

Муратов Сергей Александрович
ПРИСТРАСТНАЯ КАМЕРА

Учебное пособие для студентов вузов
(Серия «Телевизионный мастер-класс»)

М.: Аспект Пресс, 2004



МУРАТОВ СЕРГЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ – член Академии Российского телевидения, доктор филологических наук, профессор факультета журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова. Создатель множества документальных фильмов и телевизионных программ, в том числе автор популярного КВНа. В 60-е годы его ежемесячные обзоры телепередач положили начало отечественной периодической телекритики. Автор более десятка книг о проблемах телепублицистики и документального кино.

«**Пристрастная камера**» – переиздание книги, вышедшей в свет в 1976 году. Она актуальна и в настоящее время. В книге идет речь о многообразии средств, которыми располагает современная документалистика экрана, о дискуссиях, которые связаны с их появлением, и о том, как эти средства используются в творческой практике документалистов.

Документальное кино объективно и субъективно одновременно. Оно включает в себя все, что искусство способно извлечь из самой жизни. Поведение человека в «момент неигры», эстетика портретного фильма, «синхронная действительность» и «заговорившая» история, драматургия неигрового действия, постоянный герой в неигровом телесериале, документальная режиссура как практическая психология, методика «спровоцированных» ситуаций, морально-этические вопросы, связанные с техникой репортажной съемки, документальные драмы с открытым финалом – вот неполный перечень тем этой книги.

Для студентов факультетов и отделений журналистики, практических работников телевидения.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА

ДИАЛОГ, ЗАТЯНУВШИЙСЯ НА ТЫСЯЧЕЛЕТΙΑ

«ПОКАЖИ МНЕ МИР...»

Анатомия наблюдения

Этот страшный «киноглаз»

Возвращение раскрепощенной камеры

«Покажи мне мир – и я скажу тебе, кто ты»

«Энергетические уровни» документального кадра

Объективна ли авторская объективность?

ОХОТА ЗА РЕАЛЬНОСТЬЮ

Сколько стоит «полученное задаром»?

Как важно быть невидимым

Столь долгое присутствие

«Привычная камера» и ТВ

Вокруг события

Испытание действием

Дискуссия с открытым финалом

Должен ли документалист думать о последствиях?

Отступление о потерянном и обретенном зрителе

ПОДГОТОВЛЕННАЯ НЕПОДГОТОВЛЕННОСТЬ

Действующие лица или исполнители?

Кому улыбается случай

Плохая репутация хороших репетиций

Предписание статистам или тактика съемок?

ГРАНИЦЫ ПОРТРЕТА

«Лицо лица»

С чего начинается хроника?

Репортаж ни о ком

В поисках третьего измерения

Сопричастность

Улица, на которой мы все живем

ВОСПОМИНАНИЯ О БУДУЩЕМ

ОТ АВТОРА

Когда мне предложили переиздать книгу, написанную страшно давно – в 70-х годах прошлого века, я, честно говоря, был озадачен. Эти тридцать лет документальный кинематограф не стоял на месте. Вероятно, думал я, придется переписать ее заново. Но после того, как перечитал старый текст, то озадачен, пожалуй, был еще больше, с удивлением обнаружив, что книга вовсе не требует реконструкции.

Шестидесятые годы были временем вдохновения и надежд не только в социальной жизни, но и на экране. Воскрешались идеи Вертова, отступали ритуалы парадной хроники, формировались новые методы, жанры и направления. Найденные в те годы принципы и сегодня нуждаются не столько в преобразовании или перерождении, сколько в упрочении и развитии.

Я прожил столько десятилетий, что сам наблюдал пресловутое развитие по спирали. Только вот куда ведет спираль – всегда ли вверх?

Перемены, разумеется, все равно неизбежны. Новое время – новые песни. А также новые авторы – их стилистические манеры, ракурсы, темы. Исчезли еженедельные выпуски кинохроники. Родилась империя теленовостей. Вошли, что называется, в быт Интернет и видео. Телевизионный кинематограф пытается возродить утраченные позиции. Уточняя прежние формулы, автор счел необходимым дополнить книгу примерами экранной документалистики последних лет.

Но в своей сущности она осталась без изменений.

ДИАЛОГ, ЗАТЯНУВШИЙСЯ НА ТЫСЯЧЕЛЕТΙΑ

Спектакль не начался, а зритель уже захвачен действием. На экране закулисная жизнь театра. Примеры взбивают пышные парики. Рабочие сцены надувают «мраморные» колонны. Балерины натирают канифолью пуанты, чтобы не поскользнуться на сцене.

Эти кадры подсмотрены скрытой камерой. Они позволяют проникнуть в мир, в котором мы еще не бывали.

А вот – мир, который встречает нас ежедневно. Улица. Торопится человек с цветами, и объектив «ведет» его сквозь толпу пешеходов. Проезжает троллейбус. Две женщины, жестикулируя, беседуют на тротуаре. Рядом невозмутимый блондин с квадратными плечами уничтожает мороженое в стаканчике. Подъезд театра. Причесывается военный, зажав фуражку под мышкой. Целая галерея портретов.

«А в жизни прошла бы и не заметила», – доносится удивленный возглас из зала.

Блондин, методично доев мороженое, выбрасывает стаканчик. Подходит женщина, берет его под руку. Даже не повернув головы в ее сторону, он устремляется к двери.

«Да, так никакой актер не сыграет!» – продолжает все тот же голос.

Рабочие выходят из заводских ворот. Они катят свои велосипеды. Тут же работницы в шляпах с перьями. Проезжает карета владельцев фабрики. Привратник медленно закрывает ворота.

«Вот сама жизнь. Такая, как она есть!»

Последнюю реплику отделяют от первых восемьдесят лет^[1].

Мы привыкли снисходительно улыбаться, читая, как первые посетители синематографа вскакивали в волнении с мест, уверенные, что на них движутся волны настоящего моря или колеса настоящего паровоза. Почему и сегодня кадры «подсмотренной» уличной жизни способны вызвать у нас такие же непосредственные эмоции, что и восемь десятков лет назад?

«Вот сама жизнь – такая, как она есть!»

По существу, эта реплика первого кинозрителя стала первой рецензией на рождение кинематографа. Но сколько раз произносилась она до этого!

«Вот сама жизнь – такая, как она есть!» – восклицали художники, отправляясь в поисках будущих героев своих картин на загородные ярмарки, на базары, на площади с даровыми спектаклями. Но время вносило свои коррективы, и жизнь, запечатленная «как она есть», уже не отвечала эстетическим критериям достоверности, сложившимся у нового поколения.

Сегодня нам трудно вообразить, что благоухающий стиль карамзинской прозы в свое время был чуть ли не революцией в языке, что галантное описание: «Молодая крестьянка с посошком была для меня аркадской пастушкой. Она спешит к своему пастуху, – думал я, – который ожидает ее под тенью каштанового дерева», – заставляло иного шокированного читателя с брезгливостью отбрасывать книгу, обвиняя автора в мужицкой вульгарности. Да, впрочем, и первые очерки Глеба Успенского иные критики аттестовали как «оскорбление беллетристики действием».

Давний вопрос о той зыбкой границе, за которой действительность бытия преобразуется в действительность художественного произведения, приобрел внезапную злободневность после чудесного изобретения Жака Дагера, а затем и с появлением других технических средств, позволяющих «репродуцировать» наше предметное окружение. Поразительное дарование фотокамеры фиксировать не представления художника о действительности (воплощаемые, скажем, в скульптуре или на полотне), а непосредственно внешний облик самой действительности; искусство кинематографа, добавившего к этому реальность движения, и, наконец, могущество телевидения, продемонстрировавшего аутентичность времени (сиюминутность, или эффект присутствия), – все это вкупе с развитием техники звукозаписи породило небывалую ранее ситуацию.

Искусство, воплощенное в формах доподлинной жизни, – никогда еще этот тезис не казался менее фигуральным, чем с появлением фотографии, киноплёнки и телекамеры. Великие технические возможности, позволившие оперировать реальным пространством и временем, словно бы сделали излишними те условности, к которым вынуждено было обращаться искусство прошлого.

«Чистая» экранная документалистика отныне как бы навсегда избавлялась от опосредствующей фигуры «творца», «художника», «созидателя» как от своего рода сопутствующей (и такой ли уж обязательной?) примеси в породе самоценного бытия.

В самом деле, если до сих пор художник предлагал нам модель реальности, которая «по необходимости» заключала в себе и анализ этой реальности, и ее оценку, и весь духовный опыт его собственной личности, то разве, вытесняя такое трансформирование жизни прямым ее предъявлением в первоисточнике, объективы фото-, кино- и телекамер не устраняли тем самым и личность автора? Разве изображение не становилось отныне адекватным изображаемому, а действительность, избежавшая

^[1] Такой была эта строчка в первом издании книги 1976 года. Сегодня бы следовало поставить 110 лет.

непременного пересоздания в акте творчества, не возвращалась тем самым к себе самой? А раз так, то на смену художнику-демиургу, чье могущество было связано исключительно с несовершенством прежних технических средств отображения жизни, неминуемо должен прийти (во всяком случае, в области документалистики) оснащенный современными достижениями хроникер, непосредственно связывающий нас с реальностью. К тому же жизнь бесконечно богаче и многограннее представлений о ней любого художника, а потому прямая ее «трансляция» куда предпочтительней каких бы то ни было эстетических преобразований.

В полемике с подобным ходом рассуждений иные критики поспешили вообще отказать новоявленному документалисту в праве на творчество уже на том основании, что он документалист. Фотография, кинематограф и телевидение зачастую оказывались решительно противопоставленными традиционным способам художественного освоения мира благодаря усилиям, предпринимаемым обеими сторонами.

У дискуссии о творческих возможностях кино и телевидения – долгая предыстория. «Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию», – восхищенно восклицал французский кинокритик Андре Базен^{2[2]}, опровергая язвительный вывод – «плагиат у природы», высказанный некогда об этом же феномене его соотечественником поэтом Ламартином. Но в то время, как одни провозглашали призывом фотографии фиксацию «жизни в формах самой жизни», другие были согласны считать эстетически полноценным лишь снимок, интерпретирующий действительность в соответствии с традиционными критериями изобразительного искусства.

Выводя сущность кинематографического изображения из «врожденных» свойств фотографии, известный искусствовед и социолог З. Кракауэр в книге «Природа фильма» прослеживает неослабевающую борьбу этих двух тенденций на протяжении всей второй половины прошлого века. Объявляя себя явным сторонником первой концепции, он предостерегает кинематографистов от таких художественных конструкций, которые действовали бы в ущерб «реальности кинокамеры» и ее способности сохранять на пленке скоропреходящее бытие.

Кинематограф, утверждает Кракауэр, остается верным своей природе лишь в том случае, если фиксирует все внимание «на реальном физическом существовании предметов». Это означает, что «фильмы в основном “привязаны” к внешней оболочке вещей». По-видимому, они тем кинематографичнее, чем меньше сосредоточиваются на «внутренней жизни и духовных интересах человека»^{3[3]}. Замкнутой системе, какой оказывается любое произведение, отвечающее законам традиционной композиции и сюжетосложения, Кракауэр противопоставляет «поток жизни», которому равнозначно «открытое», или «разомкнутое», построение с его элементами случайности, непрерывности и незавершенности (при этом упоминается о замысле Ф. Леже – создать фильм-гигант, который запечатлел бы во всех подробностях жизнь мужчины и женщины на протяжении двадцати четырех часов подряд)^{4[4]}. Своим истолкованием художники и поэты скорее фальсифицируют, чем сохраняют окружающую действительность. И только «благодаря экранному изображению мы впервые получили возможность уносить в своей памяти предметы и случаи, составляющие поток материальной жизни». Кинематограф реабилитирует вещественный мир, пробуждая его от сна и сохраняя от физического исчезновения. «Своими попытками постичь его через объектив кинокамеры мы буквально выводим этот мир из состояния небытия», – утверждает Кракауэр^{5[5]}.

Но полемика эта не осталась, конечно, лишь в сфере теоретических доводов.

Вот описание одного из кинопросмотров американского документального фильма «Сон». На экране крупным планом – живот. Живот спящего человека. Живот равномерно поднимается и опускается. Звук тоже присутствует: спящий ритмически посапывает. Проходит минута. Две. Три. Десять. Смешки в зале сменяются недоуменным молчанием, затем криками возмущения. Зрители начинают покидать зал. Минут через тридцать на экране появляется голова спящего. Кто-то, не выдержав, кричит: «Да проснись же ты наконец!» Но герой фильма стоически продолжает посапывать. Таково содержание картины, в которой на протяжении шести часов (!) демонстрируется спящий человек. Ни действия, ни сюжета, ни диалога. Работа

^{2[2]} Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 44.

^{3[3]} Кракауэр З. Природа фильма. М.: Искусство, 1974. С. 21.

^{4[4]} См. там же. С. 99.

^{5[5]} Там же. С. 380.

над другим своим фильмом, Энди Уорхол, один из недавних лидеров американского авангардизма, установил кинокамеру на сорок первом этаже нью-йоркского небоскреба. В течение суток отсюда с одной точки велась съемка. По словам Уорхола, материал получился настолько ценный и волнующий, что у него «сердце разрывалось, когда пришлось делать купюры». (Демонстрация окончательного варианта заняла восемь часов.)

Казалось бы, такие кинопроизведения, привязанные к «внешней оболочке вещей», – прекрасный довод в пользу противников демонстрации «жизни, как она есть». Здесь нет инсценировки, нет никакого насилия над материалом, реальность берется в ее непредвзятом течении, во всей ее диффузности и спонтанности: «Вот он, ваш “поток жизни”, полюбуйте, к чему приводит он на экране». Однако при ближайшем рассмотрении становится ясно, что то, к чему он привел, было заранее предусмотрено. Были выбраны точки съемки (комната или небоскреб), объект наблюдения (спящий человек или площадь), камера была направлена в определенную сторону, а не в иную, в определенное время, а не в другое, съемка велась столько, сколько считали необходимым авторы, наконец, в фильм вошло то, что они хотели в него включить. И даже если во время съемки за камерой никто бы не находился, это никак не означает, что все показанное оказалось на экране «само собой».

