.: Жуковский, 2003.

Мир приключений. Альманах. М.: Детская литература, 1973.

«Наш марш». Дело фильма (заявка, заключение, акты и др.). 1 декабря 1969–23 декабря 1971 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф.2453. Оп.8. Ед.хр. №2099.

Объединенный архив. «Мосфильм». Ф. 2453. Оп. 1-Т. Ед. хр. 693–698.

Орлов Д. Лейпциг: Люди. Фильмы. Голуби. // Искусство кино. 1971. №3. С. 144–158.

Отчет о командировке группы советских специалистов в Канаду для ознакомления с методами использования и технологическими средствами кинематографа на Всемирной выставке

1967 г. в г. Монреале—ЭКСПО-67 в составе: В.Г.Комар (руководитель), Ю.В.Бреус, Я.Б.Лернер, М.М.Лисогор и И.М.Стрелкова. М., 1967.

Отчет о проведении научно-исследовательских и опытно-конструкторских работ за 1965 г. // Объединенный архив. «Мосфильм». Ф.2453. Оп.6. Ед.хр. №3103.

Пелешян А. «Я монтажом уничтожаю монтаж...» // Киноведческие записки. № 78. С. 96—102.

Пелешян А. Мое кино. Ереван: «Советакан грох», 1988.

Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы / Под ред. С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1967.

Прожиго Г.С. Экран мировой документалистики. Очерки становления языка зарубежного документального кино. М.: ВГИК, 2011.

Разлогов К. Предупреждение // Спутник кинофестиваля. М., 1983. №10 (17 июля).

РГАЛИ. Ф. 2453. Мосфильм. Оп. 1. Ед. хр. 301. Протоколы, акты и переписка с Министерством культуры СССР и Министерством иностранных дел по широкоэкранному оборудованию. 1956.

РГАЛИ. Ф. 2453. Мосфильм. Оп. 5. Ед. хр. 1851. Докладная записка Министру культуры СССР о производстве первого широкоформатного цветного художественного фильма «Повесть пламенных лет». 31 июня 10 ноября 1959 г.

РГАЛИ. Ф. 2679. Кулешов. Оп. 1. Ед. хр. 109. Домбровский К.И., Кулешов Л.В. «Необыкновенное путешествие». Сценарий и заявки на фильм для панорамного кино. Авториз. маш. 1956.

РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 72. Крепс В.М., Домбровский К.И. «В стране здоровья» («Во имя человека»). Сценарий полиэкранного фильма. Авт. маш. 1961. 84 л.

РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 81. Крепс В.М., Домбровский К.И. «Утро космической эры» («К звездам»). Литературный сценарий и дикторский текст. Сценарный план. Черн. автограф, маш. 1962—1964. 155 л.

РГАЛИ. Ф. 2889. Крепс. Оп. 1. Ед. хр. 97. Крепс В.М., Домбровский К.И. «СССР и космос». Литературный сценарий вариофильма. Авторизир. маш. 1969.

РГАЛИ. Ф. 3103. Разгон. Оп. 1. Ед. хр. 421. Домбровский К.И. Мера неточности. Л. 1—41.

Романов Ал. Советский эпический киноплакат // Огонек. 1978. №11. С.18–19.

Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6 тт. Т.1. М., 1958–1963.

Спутницкая Н. Ю. Первые на Венере // Вестник ВГИК. № 1. 2015. С. 37–45.

Спутницкая Н.Ю. Особенности масштабирования протагониста в фильме А. Птушко «Новый Гулливер» и проблема идентичности в советском детском кино второй половины 1930-х гг. // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». № 1. 2015. С. 73–83.

Спутницкая Н.Ю. Первые на Венере. Космические путешествия в отечественном кино 1930–1960-х годов // Вестник ВГИК. 2015. № 1. С. 37–45.

Спутницкая Н.Ю. Эстетика оптического эффекта в формировании экранного образа протагониста в сказочно-фантастических фильмах России и США 1930-х гг. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. III. С. 182–185.

Тарасенко Л. Г. Чекалин Д. Г. Кинозрелища и киноаттракционы: справочник. М.: ПАРАДИЗ, 2003.