Несмотря на заманчивость параллели между эстетикой «жизни, как она есть» и экспериментами, аналогичными предпринятым Уорхолом, надо признать, что такие параллели еще не в состоянии вывести нас за пределы все той же «внешней оболочки вещей», если мы не попытаемся обратиться к категориям совершенно иного масштаба.

Критика, оценивающая подобные киноопыты лишь как некий казус, задуманный с целью эпатировать благопристойную публику, упускает из виду, что за эксцентрическими выходками «чудака» с кинокамерой, каким он представляется зрителю в зале, стоит не только вполне определенная эстетическая платформа, но и социально-нравственная позиция.

Какая же? Анализируя духовную ситуацию человека в обществе, З. Кракауэр с горечью констатирует, что в сегодняшней действительности человек идеологически неприютен, а идеальная целостность утрачена им бесповоротно. Упреки в адрес кинематографистов, погруженных в изображение внешних фактов и отчуждающих нас от высшей ценности, то есть духовной жизни, по его мнению, были бы оправданы лишь в том случае, если бы эта духовная жизнь и в самом деле могла быть причислена к высшим ценностям. К сожалению, существующая действительность, говорит Кракауэр, не оставляет иллюзий на этот счет. Мы живем в мире, заваленном осколками, несмотря на все старание собрать их воедино. Мир состоит из кусочков случайных фактов, поток и непрерывная смена которых подменяют собой осмысленную последовательность. Индивидуумы, превратившиеся во фрагменты, исполняют свои роли в столь же фрагментарной действительности.

Но что, как не образ такой «фрагментарной действительности», предстает в киноопытах Уорхола? Кино, избавляющее себя от необходимости что-либо истолковывать в окружающем мире, парадоксальным образом превращается в самую прозрачную аллегория определенной жизненной философии и соответствующего ей мироощущения. Духовное начало, неотторжимое от искусства, приносится в жертву отнюдь не доведенной до абсурда предметности и конкретности, как это может показаться на первый взгляд, – оно приносится в жертву такой эстетике, которая как раз и стремится фиксировать «кусочки случайных фактов» и клочки ускользающей реальности, уже в своей мимолетности и зыбкости заключающие «конечный» смысл.

Перед нами сознательная попытка публичного «самоожжения» искусства с его извечной способностью схватывать целостность и отыскивать внутренний смысл даже там, где, казалось бы, нет ничего, кроме внешних событий. Человеческая позиция сопричастности в этом случае уступает место бесстрастному (по существу, а не только по форме) взгляду регистратора с сорок первого этажа, а бездействие предпочитается действию. Кино, призванное «пробудить этот мир от сна», на протяжении шести часов показывает спящего человека!

Любопытно сопоставить эту концепцию индивида, психологическое состояние которого формулируется Кракауэром как «ощущение дрейфа без горизонта и направления», с позицией одного из крупнейших мастеров итальянского неореализма Чезаре Дзаваттини.

«Возврат к человеку как существу, которое все целиком представляет собой “зрелище”, – вот что нас могло бы освободить, – записывал в своих дневниках Дзаваттини в начале 1940-х годов. – Установить

съемочный аппарат на улице, в комнате, смотреть с ненасытной жадой и терпением, воспитываться самим, наблюдая себе подобного в его самых примитивных поступках»^{6[6]}. Впоследствии, призывая режиссеров выйти из съемочных павильонов на улицу, чтобы вести документальные съемки, сценарист размышляет: «Преднамеренного не должно быть ничего, кроме характера интересов, остроты зрения, широты их кругозора... С чем они вернутся вечером? Один остановился на углу улицы; другой очутился на лужке, где, допустим, играют дети; третий израсходовал всю пленку, что у него была, снимая обрабатывающего землю крестьянина...»^{7[7]}. Только такой подход позволит «вести борьбу против чрезвычайного и схватывать жизнь в те моменты, которые мы сами переживаем, в ее наибольшей повседневности»^{8[8]}.

На первый взгляд может показаться, что эти стремления созвучны намерениям Уорхола. Но Дзаваттини интересуют не факты как таковые, а тем более не поверхность фактов как единственное пристанище в ускользящем бытии. Его интересует то, что лежит за фактом: «Достаточно поглубже копнуть, и всякий маленький факт превращается в россыпь... Каждое мгновение безгранично богато. Банального не существует»^{9[9]}. Иными словами, банален не мир, банальной бывает лишь точка зрения. Каждый видит так, как он понимает. И если художник обладает даром заново открывать окружающий мир, то разгадка таится как раз в характере его интересов, в остроте его зрения, в широте кругозора. Дзаваттини нисколько не скрывает своей позиции: «Я киносценарист... Совершенно ясно, что в основе моей творческой деятельности не могут не лежать идеи морального и социального порядка»^{10[10]}. Все дело в том, что эти идеи полярны тем, что исповедует человек, охваченный «ощущением дрейфа без горизонта и направления»: за ними – не философия разобщенности, утраченной цельности и уходящего смысла, а, напротив, стремление «всем придать уверенность в собственных силах, всем внушить сознание, что они люди»^{11[11]}.

Нетрудно представить, что каждому из изложенных здесь подходов к действительности может быть предпослан эпиграф: «Жизнь, как она есть». Однако реальный смысл, который вкладывается в такое определение, расходится в приведенных случаях самым решительным образом.

Как же совмещаются эти два момента – уникальное свойство объектива предъявлять нам жизнь «в оригинале» и авторское присутствие – в документальном экранном произведении?

Попытка ответить на этот вопрос и привела к появлению предлагаемой читателю книги.

«ПОКАЖИ МНЕ МИР...»

[Анатомия наблюдения](#)

[Этот страшный «киноглаз»](#)

[Возвращение раскрепощенной камеры](#)

[«Покажи мне мир – и я скажу тебе, кто ты»](#)

[«Энергетические уровни» документального кадра](#)

[Объективна ли авторская объективность?](#)

[к содержанию](#)

Анатомия наблюдения

Камера в руках документалиста цитирует окружающую действительность.

^{6[6]} Дзаваттини Ч. Дневник кино и жизни//Современный документальный фильм»: Сб. М.: Искусство, 1970. С. 223.

^{7[7]} Цит. по: Аристарко Г. История теорий кино. М.: Искусство, 1966. С. 277.

^{8[8]} Дзаваттини Ч. Умберто Д. М.: Искусство, 1960. С. 35.

^{9[9]} Там же. С. 37.

^{10[10]} Там же. С. 40.

^{11[11]} Там же. С. 39.

Можно сказать, что на экране реальная жизнь навечно обречена пребывать в завышенном состоянии. Разумеется, выбор таких «цитат» зависит от самого документалиста, и уже в силу этого мы вынуждены видеть реальность как бы глазами того, в чьих руках находится камера.

«Простое присутствие четырехугольной рамки кадра уже предполагает комментарий, – констатирует профессор Стенфордского университета В. Николас. – Посредством интерпретации объекта действительности камера не столько регистрирует жизненную правду, сколько открывает ее»^{12[1]}. «Экран заключает некое явление действительности в раму, – утверждает близкую мысль В. Саппак, – отсекает от всего остального, дает ему “крупный план”. Превращает в объект наблюдения. Действительность, отброшенная на экраны, оказывается как бы эстетически организованной (в той или иной степени, конечно). Разве уже одно это не предопределяет во многом нашего отношения к показываемому?»^{13[2]}.

Камера «открывает»... Экран «превращает» явления жизни в объект наблюдения... На самом деле речь, конечно, идет не о качествах камеры или свойствах экрана.

Интерпретация мира начинается с простейшего акта его восприятия.

Новорожденный видит мир перевернутым. И личный опыт корректирует наше зрение на протяжении всего детства. Так, эвклидово пространство мы способны открыть для себя лишь к девяти-десяти годам. В детских рисунках до этого возраста полностью отсутствует перспектива. Это кажется удивительным – ведь она с рождения «перед нами». Но ребенок рисует не то, что видит, а то, что знает. О перспективе в рисунке он просто еще не знает.

Впрочем, до эпохи Возрождения «само собой разумеющиеся» законы эвклидова пространства отсутствуют в изобразительном искусстве всех времен и народов. Счастье, что эти законы были открыты до изобретения фотографии, замечает известный исследователь зрительной системы восприятия Р. Грегори, иначе нам пришлось бы испытывать большие затруднения в понимании фотоснимков, которые казались бы странным искажением действительности^{14[3]}. Так что кажущаяся «самоочевидной» картина мира – не что иное, как результат исторического развития. «Старинная мысль, что мы пассивно отпечатлеваем на себе реальность, какова она есть, совершенно не соответствует действительности... – писал А. Ухтомский. – Бесценные вещи и бесценные области реального бытия проходят мимо наших ушей и наших глаз, если не подготовлены уши, чтобы слышать, и не подготовлены глаза, чтобы видеть...»^{15[4]}.

Мысль о том, что надо учиться видеть так же, как мы учимся говорить, на первый взгляд представляется неожиданной. Но слепым детям, которые после хирургической операции впервые обрели зрение в возрасте двенадцати – четырнадцати лет, видимый мир поначалу казался лишенным всякого смысла, и знакомые вещи – стакан или стул – они узнавали только на ощупь. Способность зрительного распознавания долгое время оставалась у них недоразвитой: петуха они путали с лошастью, исходя из того, что у обоих имеется хвост, а рыбу могли принять за верблюда – спинной плавник напоминал им верблюжий горб. Подростки африканских племен превосходят европейцев в умении отыскивать охотничьи тропы, но не различают элементарные геометрические фигуры.

«К нашему глазу присоединяются не только еще другие чувства, но и деятельность нашего мышления», – отмечал в свое время Ф. Энгельс^{16[5]}.

Физиологическое объяснение этого механизма дает современная экспериментальная психология. Зрительное восприятие – не только поток информации, поступающей от объекта к глазу, когда взгляд человека обегает предмет и проецирует его изображение на сетчатку, оно скорее напоминает магистраль с двусторонним движением, которая включает в себя и противоположный поток – из памяти, уже накопившей множество зрительных образов, или эталонов, то есть субъективных моделей мира. Сличение фиксируемых изображений с эталонами памяти и представляет собой процесс узнавания, поясняет профессор В. Зинченко, а результатом такого взаимодействия оказывается зрительный образ. Другими словами, зрительный образ реальности объективен в той же мере, как субъективен, ибо зависит от хранящихся в человеческой памяти эталонов, или моделей, а они в свою очередь зависят от всего предшествующего и неповторимого опыта личности.

^{12[1]} Цит. по: Вопросы истории и теории кино. М.: Изд-во ВГИК, 1970. Вып. III. С. 99.

^{13[2]} Саппак В. Телевидение и мы. М.: Искусство, 1963. С. 111.

^{14[3]} См.: Грегори Р. Глаз и мозг. М.: Прогресс, 1970. С. 191.

^{15[4]} Новый мир. 1973. №1. С. 253–254.

^{16[5]} Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 20. С. 554.

Но если наше восприятие не активно, то память способна сыграть с нами злую шутку – подложить готовые эталоны еще до того как глаз успеет «досмотреть до конца». Достаточно примерного сходства с тем, что мы уже знаем, чтобы перед нами возник не образ реальности, а... ее иллюзия. В этом случае за действительность мы принимаем наши прежние представления о действительности. Иначе говоря, формирование зрительной системы есть не что иное, как нескончаемая борьба с иллюзиями (и если мы не даем себе в этом отчета, то лишь в силу того, что она происходит в подсознательной сфере психики). «В процессе перебора отображений зрительная система преодолевает иллюзии, выбирает адекватные образы и непрерывно вносит коррективы в восприятие видимого мира. Восприятие, таким образом, скорее похоже не на слепое копирование, а на творческий процесс познания, в котором, по-видимому, как и во всяком творчестве, присутствуют элементы фантазии и бессознательного»^{17[6]}.

Самое важное для нас в этих выводах – конфликтная или двойственная природа восприятия, которое уже на «молекулярном уровне» предстает как процесс, воспроизводящий и одновременно производящий.

Вот почему, обращаясь к понятию «наблюдение» (или «кинонаблюдение»), остережемся привносить в него тот налет «безличности», который идет от бытующего в обиходе значения этого слова («наблюдатель» – свидетель со стороны, соглядатай) и в соответствии с которым само наблюдение нередко понимается как чисто биологический акт зеркально-пассивного отражения. Творческий и противоречивый процесс наблюдения даже в своей изначальной стадии осуществляется не на уровне отдельных психофизических функций, а на уровне качеств личности.

Видеть мир – не свойство аппаратуры, как и не свойство нашего глаза, это, скорее, свойство сознания. В нашем видении – наше знание мира и темперамент, и склад ума, и в конечном итоге мировоззрение. Не существует «ничьих» ощущений и мыслей. Любое восприятие – восприятие конкретного человека. И приобщить кусок целлулоидной ленты к акту художественного творчества позволяют именно эти черты духовности, а не зерна коллоидного серебра, реагирующие на действие упавшего на них света.

Каждый уличный перекресток может предстать на документальном экране в бесчисленных образах. Один увидит здесь то, что достойно улыбки, второй – осуждения, третий – сочувствия. Кому-то покажутся увлекательными подкарауленные уличные сюжеты в калейдоскопически меняющемся потоке, другого соблазнит поэтика самой калейдоскопичности. Но, безусловно, найдется и тот, кто не увидит здесь ничего. И выскажет траурные прогнозы: дескать, пустите на улицу оператора, да еще без сценария – он вам наснимает Бог знает что. За этим безотрадным предположением скрывается нежелание осознать, что само наблюдение – то же творчество, что никто не демонстрирует на экране действительность «такою, как она есть», – в том числе и те, кто провозглашает это своим девизом. Автор фильма в состоянии показать реальность такой, как он ее увидел или стремился увидеть, ибо в свое наблюдение он вкладывает себя. И если мир, показанный им, убог и банален, это говорит отнюдь не о качествах мира, а, скорее, о качествах наблюдателя. Любая цифра, помноженная на ноль, дает ноль.

«Если нет уверенности, что нужно снимать именно так, а не иначе, именно это, а не другое, – значит, фильм снимается не оператором с помощью камеры, а камерой с помощью оператора», – заметил как-то известный советский кинооператор Сергей Медынский.

Возьмем какое-нибудь событие. Для нас, репортеров, это событие не едино, оно имеет, по крайней мере, сотню аспектов, утверждает его коллега, один из крупных мастеров французского телевидения Роже Луи. В фильме можно зафиксировать максимум десять процентов того, что вы видите. При монтаже эти десять процентов еще сократятся. Пожалуй, от отснятых десяти процентов при демонстрации останется опять-таки не более десяти. Таким образом, на маленьком экране возникает не целостное событие, а какая-то часть его, показавшаяся каждому из нас (индивидуально) наиболее значимой. Уже вследствие одного этого факта объективность информации не может быть гарантирована – она зависит от личного восприятия репортера. То, что я показываю зрителям, подчеркивает Роже Луи, лишено объективности – это моя личная интерпретация события, это то, что лично мне показалось самым важным.

Реальная жизнь в ее достоверно существующих формах и исходная установка автора («то, что лично мне показалось самым важным») – вот изначальная разность потенциалов, в силовом поле которой и возникает феномен документального произведения. Автор присутствует в том, что мы видим. И именно этим подлинность на экране отличается от подлинности в «первоисточнике». Но в том, что мы видим,

^{17[6]} Зинченко В., Вергилис Н. Формирование зрительного образа. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969. С. 55.

безусловно присутствует и сама действительность. И это отличает документальную подлинность от перевоссозданной в игровом кино.

Это особенно важно иметь в виду, когда речь идет о художественном освоении мира. «...Та форма жизни, которую полагает предмет своим искусство, – пишет В. Вильчек, – это не просто материальная реальность (лес, река, работа на токарном станке и т.д.), а жизнь духа, постоянно возникающий и снимающийся конфликт между сознанием и бытием, человеком и средой, идеалом и реальностью, общественным и биологическим в человеке»^{18[7]}. Рассматривая телевидение как новый вид «творчества в контексте реальности», позволяющий превратить неинсценированную и незамещенную действительность в действительность мысли художника, В. Вильчек подчеркивает, что камера, стремящаяся фиксировать реальность вне синтеза с тенденцией самого художника, дает лишь подстрочник вместо образного отображения жизни.

Другими словами, в экранной документалистике оказываются нерасторжимо связанными три элемента – возможность фиксации протекающей перед камерами реальности, субъективность авторского подхода и, наконец, как результат их взаимодействия, предлагаемый в кадре образ этой реальности.

Непонимание этой конфликтной взаимосвязи – «объект», «субъект» и «экранный образ» – приводит к упрощенному представлению не только о творческом процессе создания фильма и передачи, но и о природе самого постижения документалистом реальности. Не потому ли, обращаясь к репортажному наблюдению, журналисты порой исходят не из выношенной системы взглядов, определенных эстетических воззрений и органически вытекающей отсюда методики, а, скорее, из простодушного убеждения, что сама «современная» технология съемки уже в силу заложенных в ней возможностей позволит создателям фильма что-то подметить в жизни и привлечет к нему внимание зрителей. «Скрытая камера», «забытая камера», «метод спровоцированных ситуаций» – сочетания этих слов, которые становятся все более обиходными в лексиконе кинематографистов, обретают едва ли не магическое звучание. Авторская позиция в таких случаях либо просто выносится за скобки как подразумеваемая «сама собой», либо рассматривается как нечто внешнее по отношению к средствам документального освоения жизни, – что может присутствовать или не присутствовать в отснятом материале в зависимости от намерений автора.

Но упуская из виду идеологические и эстетические установки, из которых исходят создатели фильмов и передач, мы упускаем из виду исходный критерий, диктующий выбор киносредств и «формальных» приемов, которые сами по себе, безотносительно к позиции автора, способны, по выражению С. Эйзенштейна, наполнить произведение лишь содержимым, но не содержанием. (Если содержимым всякого документального фильма и передачи являются факты реальной действительности, то в понятии содержания неизбежно присутствует автор, определенным образом воспринимающий эту действительность.) Содержание можно рассматривать по отношению к содержимому так же, как сюжет по отношению к фабуле, как тему по отношению к материалу или предмет изображения по отношению к объекту изображения. «...Объект изображения и предмет изображения это, естественно, не одно и то же, – подчеркивает кинокритик В. Демин. – Предмет изображения – это то, что в данном объекте разглядел и показал нам художник»^{19[8]}.

Допустив, что методика съемки способна привести к неким целям независимо от позиции автора (иными словами, что «видит» камера, а не автор), мы невольно ставим знак равенства между действительностью на экране и вне экрана и тем самым отождествляем предмет с объектом, а содержание с содержимым. Процесс создания документального произведения в этом случае превращается в процесс простого дублирования окружающей нас реальности с помощью современных технических средств, а уверения автора в том, что его единственное стремление – показывать «жизнь, как она есть», принимается без всяких попыток понять, какова же она в соответствии с авторским представлением.

Подобный подход избавляет критику от необходимости анализировать репортажное наблюдение как систему взаимосвязанных элементов, как органичное единство гражданской позиции, творческих принципов и технологических средств, используемых документалистом.

Так, за вертовским лозунгом 20-х годов «жизнь, как она есть» лежало стремление показать на экране доподлинный мир, разбуженный революцией, а не срепетированную и беллетризованную подделку «под жизнь». Это была последовательно претворяемая в реальность – в историческую реальность и в практику

^{18[7]} Вильчек В. Контуры. Ташкент: Изд-во Фан, 1967. С. 119–120.

^{19[8]} Демин В. Ведомство завтрашних мыслей//Советское радио и телевидение. 1968. №12. С. 33.

кинематографа – революционная точка зрения. Однако вертовский лозунг на долгие годы ввел в заблуждение критиков, истолковавших этот призыв буквально. Произошла своего рода непреднамеренная мистификация. Тезис «жизнь, как она есть» (или «жизнь врасплох») утвердился в критике не столько усилиями тех, кто провозглашал его – и для кого он был живой, исторически обусловленной, полной смысла художественской позицией, – сколько теми, кто абстрагировал этот тезис, свел его до уровня технологической формулы и, тем самым сделав несостоятельным, объявил несостоятельными и все пути, ведущие к его экранному воплощению.

В начало

Этот страшный «киноглаз»

Обратимся к некоторым из принципов вертовской «программы кинонаступления на действительность», к которым нам еще не раз придется возвращаться по ходу книги.

1. Открытая авторская позиция. Подчеркнутое отношение к схваченной кинокамерами реальности. Понимание функции документалиста не как регистратора, а как идеолога, стремящегося к «коммунистической расшифровке мира», под которой он подразумевал идею всемирного братства и справедливости (все это неоднократно вкладывалось самим режиссером в определение «киноправда»). «С Вертовым достоверность изображаемого стала идеологическим оружием», – утверждал известный французский исследователь кинематографа Марсель Мартен^{20[9]}. После фильмов Вертова впервые стал очевиден факт: документальное кино еще не говорит правды лишь оттого, что берет материал из реальной жизни. Для правды этого недостаточно.

В лентах Вертова впервые в документальном кино появилось в титрах слово «режиссер» вместо бытовавшего прежде «инструктор». «Надо сказать, что среди работников кино это нововведение было принято настороженно, – вспоминает оператор А. Лемберг. – Многие считали, что режиссером может быть только тот, кто работает с актерами»^{21[10]}. (В подобном положении, как известно, оказалась и Эсфирь Шуб: в связи с выходом ее первой картины сомневались, надо ли указывать в титрах имя автора, в гонораре же ей было отказано на том основании, что проделанная работа не художественная, а техническая.) Но, разумеется, дело было не в том, что имя автора упоминалось в титрах. «Вертов перевернул само понятие – хроника. Была хроника, стало искусство» (Михаил Ромм)^{22[11]}.

2. Вертов заявил о категорическом размежевании с постановочными традициями игрового кинематографа: «Мы, киноки, условились называть подлинным, стопроцентным кино такое кино, которое строится на организации зафиксированного киноаппаратом документального материала. Кино же, основанное на организации зафиксированного киноаппаратом материала актерской игры, мы условились считать явлением “вторичного театрального порядка”»^{23[12]}. Утверждаемые Вертовым принципы неигрового кино («киноглаз», или «жизнь врасплох») исключали не только участие в фильме профессиональных актеров, но и всякого рода инсценировки, вынуждавшие становиться «актерами» героев документальных лент.

В противовес различного типа инсценировкам Вертов разработал многообразные методы прямого наблюдения за реальностью. По существу, режиссер положил начало всем основным направлениям современной техники репортажной съемки.

3. Практика Вертова подвела к созданию синхронного портретного кинематографа и овладению всеми подступами к съемке действующего и не подчиняющегося никаким сценариям «живого человека»... Использование звука и подлинной речи людей рассматривалось режиссером как средство дальнейшего образного исследования жизни и проникновения во внутренний мир героя.

«В сущности, все, что я сделал в кино, было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей “живого человека”, – писал он в своих итоговых размышлениях,

^{20[9]} Правда кино и «киноправда». М.: Искусство, 1967. С. 83.

^{21[10]} Лемберг А. Кино начиналось с хроники//Советская культура. 1969. 28 июня.

^{22[11]} Искусство кино. 1971. №2. С. 107.

^{23[12]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 122.

опубликованных посмертно. – Иногда этим человеком был не показываемый на экране автор-режиссер фильма»^{24[13]}.

Надо думать, будущих историков-киноведов заинтересует удивительная настойчивость, с которой современные режиссеру критики противопоставляли одни его фильмы другим его фильмам, противопоставляли Вертова-практика Вертову-теоретику.

Безусловно, его высказываниям не была свойственна осторожность формулировок. Будучи по натуре мятежником и поэтом, он оставался им в своих манифестах и декларациях. Утверждая эстетику документализма, Вертов на первых порах вообще отрицал за игровым кинематографом право на самостоятельное исследование жизни. («Долой буржуазные сказки-сценарии! Да здравствует жизнь, как она есть!») Это шло от опьянения стихией самой реальности, вздыбленной революцией, от пафоса художника, выражавшего на документальном экране поэзию преображенного бытия. К тому же манера лозунговой категоричности вообще характерна для 20-х годов, особенно среди сторонников «литературы факта». («Беллетристика – платеж фальшивыми монетами по счетам действительности...») Убежденность в преимуществе фактов перед любыми художественными обобщениями заключала в себе и своего рода реакцию на слащавые и безнадежно устаревшие мелодрамы, какими выглядели игровые картины первых лет революции.

Если взгляды Вертова и заслуживали тогда упрека, то не в приписываемых ему критиками противоречиях (со временем стало ясно, что этим страдают главным образом сами критики), а, скорее, в доходящей до передержек пристрастности в проведении собственных принципов. Недостатки Вертова-полемиста были продолжением достоинств Вертова-реформатора.

Но пытались ли оппоненты Вертова всерьез проанализировать сущность и исходные моменты его позиции? Нет, куда чаще отрицание им в пылу полемики значения игрового кинематографа представлялось удобным поводом бросить тень на всю его эстетическую концепцию. «Я – киноглаз. Я – глаз механический, я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу его увидеть», – охотно цитировали критики режиссера, открыто призывавшего «к раскрепощению киноаппарата, пребывающего в жалком рабстве, в подчинении у несовершенного, недалекого человеческого глаза»^{25[14]}.

«“Кинематографический глаз”, – подхватывает эту оценку итальянский теоретик Г. Аристарко в “Истории теорий кино”, – рассматриваемый столь фетишистски, объявлялся более совершенным, чем глаз человека, одушевлялся и наделялся даже особым «мировоззрением». Он приобретает некий надчеловеческий характер. Здесь мы имеем дело не с чем иным, как с приписыванием кинокамере каких-то чудодейственных свойств»^{26[15]}. Аристарко мог и не знать, что Вертов в те же годы категорически настаивал на необходимости «мыслящего кинока-пилота» и на том, что «результатом подобного совместного действия раскрепощенного и совершенствуемого аппарата и *стратегического мозга человека, направляющего и наблюдающего, учитывающего* (курсив мой. – С.М.), явится необычайно свежее, а потому интересное представление даже о самых обыденных вещах...»^{27[16]}. Но могли ли об этом не знать современники Вертова, его оппоненты – ведь приведенные здесь высказывания взяты из одной и той же статьи?

Хирургическое вмешательство в манифесты Вертова, представляющие собою своего рода поэтические эссе, явно вступало в противоречие с интонацией их автора. (Разве не странно было бы, например, воспользовавшись знаменитым выражением Виктора Гюго, который, дописав последнюю строчку «Собора Парижской Богоматери», воскликнул: «Вот что заключено в бутылке чернил!», – попытаться всерьез указать писателю, что содержимое чернильного пузырька еще не определяет содержания литературных произведений и что фраза его представляет собою приписывание чернилам каких-то чудодейственных свойств?)