Тоси В., Стефанелли А. Показать процесс научного исследования // Искусство кино. № 8. 1958. С. 35–45.

Федоров В. Атомная техника на экране // Искусство кино. № 8. 1958. С. 112.

Финк Д.Г. Стандарт цветного телевидения. Материалы национального комитета телевизионных систем США. М. – Л., 1960.

Хайдеггер М. Что зовется мышлением? М.: Издательский дом «Территория будущего», 2006.

Чухрай Г. «Наш марш» // Экран 1970–1971. М.: Искусство. 1971. С. 50–54.

Эйзенштейн С. Динамический квадрат // Эйзенштейн С. Избранные произв. в 6-ти тт. М.: Искусство, 1964–1971. –Т. 2. – С. 317–329.

Эйзенштейн С. За кадром // Эйзенштейн С. Избранные произв. Т.2. С. 283–297.

- Anthropology—Reality—Cinema/ The Films of Jean Rouch. L., 1979.
- Barlow R. Documentary in Canada // *Documentary News Letter*. 1942. Vol.3. № 2. P. 20.
- Benson Th., Anderson C. *Reality fictions*. S. I., 1989.
- Doherty Th. P. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. N.Y., 2003.
- Ellis J.C., McLane B.A. *New History of Documentary Film*. L., 2005.
- Hill A. *Reality TV: audiences and popular factual television*. NY., 2005.
- Hogarth D. *Documentary television in Canada: from national public service to global marketplace*. Montreal; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2002.
- Levin G.R. *Documentary explorations: 15 interviews with film-makers* Paperback. Doubleday, 1971.
- Mamber S. *Cinema verite in America: studies in uncontrolled documentary*. Cambridge: Mass., MIT Press, 1974.
- Moss S. 56 Up: 'It's like having another family' // *The Guardian*, Monday 7 May 2012 20.12 BST, URL: <http://www.guardian.co.uk/tv-and-radio/2012/may/07/56-up-its-like-having-another-family>.
- O'Connell P.J. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.
- Rouch J. *Cine-Ethnography (Visible Evidence)* / ed., transl. by S.Field. Minneapolis, 2003.
- Saunders D. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. N.Y.: Wallflower Press, 2007.
- SEVEN UP! P. Almond, URL: <http://www.paulalmond.com/7up.html>.
- Susanne B. Murrow at The United States Information Agency (USIA), 1961-1964 // *The Life and Work of Edward R. Murrow. An archives exhibit*. URL: <http://dca.lib.tufts.edu/features/murrow/exhibit/index.html> .
- Temple M. *Jean Vigo (French Film Directors)*. — Manchester: Manchester University Press, 2011.
- The Film Encyclopedia* / by the Estate E.Katz. N.Y., 2005.
- Vogels J.B. *The direct cinema of David and Albert Maysles*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2005.

СПИСОК ФИЛЬМОВ, АНАЛИЗИРУЕМЫХ В МОНОГРАФИИ

ФИЛЬМЫ США

- «Я – черный» (Moi, un noir, 1958). Реж. Ж. Руш.
- «Дни накануне Рождества» (Bientôt Noël, 1958). Реж. С. Джексон, В. Кёних.
- «Первичные выборы» (Primary, 1960). Реж. Р. Ликок, Р. Дрю.
- «Луизианская история» (Louisiana Story, 1948). Реж. Р. Флаэрти.
- «Американская семья» (American Family, 1971-1973). Реж. К. Гилберт.
- «Урожай стыда» («Harvest of Shame», 1960). Реж. Э. Мароу.
- «Приключения на новом рубеже» (Adventures on the New Frontier, 1961). Реж. Р. Ликок, Р. Дрю.
- «Ага-хан» (The Aga Khan, 1962). Реж. Р. Ликок, Р. Дрю.
- «Стул» (The Chair, 1962). Реж. Р. Ликок, Р. Дрю.
- «Кризис: обратная сторона президентства» (Crisis: Behind a Presidential Commitment, 1963). Реж. Р. Дрю.
- «Лица ноября» (Faces of November, 1964). Реж. Р. Дрю.
- «Путешествие с Дюком Эллингтоном» (On the Road with Duke Ellington, 1967). Реж. Р. Ликок, Р. Дрю.
- «Варьете Титиката» (Titicut Follies, 1967). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Старшие классы» (High school, 1968). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Правопорядок» (Law and Order, 1969). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Больница» (Hospital, 1970). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Суд по делам несовершеннолетних» (Juvenile court, 1973).
- «Койяанискаци» (Koyaanisqatsi, 1982). Реж. Г. Реджио.
- «Повакаци» (Powaqqatsi, 1988). Реж. Г. Реджио.