Пожалуй, никому еще из проповедников новой музыки за полемические издержки не приходилось платить столь высокой ценой. Но все же опрометчиво полагать, что именно эти издержки и предопределили отношение критики к Вертову.

^{24[13]} Там же. С. 160.

^{25[14]} Там же. С. 55, 53.

^{26[15]} Аристарко Г. История теорий кино. С. 60.

^{27[16]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 56.

Действительные причины лежали значительно глубже.

Вертов оставил далеко позади себя не только пределы, отмеренные тогдашней съемочной техникой, но – и это куда существенней – уровень сложившихся к тому времени представлений о природе документального кинематографа, о его назначении и возможностях.

Совмещение вертовских требований активной идеологической расшифровки мира с его же принципом репортажного наблюдения за реальностью, со «съемкой врасплох»^{28[17]} многим представлялось вопиющим противоречием. Позвольте, выражали недоумение оппоненты, если публицист не скрывает своего отношения к той реальности, на которую направлены объективы, если он берет киноаппарат, чтобы с его помощью вторгнуться в окружающую действительность, чтобы утвердить на экране свою позицию, то как может он в то же самое время стремиться наблюдать и эстетизировать «жизнь, как она есть»? И напротив, если он демонстрирует «жизнь, как она есть», то как можно всерьез принимать декларации автора об активности занимаемой им позиции?

Предположение, что позиция автора и подлинность жизни, которую фиксирует кинокамера, не только не исключают, но, напротив, обуславливают друг друга, находясь в постоянном взаимодействии, представлялось вызывающим парадоксом. Принцип мышления, выдвинутый в свое время Гегелем: противоречие есть критерий истины, отсутствие противоречия – критерий заблуждения – оказался слишком высоким барьером для многих вертовских оппонентов.

Одномерная логика («или-или») не только не допускала совмещения репортажных методов съемки с авторской интерпретацией мира, но и всякое стремление показывать не преображенную режиссурой жизнь неизменно связывала с объективизмом. Следы такой логики мы находим нередко и в последующих рассуждениях.

«Характерно для Д. Вертова противоречие между его теоретическими высказываниями и практикой», – писал один из исследователей творчества Вертова в 1962 году, отдавая дань традиции прошлых лет. В чем же это противоречие? В том, что, «отрицая за художественным фильмом способность объективного отражения мира и приписывая ее только кинокамере, непосредственно фиксирующей действительность, Дзига Вертов сам же опровергал себя в установках, написанных им для кинооператоров и членов кружков киноглаза, требуя от них активного коммунистического вторжения в жизнь»^{29[18]}. Надо ли говорить, что Вертов никогда не упоминал об объективном – а в контексте фразы объективистском – отражении мира (сама эта мысль несовместима с его поэтической страстной натурой), но лишь настаивал на возможности непосредственной записи жизни, минуя призму актерской игры.

««Жизнь врасплох» предполагала точное отражение реального материала, фотографически достоверную его копию», – утверждает Т. Селезнева^{30[19]}, в 1973 году все еще продолжая смотреть на Вертова глазами вчерашних его оппонентов. Но если поиски Вертова были связаны, как считает Т. Селезнева, с «натуралистическими устремлениями», то решительно невозможно понять, откуда берет начало публицистичность, пронизывающая созданные им фильмы. Ведь она в этом случае должна казаться вызывающим недоумение феноменом. Т. Селезнева так и пишет: «Своеобразный Колумб 1920-х годов, Дзига Вертов, пустился в путь на поиски обетованной Индии “чистого факта” и нашел Америку – кинопублицистику»^{31[20]}, то великолепное «нашел» в параллели с Колумбом словно дает понять сообразительному читателю, что открытия режиссера совершались, так сказать, вопреки его собственным принципам и сознательным целям, по счастливой случайности морехода, который сбился с заданного курса. Тут уж не Вертов нашел кинопублицистику, а, скорее, кинопублицистика нашла Вертова.

«Жизни врасплох», еще категоричнее высказывались некоторые критики, следует противопоставить искренность идейной целенаправленности. Снова и снова документалистам навязывалась альтернатива: либо идейная целенаправленность, либо «жизнь врасплох». Перед лицом такой логики всякий бессилён, не исключая того, кто ее формулирует. Действительно, в состоянии ли критик, исходящий из этой альтернативы, допустить, что технология вертовской «съемки врасплох» своим появлением как раз и

^{28[17]} ««Киноправда», – писал он, – не предписывает жизни жить по сценарию литератора, а наблюдает и записывает жизнь, как она есть...». – Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 77–78.

^{29[18]} Абрамов Н. Дзига Вертов. М.: Искусство, 1962. С. 41.

^{30[19]} Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л.: Искусство, 1972. С. 31.

^{31[20]} Селезнева Т. Киномысль 1920-х годов. Л.: Искусство, 1972. С. 42.

обязана его идейной целенаправленности и была разработана в противовес позиции бесстрастного и безучастного отношения к жизни?

«...Критики не понимали, что нет никакого “киноглаза” ради “киноглаза”, и нет жизни врасплох ради жизни врасплох, – писал режиссер в 1934 году, упоминая о подобного рода обвинениях, – и нет скрытой съемки ради скрытой съемки. Это не программа, это средство. “Киноправда”, которую признавали, делалась средствами “киноглаза”»^{32[21]}.

На протяжении десятилетий упоминание о «киноглазе» или «съемке врасплох» сопровождалось уничижительными эпитетами и рассматривалось как антитеза активному вторжению в жизнь. Но всякий раз, когда подчеркнута активное отношение к жизни противопоставлялось вертовским принципам, в то время, как бесстрастность фотографической копии соотносилась с его манифестами, – все тут ставилось с ног на голову. Именно стремление зачерпнуть кинокамерой настоящую жизнь, показать на экране мир, преобразованный революцией, бескомпромиссная совесть художника не позволяли ему выдавать за подлинную действительность ее постановочный суррогат. «Все киносредства, все киновозможности, все киноизобретения, приемы, способы, – чтобы сделать невидимое видимым, неясное – ясным... чтобы сказать правду о нашей революции, о социалистическом строительстве, о гражданской войне. Отсюда и стремление снимать людей так, чтобы они этого не замечали, стремление прочесть на лицах обнаженные “киноглазом” мысли»^{33[22]}.

Три года спустя он вновь размышляет в своем дневнике: «Когда критики пишут, они большей частью выдают наши средства за цель. И нападают на средства, думая, что нападают на цель. Неумение отличить средства от цели – вот беда наших кинокритиков»^{34[23]}.

«Беда» кинокритики заключалась в стремлении подойти к документальному искусству экрана с масштабами хроники. Подчеркнем еще раз: представление о том, что позиция автора и подлинность жизни не только не исключают друг друга, но находятся в постоянном взаимодействии, – у многих в те годы, когда Вертов уже утверждал это в теории и на практике, все еще не укладывалось в сознании. Для того чтобы не просто допустить эту мысль, но и принять такое взаимодействие как решающее условие освоения мира средствами документалистики, необходимо было менять само эстетическое сознание.

Как мы знаем, процесс этот не был кратким.

[В начало](#)

Возвращение раскрепощенной камеры

Длительный период в документальном кино связан почти с полным забвением вертовских завоеваний. За редким исключением репортажная методика съемки уступала поле сражения привычным постановочным решениям. Реальную жизнь не наблюдали, ее «ставили», как в театре. Режиссер давал указания перед камерой – как держаться, как улыбаться, как говорить. Люди репетировали свое поведение. Нередко даже сцены, отснятые на натуре, мало чем отличались от эпизодов, разыгранных начинающими любителями. «Бесцельные», «рискованные», «ничем не оправданные» – эти определения сопутствовали любым попыткам обратиться (или вернуться) к методике репортажной съемки. Непреображенная жизнь допускалась в кадр разве что на правах иллюстрации к готовому тезису и выглядела в таких кинолентах, как цитаты Толстого в посредственном опусе диссертанта.

По существу, прямое наблюдение за реальностью было если не объявлено вне закона, то, во всяком случае, рассматривалось как нечто предосудительное. Попытки над живой действительностью едва ли не приравнивались к знахарству. Критики смело защищали свое смятение перед несрепетированной реальностью.

Понятие «жизнь, как она есть», изъятое из исторического контекста, прямо связывалось с бездумным «подсматриванием» или «подслушиванием», с готовностью «безвольно плыть в потоке жизни, накручивая этот поток на пленку». Критики, рассуждавшие так, словно бы забывали, что это понятие родилось задолго до появления кинематографа и существует едва ли не столько же, сколько существует само искусство.

^{32[21]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 137.

^{33[22]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 135.

^{34[23]} Там же. С. 211.

«На многих кадрах документальных фильмов тех лет лежала печать штампа и бесконечных повторений давно пройденного уже однажды приема... – писала в своих воспоминаниях Э. Шуб о кинематографе 30-х годов. – Все решалось “в лоб”, без подтекстов, без присущей документальному фильму драматургии... Но самое грозное было бездарные инсценировки, убивающие доверие зрителя к снятому факту и тем самым документальному кино»^{35[24]}.

Даже в военные годы героические репортажные съемки, которые фронтовые кинооператоры нередко вели с риском для жизни, случалось, соседствовали с неуклюжими постановками. (Когда ленинградские документалисты пригласили глухонемых на просмотр архивного киноматериала, чтобы узнать по движению губ, о чем говорили во время съемок герои, оказалось, что подчас это были диалоги с операторами. Люди, спрашивали: «А сейчас я удобно встал? Не вышел я из кадра?») «Можно просмотреть сто тысяч метров хроники конца 40-х годов, – с горечью свидетельствовал М. Ромм, – и вы увидите все то же самое: события, события, события и события, и никаких человеческих наблюдений. Они редки, как алмазы»^{36[25]}. Не многим более счастливым для судеб кинорепортажа оказалось и последующее десятилетие. Даже такая значительная картина, как «Повесть о нефтяниках Каспия» (1953), – первая в послевоенное время принципиальная попытка передать на документальном экране сложность и драматизм жизненных обстоятельств и черты реальных характеров – помимо подлинных кинонаблюдений из жизни строителей и нефтяников, как известно, включала в себя эпизоды, снимавшиеся методом «восстановления события», что послужило еще одним аргументом в пользу постановочных традиций в документальном кино и допустимости «правдивой инсценировки». В отдельных статьях такая практика получила теоретическое обоснование, а различие между актерским и документальным кинематографом признавалось все менее существенным.

Подобные тенденции поначалу обнаруживали себя и на телевизионных экранах. Все непредвиденное, что возникало по ходу живой передачи, все, что не было заранее согласовано с текстом сценария, свидетельствовало, по словам самих документалистов, о «возможной опасности». Советы режиссерам и операторам иной раз напоминали инструкцию по технике безопасности. («Случайность может не произойти, – предостерегали авторы одной из статей о репортаже, – импровизировать не придется. Но режиссер и сам комментатор будут настороже».) А вот что можно было увидеть в кадре: «Телекамера скользит, она словно торопится куда-то; словно боится задержаться на конкретном человеке – проследить, понаблюдать за ним, дать зрителям составить о нем свое представление, дать зацепиться за что-то в человеке, обрести с ним контакт... Телевидение еще словно бы остерегается движения самой жизни...»^{37[26]}.

Человеческие наблюдения и здесь оставались редки, как алмазы.

Постановочные принципы удерживали господствующие позиции и в документальных жанрах довоенного и послевоенного западного кино.

Направление этого потока не могли изменить даже героические усилия английской документальной школы, возглавляемой Джоном Грирсоном. В статье «Основные принципы документального кино», опубликованной в 1946 году, Грирсон писал (по существу, повторяя Вертова): «Мы считаем, что возможность кинематографа быть вездесущим, наблюдать жизнь в непосредственной близости к ней и черпать из нее свой материал должна быть использована для создания новой формы киноискусства... Документальное кино работает с иным материалом, и поэтому его эстетические принципы отличаются (и должны отличаться) от тех, которые определяют работу студии»^{38[27]}.

Решающие для судеб документалистики перемены наступили в конце 1950 – начале 1960-х годов. Дневники, мемуары, черновики, записные книжки, наброски, письма, воспоминания, стенограммы, судебные показания в эти годы все смелее вступают в соперничество с беллетристикой. Человеческие документы, даже не облеченные в литературную форму, – а быть может, благодаря этому – привлекают к себе внимание, воздействуя своей достоверностью. Режиссеры игровых фильмов обращаются к документальному материалу. Переворачиваются архивные фильмотеки. Из корзины извлекаются срезки, не вошедшие в фильмы. В Бельгии «открывают» самодеятельные фильмы Эмиля Хендрикса. Они были сняты в начале 1930-х годов любителем, который прогуливался по улицам с камерой, спрятанной в портфеле. В

^{35[24]} Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. М.: Искусство, 1972. С. 177–178.

^{36[25]} Ваше слово, товарищ автор: Сб. М.: Искусство, 1965. С. 110.

^{37[26]} Саппак В. Телевидение и мы. С. 174.

^{38[27]} Грирсон Д. Основные принципы документального кино//Правда кино и «киноправда»: Сб. М.: Искусство, 1967. С. 307–308.

них – облик города в годы кризиса, воскресные и будние площади, первые фашистские выступления. Неприятательные эскизы Антверпена оказались намного красноречивее кадров тогдашней официальной хроники.

Не без растущего влияния телевидения в 1960-е годы документальный кинематограф испытывает небывалое тяготение к репортажности. «Живое кино», «прямое кино», «свободное кино», «живая камера», «прямой глаз» – псевдонимы одного и того же явления.

Опираясь на опыт Дзиги Вертова, свои этапные фильмы создают французские режиссеры Жан Руш и Крис Маркер. Первый предпринимает попытку киноисследования человеческих характеров («Хроника одного лета», 1961), второй дает своего рода анализ общественных настроений в Париже во время Алжирской войны («Прекрасный май», 1962).

Реализуя принцип длительного наблюдения, американский режиссер-оператор Ричард Ликок снимает документальные монодрамы «Эдди Сакс в Индианаполисе» (1962) и «Электрический стул» (1963).

В честь Вертова Руш вновь вводит в обращение понятие «киноправда», что дает толчок бесчисленным дискуссиям в западной прессе и самым разным толкованиям этого термина^{39[28]}.

Одновременно меняется отношение к вертовскому наследию и на страницах отечественной печати.

Сложность ситуации заключалась, однако, в том, что если идеи самого Вертова долгое время находились в забвении, то аргументы его оппонентов еще были достаточно свежи в памяти. Восстановлению истины могло содействовать лишь обращение к Вертову, не завыченному в статьях его оппонентов, приобщение к его подлинному теоретическому наследию. Появившийся в 1966 году сборник статей, дневников и заметок Вертова, подготовленный к изданию кинокритиком С. Дробашенко, в сущности, означал второе рождение выдающегося документалиста.

Выпуск книги оказался как нельзя более своевременным. По мнению ряда критиков, решительный перелом в отечественном документальном кино происходит в середине 60-х годов. Наиболее принципиальным выражением нового направления и как бы прямой реализацией вертовских замыслов становится фильм-портрет В. Лисаковича «Катюша» (1964), воплотивший в себе не только поиски кинематографистов, но и опыт все более влиятельной сферы экранной документалистики – телевидения.

Со времени Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве, когда телекамеры впервые столь широко шагнули навстречу улицам, сиюминутность и репортажность уверенно завоевывают признание на домашних экранах. В мае 1966 года в Таллине открылся первый Всесоюзный семинар по проблемному телерепортажу («Семпоре»), а в ноябре того же года в Киеве – первый Всесоюзный фестиваль телевизионных фильмов. Работы, представленные на всесоюзных телефестивалях, как отмечалось несколько лет спустя в сборнике «Телефильм», «показали, что документальный телевизионный фильм развивался по двум основным направлениям: монтажный фильм – созданный на материале киноархивов, и фильм-исследование, фильм-наблюдение, берущий на вооружение методы прямого телевидения»^{40[29]}.

В 1965 году на IV Международном кинофестивале в Москве состоялся организованный при участии ЮНЕСКО симпозиум «Киносъемка в сложных условиях» – первая попытка обобщения опыта «прямого кино» в различных странах. Хотя название симпозиума явно не соответствовало содержанию ряда подготовленных для него докладов^{41[30]}, уже само это несоответствие отражало характерные тенденции в киноведении.

Многие критики не избежали соблазна объяснить происходящий «взрыв документализма» непосредственно модернизацией техники. «Новая техника вызвала к жизни и новые методы работы, новые способы съемки», – утверждалось в проспекте симпозиума.

Такой подход оставлял за скобками социальную обусловленность этих творческих поисков. Между тем перемены в мировом документальном кинематографе были вызваны не только совершенствованием техники, но в первую очередь реальными общественными процессами. Вот почему попытка провести

^{39[28]} Сам Руш видел в «киноправде» не столько средство выявления авторской позиции, сколько режиссерскую тактику «съемки врасплох». Он говорил о Вертове. «Этот “Жюль Берн кино” изобрел методы, которые не могли быть осуществлены в его время из-за низкого уровня кинематографической техники тех лет. – Правда кино и «киноправда». М.: Искусство, 1967. С. 144.

^{40[29]} Телефильм. М.: Изд-во НМО ГКТР, 1970. С. 3.

^{41[30]} В их числе: «“Прямое кино” – эстетика действительности» Луи Маркорелля, «Американское экспериментальное кино за последние десять лет» Неллинта Янга, «Рождение “живой камеры”» Ричарда Ликока, «Новые тенденции в польском кино» Ежи Теплица и др.

параллель между зарубежным киноопытом и традициями вертовской «киноправды», рожденной духом самой революции, далеко не всегда представляется обоснованной. «Дело в том, что отрицание Вертовым (и ЛЕФом) художественного вымысла, – справедливо замечает А. Мачерет, – имело своей основой безграничное доверие к социалистической действительности. Казалось, выдумка, фантазия, художественный вымысел могли лишь повредить ей. На Западе же основой современного движения за документальность служит прежде всего острая враждебность, испытываемая элементарно чистоплотными художниками к приукрашиванию суровой и жестокой правды буржуазного уклада»^{42[31]}.

Лучшие фильмы группы «свободного кино» в Англии, исповедовавшей принципы Джона Грирсона, «нью-йоркской школы», французской «новой волны» представляли собою прямой вызов беллетризованным инсценировкам и коммерческим лентам-боевикам. Эти картины-антиспектакли пытались вынести на экраны неприкрашенную и будничную действительность. Камера, спрятанная под потолком, снимает через форточку танцую в рабочем клубе, где собираются машинистки, рассыльные и продавцы, наблюдает за работой ночных погрузчиков на Ковентгарденском рынке, за толпой безучастных зевак в Луна-парке, обступивших аттракционы. Повторяя путь журналиста Киша, посетившего в роли бездомного лондонский Уайтчепл, камера спускается в ночлежки Нью-Йорка. Она становится инструментом диагноза социальных недугов общества.

Отказываясь от роли регистраторов фактов, документалисты стремились активно вторгнуться в повседневность. Они выносили на широкое обсуждение проблемы подростков и жилищных условий, исследовали причину учащения бракоразводных процессов и прослеживали судьбу неосуществленных изобретений. Их фильмы указывают виновных. Они рассчитаны на зрительскую активность и становятся действенной формой выражения общественного мнения.

Вот почему, говоря о совершенствовании техники съемки, мы не должны забывать, что дело, в конечном счете, не в наличии сверхчувствительной пленки, помогающей распротиться с осветительными приборами, а в душевной чувствительности человека с камерой, в его пристрастии к драмам времени, в способности заново открывать (или объяснять) окружающую действительность. «Нам не хватает не снимаемого материала, а критериев», – справедливо заметил французский критик в дискуссии, посвященной проблемам «киноправды», реализма и достоверности.

[В начало](#)

«Покажи мне мир – и я скажу тебе, кто ты»

Понимание того, что авторская позиция не только способна выражать себя в документальной картине, но и не может себя в такой картине не выражать, относится, пожалуй, к наиболее существенным и плодотворным завоеваниям критической мысли последних десятилетий.

В самом деле, любой выбор фактов, объектов съемки, не говоря уже о самом подходе к героям, даже когда процесс этот происходит интуитивно, а не в соответствии с открыто декларируемой концепцией, неизбежно опирается на ранее усвоенные воззрения (в том числе и предубеждения, «сила» которых – в их кажущейся понятности и «очевидности»). Отсутствие преднамеренного обоснования – обстоятельство мнимое, констатирует социолог А. Яковлев, имея в виду методику социально-психологического исследования. «Там, где отсутствует осознаваемая гипотеза, там ее место неизбежно занимает то “бытовое” представление о данном явлении, которое “лежит на поверхности” и которое сам исследователь стихийно разделяет в силу принадлежности к определенной социальной среде, где господствуют определенные категории обыденного сознания»^{43[32]}.

В полемике, разгоревшейся в свое время вокруг фильма «Хроника одного лета», одни оппоненты осуждали картину за то, что в ней изображен «неотобранный поток жизни, случайно схваченный кинокамерой», другие же упрекали создателей в том, что документальными героями фильма выступают ущербные люди с болезненной психикой, нисколько не характерные для французского общества. Нельзя не увидеть, замечает кинокритик Н. Абрамов, что последний упрек как раз подтверждает: фильм представляет собой не «спонтанный поток» и отнюдь не знакомство со случайными лицами, а заведомо мотивированный

^{42[31]} Мачерет А. Реальность мира на экране. М.: Искусство, 1968. С. 42–43.

^{43[32]} Яковлев А. Преступность и социальная психология. М.: Юридическая литература, 1971. С. 132.

отбор персонажей и, следовательно, сознательный угол зрения, за которым стоит определенное мировосприятие^{44[33]}.

Все наивнее выглядят в наши дни утверждения об опасности «прямого кино» или ссылки на то, что новые методы съемки означают «отказ от позиции автора». В то же время отсутствие собственных слов и взглядов и неспособность увидеть окружающий мир по-своему, как правило, прикрываются на документальном экране инсценировкой «под жизнь», выдаваемой за живую действительность.

«Что же все-таки заставляет документалиста прибегать к инсценировкам? – спрашивает телекритик В. Деревницкий. – Прежде всего, заданность результата, с которой он приступает к работе над фильмом. Вместо исследования реальности он подгоняет ее под избитую, но “верную” схему. Шаблон мышления порождает шаблон приемов»^{45[34]}. Шаблон мышления как выражение определенного подхода к реальности, а вовсе не отсутствие необходимого «профессионализма» – вот что долгое время обуславливало триумф постановочных принципов на документальном экране. Это было прямым следствием утвердившихся в искусстве тенденций приукрашивания действительности, отступления от жизненной правды писал С. Дробашенко, подчеркивая, что метод инсценировок и уклонение от реальных вопросов действительности – явления в сущности, одного порядка. В то время как печать ставила острые вопросы общественной жизни и глубоко вскрывала ее конфликтность, – документальное кино, отмечал критик, на том же жизненном материале создавало «безоблачно-спокойные, лишенные даже намека на драматизм фильмы»^{46[35]}. Разрушение формы репортажного фильма и заданность результата были органически связаны и с некоторыми принципами хроники, стремящейся распространить свою систему отсчета на всю экранную документалистику (эти принципы будут отдельно рассмотрены в главе «Границы портрета»).

Но по мере того как с экрана все громче звучал голос автора-комментатора, анонимная дикторская нейтральность оказывалась все более неуместной, а театрализация перед камерой уступала место бесчисленным формам прямого контакта с жизнью. Репортажные методы вступали в единоборство с инсценированием реальности, и борьба шла отнюдь не за предпочтительность каких-либо навыков или приемов, но за выявление авторской причастности к делам и мыслям своих современников, за гражданственность и активность экрана.

Автор – это слово не делило создателей фильма и передачи на режиссера, сценариста и оператора. Оно не подчеркивало их автономности. Оно утверждало их равноправие, единство творческих устремлений, художнической позиции, взгляда на мир.

Разумеется, каждый документалист вправе провозгласить, что его творческие принципы исключают всякое «самовыражение» и что свою задачу он видит исключительно в том, чтобы схватывать объективом непрепарированную жизнь. Мы уже наблюдали, к какому итогу приводит готовность вслед за автором допустить, что стремление это в буквальном смысле осуществимо. Неорганизованный поток жизни, в соответствии с таким представлением, проникает на экраны при помощи одной лишь методики съемки и новейших технических средств, которые приобретают самодовлеющее значение в глазах кинокритиков, объявляющих войну «ничем не оправданным» попыткам показывать жизнь в «не отобранном автором виде» и тем самым признающих такую возможность. (Ситуация отчасти напоминает знаменитый бунт луддитов, полагавших, как известно, что «все зло от машин», поскольку механизм общественного устройства был слишком сложен для их понимания.)

Выше уже говорилось, что за высказываниями документалиста о необходимости показывать «жизнь, как она есть» могут в равной мере стоять и стремление отразить преобразованный революцией мир, и попытки передать «ощущение дрейфа без горизонта и направления». Достаточно не принять это во внимание – и подобному художническому лозунгу может быть приписано вовсе не то значение, какое он в действительности имеет, выражая (или маскируя) собой концепцию автора и его подход к реальности.

Критика, для которой достаточно одного лишь упоминания о «жизни врасплох» или «жизни, как она есть», чтобы тотчас броситься в бой, пуская в ход испытанные эпитеты типа «бесцельный» и «ничем не оправданный», – такая критика обнаруживает вовсе не смелость мысли или умение разглядеть за поверхностью суть явления, а, напротив, свою беспомощность и даже больше – фатальную зависимость как раз от тех терминологических заклинаний, с которыми столь отважно сражается. Такая критика

^{44[33]} См.: Абрамов Н. Человек в документальном фильме//Вопросы киноискусства: Сб. М.: Наука, 1967. Вып. 10. С. 180.

^{45[34]} Деревницкий В. Возвращение долга//Журналист. 1967. №1. С. 52.

^{46[35]} См.: Дробашенко С. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. С. 70.

обнаруживает несостоятельность собственной позиции критики. Защищая или опровергая термины безотносительно к содержащемуся в них исторически конкретному смыслу, а, иначе говоря, оставаясь во власти слов, она не способна заметить действительно важные тенденции и процессы, происходящие в документалистике.

Но в то время как одни теоретики и критики отводят фигуре автора, художника, публициста роль дозорного, чей долг защищать территорию кинокадра от вторжения непредвзятой действительности, другие, напротив, утверждают, что само обращение к технике репортажной съемки, подобно магическому «Сезам, откройся!», распахивает двери к таким не раскрытым еще богатствам реальности, истинную ценность которых нельзя и предвидеть. Нетрудно заметить: в обоих случаях способом кинонаблюдения придаются некие имманентные свойства добра или зла. При таком прямом отождествлении средств и целей (то есть допущении, что средства могут приводить к неким целям независимо от наших намерений) все менее в расчет принимаются сами намерения и все более могущественной силой наделяются средства.