- «При смерти» (Near deth, 1989). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Душа мира» (Anima mundi, 1992). Реж. Г. Реджио.
- «Свидетельство» (Evidence, 1995). Реж. Г. Реджио.
- «Муниципальное строительство» (Public housing, 1997). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Домашнее насилие» (Domestic violence, 2001). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Накойкаци» (Naqoyqatsi, 2002). Реж. Г. Реджио.
- «Опыты над поведением человека» (The Human Behavior Experiments, 2006). Реж. А. Гибни.
- «Такси на темную сторону» (Taxi to the Dark Side, 2007). Реж. А. Гибни.
- «Мое путешествие в Аль-Каиду» (My Trip to Al-Qaeda, 2010). Реж. А. Гибни.
- Crazy Horse (2011). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Я грешен: молчание в доме Господнем» (Mea Maxima Culpa: Silence in the House of God, 2012). Реж. А. Гибни.
- «Красная армия» (Red army, 2014). Реж. Г. Польски.
- «Лондонская национальная галерея» (National Gallery, 2014). Реж. Ф. Уайзмен.
- «Посетители» (Visitors, 2014). Реж. Г. Реджио.
- «Просветление: сайентология и причуды веры» (Going Clear: Scientology and the Prison of Belief, 2015). Реж. А. Гибни.
- «Русский дятел» (Russian Woodpecker, 2015). Реж. Ч. Грасиа.

РОССИЙСКИЕ/ СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ

- «Солнечные и лунные затмения», 1940. Реж. К.Ф. Алекаев.
- «Солнечное затмение в 1952 г.», 1954. Реж.-пост. К.Домбровский, С.Рейтман.
- «Глазами кино», 1955. Реж.-пост. К.Домбровский, С.Рейтман.
- «Кинопанорама (Необыкновенное путешествие)», 1957. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Дорога к звездам», 1957. Реж. П.В. Клушанцев.
- «Первые спутники Земли», 1957. Реж. М. Славинская, Н. Чигорин.
- «Автоматы в космосе», 1958. Реж.-пост. К.Домбровский.

- «Великая победа человечества», 1959. Реж.-пост. К.Домбровский, Н.Соловьева.
- «Я был спутником Солнца», 1959. Реж. В.Моргенштерн.
- «Первый рейс к звездам», 1961. Реж. Д.Боголепов, И.Копалин, Г.Косенко.
- «Планета бурь», 1961. Реж. П.Клушанцев.
- «Во имя человека», 1961. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Утро космической эры», 1964. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Человек вышел в открытый космос», 1965. Реж. Г.Косенко.
- «Человек и атом», 1965. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Луна», 1965. Реж. П.В. Клушанцев.
- «Земля людей», 1966. Реж. А. Пелешян.
- «Язык животных», 1967. Реж. Ф.М. Соболев.
- «Космическая стрела», 1967. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Начало», 1967. Реж. А. Пелешян.
- «Марс», 1968. Реж. П.В. Клушанцев.
- «Семь шагов за горизонт», 1968. Реж. Ф.М. Соболев.
- «Земля и небо», 1969. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Мы», 1969. Реж. А. Пелешян.
- «Думают ли животные?», 1970. Реж. Ф.М. Соболев.
- «Наш марш», 1970. Реж.-пост. А.Светлов, А.Шейн.
- «Интернационал», 1971. Реж.-пост. А.Светлов, А.Шейн.
- «Я и другие», 1971. Реж. Ф.М. Соболев.
- «Я — гражданин Советского союза», 1972. Реж.-пост. П.Мостовой, А.Шейн.
- «Электро-72. Электротехника СССР», 1972. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Товарищ Сибирь», 1973. Реж.-пост. А.Шейн, Ю.Данилович, М.Закиров.
- «Гармония», 1974. Реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер.
- «От АМО (Автомобильное машиностроительное объединение) до КАМАЗА», 1974. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Комсомол», 1974. Сцен. и пост. Д.Барщевский, А.Шейн.
- «Человек и океан», 1975. Реж.-пост. М.Ковалев, В.Полин, А.Шейн.
- «Взгляд из космоса», 1976 г. Реж.-пост. К.Домбровский.