Иронизируя над навязчивым стремлением иных художников, демонстрирующих на своих полотнах «двойники» реального мира, обмануть наш глаз правдоподобием внешних форм, А. Базен приветствовал появление фотографии именно за то, что в ней впервые «образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого вмешательства человека». Объявляя фикцией любое намерение избежать «печати субъективизма» в области изобразительного искусства, критик тут же провозглашает это намерение осуществимым в той сфере, где «реальность перетекает с предмета на его репродукцию». «Изображение может быть расплывчатым, искаженным, обесцвеченным, лишенным документальной ценности, но оно действует в силу своей генетической связи с онтологией изображаемого предмета; оно и есть сам этот предмет». Так, покончив с одной иллюзией, мы оказываемся пленниками другой, а фактически – той же самой иллюзии. «Все искусства основываются на присутствии человека и только в фотографии мы можем наслаждаться его отсутствием!» – восклицает А. Базен^{47[36]}. При всем уважении к тонкому и парадоксальному складу мысли талантливого французского кинокритика, тут поневоле приходит на память известная притча об овсянке, полагавшей, что если б не воздух, который ей вечно мешает, она могла бы полететь куда выше и дальше.

Как прямое развитие утверждений, высказанных в полемичной и азартной статье Базена «Онтология фотографического образа», увидевшей свет еще в 1945 году, звучат не только многие положения «Природы фильма» З. Кракауэра, опубликованной через пятнадцать лет, но и взгляды ряда нынешних авторов, причастных и не причастных к кинематографу. Так, обращаясь к четверостишию Твардовского («Низкогрудый, плоскодонный, отягченный сам собой, с пушкой, в душу наведенной, страшен танк, идущий в бой») и утверждая, что эти строки могли родиться у поэта лишь при условии, что тот самолично «всеми клетками своего существа пережил чувство, испытанное солдатом-пехотинцем», литературный критик Б. Сарнов считает подобное условие совершенно не обязательным для кинематографиста. «Создателям фильма, стремящимся добиться того же эффекта, никаких таких чувств испытывать не надо, – пишет он. – Просто оператор снимает танк “с верхней точки” потом тот же движущийся танк “с нижней точки”, потом – крупно – орудийное дуло, нацеленное прямо на камеру... И вот уже каждый зритель замирает, с ужасом глядя... как ворочается орудийный ствол, разыскивая не кого-нибудь, а именно его, целя ему прямо в душу»^{48[37]}.

При таких удивительных представлениях о творческом процессе рождения фильма критику нетрудно прийти к вытекающему отсюда выводу: в то время как в отношении писателя к своим героям огромную роль играют интимнейшие особенности его душевной конституции, в создании кинофильма «физиология души» художника может и не участвовать. Иными словами, чтобы быть кинематографистом, достаточно снять объект сначала с верхней, а потом с нижней точки. Но если так, то почему бы не согласиться и с Карлом Сэндбергом, в свое время иронически утверждавшим, что ничего нет проще, чем быть писателем: сначала пишешь одно слово, потом другое...

Еще менее обязательным представляется иной раз присутствие автора при прямой телевизионной трансляции. И, конечно же, «ничего нет проще», чем принять такое представление за действительность.

^{47[36]} Базен А. Что такое кино? С. 44, 45.

^{48[37]} Сарнов Б. Десятая муза – опасность или преимущество? // Вопросы литературы. 1974. №5. С. 110.

Однако «объективна камера, но передача всегда субъективна, – предостерегает против подобных иллюзий В. Вильчек. – И когда человек, ведущий трансляцию, механически соединяет нас с жизнью, он, хочет того или нет, передает нам ту же идею, что и кинематографист, превративший механическую фиксацию “потока жизни” в сознательный метод, и художник-формалист, вслепую размазывающий краски по полотну, сделавший автоматизм своим “творческим кредо”... Объективность камеры, на поверку, оборачивается худшей из разновидностей субъективности – субъективностью человека-робота, субъективностью мертвеца»^{49[38]}.

Впрочем, если, говоря о «преимуществе» кинематографиста, позволяющем ему заставить своих зрителей «испытать чувства, которых он сам не испытывал», Б. Сарнов в то же время обращает внимание на таящуюся за этим опасность имитации художественного творчества (о чем свидетельствует уже название статьи: «Десятая муза – опасность или преимущество?»), то некоторые из самих кинематографистов, разделяя уверенность в преимуществе экранных произведений «перед всеми прочими видами и формами искусства», отвергают всякую мысль о подобной угрозе. Поступательный ход художественного освоения мира предстает в их глазах как развитие главным образом лишь одной тенденции – все более безусловного воспроизведения (или фиксации) «реальности в формах самой реальности». Очевидно, другие тенденции – а заодно и обнаруживающуюся в произведении субъективность авторского подхода – следует рассматривать как «вчерашний день» творчества, причем утрата художнической позиции в этом случае трактуется едва ли не как праведное жертвоприношение.

В дискуссии шестидесятых о сюжете в документальном фильме, развернувшейся на страницах журнала «Советское радио и телевидение», кинокритик А. Вартанов провозгласил телевидение новым Художником, «личность которого – в его безличности». «Публика, да и сами художники, – аргументирует он свою позицию, – все чаще ощущают недостаточную глубину придуманных форм по сравнению с великим источником правды, разлитым в самой действительности... Телевидение может быть названо искусством лишь в определенном, доселе не встречавшемся смысле этого слова. Как искусство факта, а не образа. Искусство фавулы, а не сюжета»^{50[39]}. И далее цитируя известное высказывание Достоевского («Берите то, что дает сама жизнь. Жизнь куда богаче всех наших выдумок! Никакое воображение не придумает вам того, что дает иногда самая обыкновенная, заурядная жизнь»), А. Вартанов предлагает вынести эти слова в эпиграф ко всякому творчеству на телеэкране.

Между тем само обращение к имени Достоевского подрывает концепцию искусства, исходящего из «безличности». Какова была бы себестоимость приведенной фразы, попытайтесь мы рассмотреть ее вне системы эстетических представлений и творчества писателя, сумевшего в «заурядной жизни» раскрыть такие ее бездны, куда никто еще до него не осмеливался заглядывать. «Мне кажется, что со временем вообще перестанут выдумывать художественные произведения, – еще более провоцирующе высказался как-то Л. Толстой. – Будет совестно сочинять про какого-нибудь вымышленного Ивана Ивановича или Марию Петровну. Писатели, если они будут, будут не сочинять, а только рассказывать то значительное или интересное, что им случилось наблюдать в жизни»^{51[40]}.

Существенно для нас, однако, не то, как именно интерпретирует автор жизнь – сочиняя ее или пересказывая. Существенно само это уникальное и глубоко личностное (толстовское, чеховское, бунинское) умение наблюдать и постигать окружающую действительность. Ведь мимо того, что одному показалось «значительным и интересным», многие другие проходят, не оглянувшись.

Замечая, как в рамках домашних экранов новое качество достоверности опережает условности, привычные для других искусств, А. Вартанов склоняется к выводу, что самоценность авторского присутствия на телевизионном экране обратно пропорциональна самоценности «великого источника правды, разлитого в самой действительности».

Согласись мы с этим предположением, и вечный диалог между реальностью и сознанием, между действительностью доподлинной и действительностью, как бы заново открытой и претворенной в процессе ее художественного постижения, нам пришлось бы раз и навсегда объявить исчерпанным (во всяком случае, на телевизионном плацдарме). Безоговорочно приняв одну сторону в этом споре, мы непременно бы пожертвовали другой. Но что же тогда отличало бы нашу позицию от приговора А. Базена, уже

^{49[38]} Вильчек В. Контуры. С. 130.

^{50[39]} Вартанов А. Жизнь, фавула, сюжет//Советское радио и телевидение. 1968. №9. С. 19.

^{51[40]} Цит. по: Гольденвейзер А. Вблизи Толстого. М.: ГИХЛ, 1959. С. 181.

устранившего личность художника из процесса создания образа внешнего мира просто на том основании, что снимок предмета и есть сам этот предмет?

В начало

«Энергетические уровни» документального кадра

Однако несогласие с выводами, к которым приходит А. Вартанов, нисколько не снимает актуальности затронутой им проблемы.

В самом деле, если фиксации в кадре реальности предпослана изначальная установка автора, то отсюда вовсе еще не следует, что эта запечатленная реальность равнозначна такой установке, что она тождественна авторской интерпретации и растворяется в ней без остатка. Один и тот же документальный кадр, поставленный в иную монтажную систему взаимосвязей, теряет «необратимость» и способен открыть нам совершенно другие стороны своего содержания, способен как бы перерасти сам себя. Иначе говоря, действительность на экране может предстать не только такой, какой ее видел автор, но – сколь ни странно подобное предположение – вместе с тем и такой, какой он ее не видел.

Документальный кадр воспринимается нами не только как элемент публицистического или художественного замысла фильма, но в то же время как след реальности, не зависящий ни от автора, ни от фильма.

Факты действительности на киноленте – и здесь мы готовы согласиться с Базеном – оказываются подчас объемней, чем та проекция, в которой их рассматривали создатели ленты. Иными словами, мы сталкиваемся с диалектическим противостоянием. С одной стороны, содержание кадра, то есть образ явления, может быть философичнее и глубже его содержимого, с другой – изображение в кадре нередко несет в себе совершенно иное, еще не раскрытое содержание, которое заключается в нем подобно энергии, до поры до времени запертой в атоме. «Мне кажется, что это открытие киноведческой мысли последних двух десятилетий – киноматериал, добытый “прямой” фиксацией, способен нести в себе собственное содержание – является настолько крупным вкладом в эстетику, что мы этого еще не успели оценить», – замечает В. Фуртичев в статье «Художественность кинорепортажа»^{52[41]}.

Сознавая, что документальный кадр способен заключать в себе «партизанские» тенденции, скрытые даже от автора (а подчас и прямо противоположные авторской установке), мы тем самым признаем, что другой публицист и другой художник в состоянии «освободить» эти дремлющие тенденции. Содержание кадра для такого художника выступает как содержимое, предмет изображения становится объектом изображения, который подвергается новой идеологической расшифровке и новой художественной интерпретации. Именно эта возможность лежит в основе так называемых перемонтажных фильмов.

Свою знаменитую картину «Падение династии Романовых» Эсфирь Шуб создала из «контрреволюционного материала» – под такой этикеткой в архиве хранились домашние съемки Николая II. Она полностью перемонтировала материал, полностью его переосмыслила, впервые открыв в хроникальных кадрах то, о чем не подозревал оператор, который снимал эти кадры. В результате, как отмечает С. Фрейлих, Шуб создала не только новую форму, она создала новое содержание. Речь идет, повторяем, о содержании, которое не привносится, а как бы извлекается из готового материала, где оно было уже заложено.

Таким образом, можно говорить о нескольких значениях документального кадра, о нескольких «энергетических уровнях» материала, далеко не всегда исчерпываемых авторской расшифровкой, о его собственной емкости, многозначности, его «недовыраженности», по словам одних критиков, и «рассеянности» или «неопределенности», по словам других.

Перед этим эстетическим феноменом «здоровый смысл» может остановиться в недоумении. Ведь если материал иной раз способен сказать нам больше, чем автор, и если факты, предстающие в экранном произведении, красноречивее его создателя, то почему бы и в самом деле не передоверить обязанности автора механическим средствам фиксации, которые в этом случае окажутся как бы готовой трибуной для «самоговорящего» материала? В известном смысле подобное допущение содержится и в весьма интересных размышлениях В. Фуртичева.

^{52[41]} Фуртичев В. Художественность кинорепортажа//Современный документальный фильм. С. 137.

Резко выступая против бытующего стереотипного представления, согласно которому «все снимаемое трактуется автором в момент съемок», а документальные кадры лишь иллюстрируют историческую или политическую концепцию, критик предлагает соотносить документальный снимок с одним из двух существующих, по его мнению, способов фиксации жизни. «Я считаю, что знаю правду об объекте, и снимаю его так, как хочу его видеть в соответствии с этим моим знанием. Этот род документальных снимков мы будем называть интерпретаторским. Но существует и вторая возможность документальной съемки: в ее процессе факт не интерпретируется автором сознательно. Снимки такого рода мы будем относить к репортажным документальным снимкам... В репортажном снимке никакая из возможных идей немыслима “в чистом виде”. В герое мы обнаружим черты “простого смертного”, в негодые вдруг увидим доброту, в незаурядности – признаки тривиальности... В этом, собственно говоря, и прелесть репортажного изображения: это живое наблюдение за диалектикой жизни»^{53[42]}.

В этом чрезвычайно важном требовании дифференцировать способы съемки в зависимости от особенностей авторского подхода к реальности настораживает лишь жесткость альтернативы: либо сознательно направленная интерпретация, либо интерпретация, которая осуществляется неосознанно. Всегда ли существует, однако, возможность наметить четкую границу между этими формами наблюдения? Само наблюдение, как определяют его психологи, представляет собой аспект нашей деятельности, связанный с преднамеренным восприятием предметов и явлений внешнего мира. С этой точки зрения преднамеренность любого из видов съемки начинается уже с того, что документалист берет в свои руки камеру. Однако, по свидетельству тех же психологов, наблюдение – это отбор впечатлений, оно избирательно, а в избирательности очень трудно провести грань между «намеренным» и «непроизвольным»^{54[43]}. Действительно, как уловить, с какого момента сознательная направленность съемки переходит в интуитивный отбор впечатлений?

Сведение многообразных возможностей съемки к двум способам как двум противоположностям вынуждает автора поляризовать свои выводы и, развивая предложенную им схему, от осторожного поначалу определения репортажного снимка как такого, где «факт не интерпретируется сознательно», перейти к прямому утверждению, что при подобного рода съемке факт вообще не интерпретируется. «...В истории документализма, – пишет В. Фуртичев, – содержится опыт преобразования репортажно-протокольного материала в художественную структуру, преобразования репортажного снимка в художественный образ», – и, приглашая «договаривать до конца», заключает: «Как только мы признали, что объективно существует некий исходный материал, в котором не заложено ничего от автора, кроме прямой фотографии (пусть движущейся) реальности, и как только мы признали, что на основе такого материала возможно создать художественную систему, мы этим самым поставили принципиально новую проблему в эстетике»^{55[44]}.

Но, во-первых, сразу же хочется возразить кинокритику, – создать художественную систему возможно не только на основе «недовыраженного» репортажного снимка, но даже, – а это куда более озадачивающее обстоятельство! – на основе снимка сознательно интерпретаторского. Ведь никто не назовет фашистскую парадную хронику живым наблюдением за диалектикой жизни, хотя именно в этой хронике Михаил Ромм сумел обнаружить, как пишет С. Фрейлих, ее противоположное содержание: «То, что с точки зрения нацистских операторов было возвышенным, в результате сдвига материала становится ничтожным, а то, что с точки зрения этих же операторов было ничтожным, обнаруживается как возвышенное, как трагическое»^{56[45]}.

Во-вторых, допустив существование результата съемки, в котором «не заложено ничего от автора» (если, конечно, под словами «от автора» понимать не только субъективные художественные намерения, но и социальную установку, осуществляемую любым оператором, в том числе оператором хроники), мы неизбежно приходим все к той же возможности замещения функции автора функцией камеры. В. Фуртичев так и пишет: «Камера, как бы ни старались мы не вмешиваться в ход ее работы, всегда видит, а не отражает. Видит определенным образом, в зависимости от случайного (для репортажа) набора технических и визуальных характеристик... Камера всегда субъективна, она обладает своим собственным императивом, из

^{53[42]} Там же. С. 126, 127, 129.

^{54[43]} См.: Роговин М. Введение в психологию. М.: Высшая школа, 1969. С. 153–154.

^{55[44]} Фуртичев В. Художественность кинорепортажа. С. 129–130.

^{56[45]} Фрейлих С. Документальный эпос//Современный документальный фильм. С. 120.

которого и вытекают “отчуждающие” свойства киноизображения. Подходя строго, результат “прямой” съемки есть не “жизнь, как она есть”, а “жизнь, как ее увидела камера”»^{57[46]}.

На этот раз перед нами не поэтическая метафора в духе вертовских манифестов. Вывод, который делает критик, подается как научное утверждение. Но можем ли мы согласиться с подобным выводом?

В фильме Антониони «Блоу ап» фоторепортер – охотник за уличными сюжетами и фривольными сценками – замечает в парке интимную парочку и привычно настигает ее объективом. Впоследствии при сильном увеличении в полученном снимке обнаруживается третий участник действия – человек с револьвером, притаившийся в кустах и следящий за мужчиной и женщиной. Репортер, чье любопытство привлекла пикантная сценка, оказался, сам того не подозревая, свидетелем будущей драмы, если не прямого убийства. Среди уличных эпизодов кадры пленки запечатлели нечто непредвиденное и даже зловещее. Фотокамера сумела увидеть то, чего не увидел ее владелец. Однако значит ли это, что в полученном снимке «не заложено ничего от автора»? Ведь сам интерес репортера к определенному рода «сюжетам» становится предпосылкой «сделанного фотоаппаратом» открытия.

Чтобы в негодые увидеть доброту, а в герое черты «простого смертного», необходимо как минимум обратить внимание на этого негодя или героя, а это уже предполагает известную установку со стороны того, кто наводит на них объектив аппарата. Мало того, при вторичной расшифровке отснятых кадров и их включении в новый фильм в расчет принимается не только полученное изображение, но нередко и авторское отношение к изображаемому. Это обстоятельство и упускает из виду В. Фуртичев. «По неопытности и отсутствию технических возможностей, – пишет он, – царские хроникеры не “обрабатывали” снимок нужным акцентом, а снимали способом наблюдения: устанавливали камеру и фиксировали все подряд. И сработал неумолимый закон репортажа. Наружу вылезли не только торжественность, верноподданнические чувства по случаю восхождения, рождения и т.п. его величества, но и нечто другое. Буффонада, оперетта, серьезно выдаваемые за исторический ритуал»^{58[47]}.

Способ наблюдения рассматривается критиком как чисто технический акт «фиксирования всего подряд», исключающий какую бы то ни было установку автора. Но разве сам факт того, что происходящее перед камерой «выдавалось за исторический ритуал», не было тем «нужным акцентом», который как нельзя лучше выражал отношение придворного хроникера к объекту съемки? Снимай такой хроникер заведомую буффонаду и оперетту, вряд ли он ограничивал бы себя той же точкой зрения, тем же ракурсом, соответствующим, по его мнению, высочайшей торжественности момента. Заставив звучать эти кадры заново, Шуб воспользовалась не только тем, чего не знал оператор, но и тем, что он знал и чувствовал, она заставила его чувства «работать» против него самого, усугубляя пародийность происходящего.

Создать новую художественную систему на основе прежде отснятых кадров представляется возможным не оттого, что в них не заложено ничего от автора: напротив, она создается с учетом, что именно от автора в них заложено. В «Обыкновенном фашизме» на экране сменяются фотографии узников немецких концлагерей... «Показанные один за другим наездами камеры, они образуют один из самых сильных эпизодов именно потому, — подчеркивает С. Фрейлих, — что эти фотографии сняты нехудожественно. Полицейские фотографы видели в них лишь казенные документы, а мы замечаем в этих разных лицах одинаковое выражение смертельного ужаса и тоски»^{59[48]}.

Отношение к объекту (способность видеть его определенным образом) не может не присутствовать в кадре независимо от того, выражается ли оно сознательно или непроизвольно. В этом смысле любой способ съемки – интерпретаторский. Репортажное наблюдение не является исключением из этого правила. Иное дело, что одни документалисты, снимая реальность, исходят в первую очередь из заранее сложившихся представлений об этой реальности, в то время как другие предпочитают как бы идти от непредсказуемой реальности к представлению, стараясь не выхолостить живую фактуру многозначного бытия уже сформированной и, быть может, предвзятой концепцией. Но сводить весь спектр бесчисленных возможностей журналистского наблюдения к двум представленным типам – все равно что судить о свойствах воды, основываясь на качествах кипятка и льда. Эти два «рода съемки», как их называет В. Фуртичев, точнее было бы обозначить как две крайние границы диапазона, позволяющие определить на

^{57[46]} Фуртичев В. Художественность кинорепортажа. С. 134–135.

^{58[47]} Там же. С. 146.

^{59[48]} Фрейлих С. Документальный эпос. С. 120–121.

шкале документалистики авторскую «рабочую частоту», как два полюса, между которыми расположены все широты документального освоения мира.

В начало

Объективна ли авторская объективность?

Нетрудно заметить, что существует прямая зависимость между творческой установкой автора и его представлениями о характере аудитории, к которой он обращается.

«Я беру на себя смелость утверждать, – пишет киносценарист К. Славин, – что наш современник – зритель, сидящий у голубого и белого экрана, читающий, думающий, мечтающий... что всякий человек, живущий интересами своего времени, предпочитает обобщение – пересказу, умный, интересный комментарий – протоколу, интерпретацию – информации...»^{60[49]}.

«Мы живем в такой период развития, когда человек все меньше доверяет интерпретаторам и все больше верит собственным глазам... – высказал за несколько лет до этого прямо противоположную мысль телережиссер И. Беляев. – Если вы хотите пробиться в душу человека, вы можете это сделать только незаметно... Художник, как и встарь, управляет, но не дирижирует на виду у всех...»^{61[50]}.

Стремление выступать с «открытым забралом» или, напротив, стоять за своими героями – в конечном счете дело художественных намерений автора.

Для одних документалистов непосредственный диалог со зрителем, авторский комментарий представляется едва ли не определяющим элементом картины. Другие, напротив, предпочитают уступать место фактам, «которые сами говорят за себя». «В наших фильмах, – утверждают Р. Ликок и Р. Дрю, – логическая основа – в самом изображении и в звуке. Если фильм идет полчаса, а комментарии звучат лишь две минуты, то фильм хорош... Мы мечтаем создать такие фильмы, где вообще не будет необходимости в дикторе»^{62[51]}.

Место действия телефильма Р. Ликока и Р. Дрю «Эдди Сакс в Индианаполисе» – ежегодные автогонки. Но фильм не о гонках. И не о гонщике. О трагической судьбе человека. Правило этих состязаний – тот, кто приходит первым, получает сто тысяч долларов, а тот, кто вторым – уже ничего. Проклятие героя заключалось в том, что он несколько лет подряд приходил вторым. Ликок решил снять, как тот готовится к новым гонкам. Мы видим Эдди на улице, дома, в кругу семьи. Он вызывает наше расположение своим открытым характером и улыбкой. Мы знакомимся с миловидной женой. Оба они не хотят, чтобы он рисковал своей жизнью, участвуя в гонках. Он должен бросить опасный спорт. Но прежде чем бросить, он должен выиграть. И вот машины летят по кругу. Разбиваются. Вспыхивают. Переворачиваются. И люди на трибунах уже не люди. В их лицах нет ничего человеческого. Глаза жены – глаза одержимой. На экране грохочущий водоворот. В эту чудовищную воронку вовлечены автомобили и люди. Мы видим обезображенные машины и судьбы.

В фильме почти нет диктора. Нет комментатора. Никто не знал, чем закончатся съемки. Фильм-репортаж снимался два года. Вначале черно-белым, затем – цветным. На первых гонках Эдди не выиграл. Но и на вторых он пришел вторым. Финал дописала жизнь – на следующих состязаниях Эдди погиб, налетев на вспыхнувшую машину. Однако это мало что добавляет к тому, что мы видели. Он был обречен уже с первых кадров.

Повторю, об этом в фильме не сказано. Вывод предоставляется сделать зрителю. Авторы как бы предполагают, что сам материал может оказаться красноречивее его трактовки. Камеры протоколируют. Констатируют факты, и только факты. Скрыта не камера (наблюдение явное), скрыто авторское присутствие.

Но это нарочитое «невмешательство» не имеет ничего общего с непричастностью авторов к людям или событиям, с возможностью занять положение «вне игры». Легче всего об Эдди было бы снять мелодраму. Автомобильные гонки могли бы стать фоном очередного боевика. Но, прибегнув к внешне бесстрастной, почти протокольной записи, создатели фильма до конца прослеживают трагическую судьбу своего героя в окружающем его обществе.

^{60[49]} Славин К. Когда документалист говорит «я»...//Современный документальный фильм. С. 50.

^{61[50]} Беляев И. Быть или не быть?//Телефильм. М.: Изд-во НМО КРТ, 1966. С. 72–73.

^{62[51]} Правда кино и «киноправда». С. 69.

«Мы – наблюдатели. А для того, чтобы наблюдать, надо не заниматься на съемке режиссурой, а стремиться заснять событие таким, каким оно произошло... – утверждает Ликок. – Мы хотели бы ликвидировать режиссера, обычные съемочные группы, освещение и все, что может скрыть ту правду, которую мы хотим снять»^{63[52]}. Ясно, что в этом высказывании под правдой подразумевается в первую очередь правда естественного поведения людей перед объективом, раскрытие человека в «момент неигры».

Да, вывод из картины об Эдди Саксе предлагается сделать как бы самому зрителю. Но материал в картине представлен нам так, что вывод этот достаточно однозначен.

Автор неизбежно присутствует в каждом произведении документалистики как со стремлением что-то сказать, так и в попытке уйти от ответа, как в своей увлеченности, так и в своем безразличии. И, надо думать, задача критики – почувствовать авторское присутствие даже за протокольной манерой нарочито бесстрастного повествования.

Между тем это случается далеко не всегда.

Оспаривая призыв И. Беляева к художникам «управлять, но не дирижировать на виду у всех», критик Н. Кладо в свое время заметил в рецензии на телефильм «Путешествие в будни», что подобное стремление есть не что иное, как авторский нейтралитет. По мнению критика, в фильме не хватало Беляева-осмыслителя, ибо автор «во имя умозрительных построений» лишил себя роли комментатора и в итоге оказался «сам у себя под стражей, под стражей своих деклараций. Он стремится стусеваться, что ему все же не удастся. Он присутствует, но менее сильно и выразительно. Я бы сказал, менее индивидуально»^{64[53]}.

Выразительность фильма ставится здесь, как видим, в прямую зависимость от убедительности словесного комментария. Документалисты в своих картинах выступают как «увлекательные рассказчики». «Но кроме их рассказа, – считает Н. Кладо, – мы видим на экране то, что они сняли. И можем проверить своих друзей»^{65[54]}. Иными словами, авторы-рассказчики призваны пояснять изображение подобно тому, как комментаторы новостей дополняют официальные сообщения или хронику. Очевидно, что при таком разделении функций оператор лишь «поставляет» изображение, а процесс освоения жизни как бы делится надвое: один показывает, а другой комментирует.

«Все документальное в телевидении должно иметь своего видимого или, во всяком случае, слышимого рассказчика», – в свою очередь замечает Л. Золотаревский^{66[55]} в книге увлекательных очерков из журналистской практики, подтверждая тем самым, что в своих размышлениях Н. Кладо не одинок.

Несомненно, эти требования справедливы в отношении тех произведений, где словесный комментарий призван играть, по замыслу создателей, ведущую роль. И если бы в «Путешествии в будни» авторская позиция выражалась главным образом присутствием репортера в кадре, его вопросами к собеседникам, его словесными пояснениями (составляющими, к слову сказать, наиболее уязвимую часть картины), то с мнением критика оставалось бы лишь согласиться.

Однако перед нами произведение совершенно иного характера, – фильм, в котором представление о героях складывается прежде всего из подробностей их быта, из их собственных реплик и поведения, из самой фактуры изображения.

Можно ли было о тех же людях и событиях рассказать по-другому? Безусловно. Однако возьмется ли кто-нибудь доказать, что ода или баллада предпочтительнее эпического повествования, где автор не выходит на авансцену, а как бы скрыт за своими героями?