- «Семенов-Тянь-Шанский», 1977 г. Реж.-пост. К.Домбровский.
- «Говорит Октябрь», 1977. Реж.-пост. А.Шейн.
- «Революцией рождённое», 1979. Авт. сцен. и реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер.
- «Мы — молодая гвардия», 1980. Реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер.
- «Шагай, страна!», 1981. Реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер.
- «Вперед нас партия ведет», 1981. Реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер.
- «Целина», 1981. Реж.-пост. А.Шейн, Г.Бреннер.
- «Комсомол — моя судьба», 1982. Авт. сцен. и реж.-пост. Г.Бреннер, А.Шейн.
- «Песня о Родине», 1982. Реж.-пост. Г.Бреннер, А.Шейн.
- «Советский Азербайджан», 1984. Реж.-пост. А.Шейн.
- «Этот день победы», 1984. Реж.-пост. Г.Бреннер.
- «Мир в движении», 1986. Реж.-пост. Г.Бреннер.

ФИЛЬМЫ КАНАДЫ

- «Корал» (Corral, 1954). Реж. К. Лоу.
- «Город золота» (City of Gold, 1957). Реж. В. Кёних, К. Лоу.
- «Дни накануне Рождества» (Benoit Noel, 1958) С. Джексона и В. Кёниха
- «Город нашего времени» (City Out of Time, 1959). Реж. К. Лоу.
- «В Лабиринте» (In the Labyrinth, 1967). Реж. Лоу, Кройтор и Х. О'Коннор.
- «Дети Фого айленда» (Children of Fogo Island, 1967). Реж. К. Лоу.
- «Место, чтобы остаться» (A Place to Stand, 1967). Реж. К. Чэпмен.

ЕВРОПЕЙСКИЕ КИНОФИЛЬМЫ, ПРИВЛЕЧЕННЫЕ К АНАЛИЗУ

- Хроника одного лета (Chronique d'un été, 1960). Реж. Ж.Руш, Э.Морен, Франция.

- Seven Up! (1964). Реж. М. Эптед, Великобритания.
- 7 Plus Seven (1970). Реж. М. Эптед, Великобритания.
- 21 Up (1977). Реж. М. Эптед, Великобритания.
- 28 Up (1984). Реж. М. Эптед, Великобритания.
- 35 Up (1991). Реж. М. Эптед, Великобритания.
- 42 Up (1998). Реж. М. Эптед, Великобритания.
- 49 Up (2005). Реж. М. Эптед, Великобритания.
- Малыши (Bébé(s), 2010). Реж. Т.Бальмес, Франция.
- 56 Up (2012). Реж. М. Эптед, Великобритания.
- Глубокая любовь (Deep love, 2013). Реж. Я.Матушинский, Польша.
- Казус Блохера (L'expérience Blocher, 2013). Реж. Ж.-С.Брон, Франция/Швейцария).
- Счастье («Happiness», 2013). Реж. Т.Бальмес, Франция/Финляндия.

*Выражаю признательность Н.Ю.Спутницкой
за составление фильмографии.*

КАЗЮЧИЦ М.Ф.
НЕИГРОВОЕ.
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ
И ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ФИЛЬМ
В США, КАНАДЕ И РОССИИ 1950–2000 гг.

Монография

© Академия медиаиндустрии
© Редакционно-издательский отдел

Редактор: Д.А.Сребницкая
Верстка: А.А.Михалев
Дизайн обложки: М.Ф. Казючиц

Подписано в печать 05.05.2016 г. Тираж – 100 экз.
Объем –10,3 п.л. Формат – 60x84/16.
РИО «Академии медиаиндустрии», Москва, ул. Октябрьская, 105.