Еще сравнительно недавно считалось, что «представить себе современный документальный фильм, целиком освобожденный от дикторского текста, трудно, несомненно это было бы в какой-то степени обедненное, ущербное произведение»^{67[56]}. Приведенное высказывание С. Дробашенко относится к 1962 году. Оставаясь оно справедливым и в наши дни, к числу «ущербных» произведений следовало бы отнести такие картины, как «Взгляните на лицо» и «Николай Амосов», «Вечное движение» и «Мы – кузнецы», не говоря уже об известных работах А. Пелешьяна, В. Виноградова, В. Ротенберга, Д. Лунькова, М. Голдовской и других режиссеров, оказавших заметное влияние на развитие экранной документалистики.

^{63[52]} Ликок Р. Рождение «скрытой камеры» (IV Международный кинофестиваль в Москве. Симпозиум «Киносъемка в сложных условиях»). М., 1965. С. 3, 4, 7.

^{64[53]} Кладо Н. Путешествие к людям//Телефильм. С. 79.

^{65[54]} Там же. С. 84.

^{66[55]} Золотаревский Л. Цитаты из жизни. М.: Искусство, 1971. С. 39.

^{67[56]} Дробашенко С. Экран и жизнь. С. 63.

Открытое или скрытое авторское присутствие не только не противоречат, но взаимно обогащают друг друга: ведь «печать субъективности» в полной мере может проявиться и в тех картинах, где отсутствует какой-либо комментарий; так что нам уже давно бы следовало отказаться от излишней категоричности, противопоставляя друг другу вещи, которые вообще не могут быть противопоставлены.

Впрочем, далеко не всегда неприятие эпико-драматических форм документалистики связано с инерцией эстетического мышления прошлых лет.

Через десять лет после размышлений И. Беляева о художниках, которые «управляют, но не дирижируют», режиссер заговорил о том, что сегодня его, напротив, привлекает возможность создания произведений, в которых открыто выражаются авторские представления об окружающем мире. Средствами телевидения эта задача, по мнению Беляева, не может быть удовлетворительно решена уже в силу того, что «внешние параметры» явлений и фактов здесь должны оставаться нетронутыми, автор же вынужден находиться на втором плане. «Живое» вещание заведомо проигрывает в сопоставлении с кинематографическими возможностями деформации события и более глубокого осмысления жизни. Прямой репортаж или телефильм – это, на сегодняшний взгляд режиссера, нечто противоположное личностной интерпретации материала, ибо если последняя на телевидении и возможна, то лишь в сопровождающем изображении комментарий. Таким образом, позиция телевизионного документалиста может быть названа не художественной, но только технической, заключает Беляев, по существу, выступая теперь на стороне своих прежних критиков^{68[57]}.

Если раньше, утверждая эстетику наблюдения, режиссер настаивал на видимой объективности телевизионного художника (тогда еще – художника!) и на кажущейся непричастности его к отражению фактов («Художник телевидения остается тенденциозным по существу и объективным по форме»), то в соответствии с его нынешним представлением авторская объективность перестает быть лишь видимой, а непричастность художника – только кажущейся. Но наблюдение – всегда антипод анонимности. Это не опись, не акт регистрации мира, не инвентаризация бытия (хотя для выражения своего отношения к действительности автор вправе прибегнуть и к этой форме). Как о писателе говорит уже стиль его изложения, о живописце – манера его письма, так и о документалисте мы судим уже по кругу его героев, по тем их фразам, которые он счел нужным вынести на экран, по выбору выразительных средств, по языку монтажа. И какую бы форму повествования (открыто публицистическую или «эпическую») ни избрал себе автор, он не может не выражать своего представления об окружающей жизни, своего согласия или несогласия с действительностью, на которую направлены объективы, – с действительностью, «как она есть».

ОХОТА ЗА РЕАЛЬНОСТЬЮ

[Сколько стоит «полученное задаром»?](#)

[Как важно быть невидимым](#)

[Столь долгое присутствие](#)

[«Привычная камера» и ТВ](#)

[Вокруг события](#)

[Испытание действием](#)

[Дискуссия с открытым финалом](#)

[Должен ли документалист думать о последствиях?](#)

[Отступление о потерянном и обретенном зрителе](#)

[к содержанию](#)

Сколько стоит «полученное задаром»?

^{68[57]} Ср. позицию И. Беляева в его статье «Безусловный фильм» (Искусство кино. 1965. №11. С. 70–74) и в интервью с ним (Диалоги о телевидении: Сб. М.: Искусство, 1974. С. 129–149).

Когда Пушкин часами бродил по базарам, подслушивая народные речения (то есть, пользуясь теперешним лексиконом, действовал методом скрытой камеры), он мог целиком полагаться на свою память, а мог занести кое-что в записную книжку в тот момент, когда на него не смотрят. Тригорин у Чехова каждый подмеченный образ запирает в литературную кладовую: «Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомянуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотролом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовый цвет, упомянуть при описании летнего вечера». Он мог запастись наблюдениями впрок. И извлекать по мере необходимости.

Человек с кинокамерой в этом смысле находится в чрезвычайно невыгодном положении. С одной стороны, «право “писать с натуры” имеют все работники других искусств. Почему же и мне не иметь этого права?» – размышлял Дзига Вертов^{69[1]}. С другой – он должен писать на пленку то, что он видит, одновременно с тем, как он видит. «Если я не зафиксирую на пленке то, что сейчас вижу (одновременно с тем, как вижу), то я этого никогда не зафиксирую... Через секунду будет уже другое. Лучшее или худшее, но другое. Будет не то, что мне нужно, а что-то другое. Особенно это касается съемки поведения людей»^{70[2]}.

Легко понять, что, не располагая журналисты средствами, позволяющими фиксировать неинсценированное поведение человека, непреображенную действительность перед объективами, само собой, не могло быть и речи о подлинном ее постижении на документальном экране.

Но, хотя эти средства – и предваряющее условие любого журналистского наблюдения, они в свою очередь предопределяются его собственными целями и задачами.

Репортажное (или, как часто принято его называть, «прямое») наблюдение – не просто фиксация жизни в ее прототипическом состоянии, но вместе с тем – в чем мы уже убедились – процесс ее неизбежной интерпретации. Если на предыдущих страницах разговор главным образом шел об этой исторически, социально, психологически обусловленной субъективности авторского подхода, то теперь нам предстоит рассмотреть существующие возможности репортажного наблюдения за жизнью в ее объективном течении.

Оператор не может вести наблюдения без приборов, которые их регистрируют. Он не может обойтись без камеры. И все чаще – без микрофона.

В «Прибытии поезда» братьев Люмьер есть такой кадр: девушка, спешащая по перрону, вдруг замирает, увидев обращенный на нее объектив. Через секунду, оправившись от смущения, она торопливо проходит в вагон. Легко понять ее удивление при виде странного аппарата. Может статься, она приняла оператора за фотографа. Однако не успело еще слово «синематограф» войти в обиход, как на смену первому удивлению явилось новое самочувствие: люди научились позировать. Присутствие камеры останавливало естественное течение жизни. И чем более усложнялась технология съемки в погоне за качеством изображения, тем менее это изображение походило на подлинную реальность.

Неуклюжие камеры с ручным управлением напоминали циклопических чудовищ. Перед ними бледнели даже ассоциации, связанные с зубоврачебными кабинетами. Для того чтобы передвинуть камеру, вызывалось ополчение электриков и ассистентов, а чтобы снять двухминутную сценку – приходилось чуть ли не два часа устанавливать свет. Надо ли говорить, что оснащенный таким образом оператору нелегко было что-нибудь «подсмотреть»? Орудия наблюдения сводили на нет само наблюдение.

Для того чтобы проверить жемчуг на подлинность, как говорят, достаточно опустить его в уксус. Если жемчужина растворится в уксусе – это значит, что она была настоящей; поддельному жемчугу уксус не страшен. Примерно с такой же альтернативой столкнулись документалисты кинематографа. В роли жемчуга выступала реальная жизнь, а в роли уксуса – кинокамера. Ее присутствие разрушало подлинность, зато она охотно мирилась с любой подделкой.

Перед дулом кинокамеры человек становился жертвой. Ни о каком естественном поведении не было и речи. И если когда-то своим рождением постановочное кино обязано было хронике, то очень скоро документальный кинематограф попал под воздействие игрового. «Чудеса кино» вытесняли с экрана чудо реальной жизни, а искусство ее наблюдать подменялось искусством ее имитировать.

Чтобы вернуть на экран непреображенную жизнь, необходима была революция. Революция взглядов и революция техники.

^{69[1]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 224.

^{70[2]} Там же. С. 257.

Кинематограф ждал реформатора, который сумел бы понять возможности, заложенные в прямом наблюдении жизни с помощью кинокамеры, и утвердить это наблюдение как способ исследования и раскрытия мира.

Таким реформатором стал Дзига Вертов.

Он вызволил камеру из павильона и бросил ее навстречу людским потокам, цехам заводов, водовороту улиц и площадей.

Он опускал ее в глубокие шахты и водружал над вагонами мчащихся поездов.

Раскрепощенная камера жадно вбирала жизнь. Неумолимо искала своих героев – детей и рабочих, учителей и молочниц, пекарей и телефонисток. Она бросала вызов «Индийским гробницам» – фиктивным мирам из папье-маше.

Своими фильмами-манифестами он утверждал героичку фактов.

Он «писал кинокадрами» передовицы, фельетоны и очерки, дневники и стихи.

Красноармейские части шли по Москве с плакатами: «Мы идем на “Три песни о Ленине”!»

Пытаясь охватить многоликость жизни, он разработал многообразные методы съемки. Облик эпохи и личность художника оказались связаны неразрывно.

Один писатель как-то заметил, что он завидует кинокамере, которая «получает реальность задаром». С таким же успехом он мог бы завидовать авторучке Маяковского или чернилам Байрона. Многие свои – сегодня хрестоматийные – фильмы «киноки» снимали на скверной засвеченной пленке чуть ли не самодельной аппаратурой. Их монтировали в подвале, где было темно и сыро. По земляному полу то и дело шныряли крысы. Для изготовления увеличителей использовались банки из-под сгущенного молока. «Полученное задаром» оплачивал по самой высокой таксе тот, кто стоял за камерой. Надо было воистину быть одержимым, исповедуя чудо живой реальности, чтобы при тогдашней технике попытаться его схватить.

Методы кинонаблюдения, разработанные и с невероятным трудом осуществленные на практике Вертовым, его представления о возможностях документалистики надолго опередили – о чем уже шла речь – возможности производственной базы и съемочной техники кинематографа того времени.

Повсеместная революция кинотехники началась значительно позже – во второй половине 1950-х годов, когда кинематографисты получили портативные звукозаписывающие устройства (в частности, швейцарские магнитофоны «Награ»). Отпала необходимость в последующем совмещении звука с ранее снятым изображением. Отныне голос, записанный прямо на месте, сохранял все оттенки сиюминутности и увеличивал достоверность фильма. Живое слово реальных людей вступило в полемику с обезличенным текстом диктора. На экраны широким потоком хлынула «синхронная действительность». Переход на 16-мм кинопленку и появление полупроводников позволили уменьшить вес и размеры камер, возросшая чувствительность пленки – распротиться с осветительными приборами, съемка с руки – избежать штатива. Длиннофокусная оптика помогала снимать с больших расстояний, когда человек не подозревал, что служит объектом внимания оператора. Объективы с переменным фокусным расстоянием создавали эффект движения даже без перемещения камеры и обеспечивали непрерывность съемки (раньше каждая смена плана означала вынужденную паузу). Были разработаны варианты микрофонов – направленных, беспроводных с радиопередатчиком, микрофонов-булавок, которые можно скрыть под лацканом пиджака. Оператор мог теперь регистрировать различные жизненные ситуации, не изменяя их фактом собственного присутствия, иными словами, не ставя людей в ту непривычную обстановку, которая вынуждала бы их играть перед объективом.

Возникли фильмы-зарисовки, фильмы-этюды, фильмы-эскизы. «Вот сама жизнь! Такая, как она есть!» – словно свидетельствовали эти ленты-наблюдения. Их авторы снимали не «на натуре». Они снимали натуру. Подобно первым операторам синематографа, они заново открывали улицы. Реки. Людей. Влюбленных. Прохожих. Мотоциклистов. Торговцев. Сцены. Характеры. Жесты. В 1958 году бельгийцы Люк де Айт и Анри Сторк задумывают киноисследование человеческих жестов. Они снимают фильм «Как люди едят». Одни и те же действия в одно и то же время. Мать кормит грудью ребенка. Продавец воды пьет из бутылки. Рабочие закусывают на углу улицы. Почтенные дамы – в буфете театра. Убогий обед, выдаваемый Армией Спасения. (На память приходят эскизы Федотова «Как люди садятся»: внушительные купцы – плотно и основательно, тщедушные чиновники – на краешек стула.) Эти фильмы опротестовывали

инерцию зрения. Они заставляли зрителя видеть заново. Побуждали видеть то, что казалось таким привычным. Мимо чего мы проходили, не замечая.

Любопытно сопоставить названия некоторых из этих картин: «Весенние свидания», «Перед началом спектакля», «Рынок», «Лето в 5 часов», «Мир цирка» – с заголовками первых фильмов Люмьера: «Выход с завода», «Прибытие поезда», «Купание в море», «Спуск корабля». Простые назывные предложения. Начальные фразы из букваря. Фразы, которые складывает ребенок, открывающий мир литературы. Эпизоды, которые выслеживает оператор, открывающий мир, в котором живет. Ребенок учится читать. Оператор учится наблюдать. На экране – азбука наблюдения.

Искусство подойти к человеку с камерой так, чтобы тот не был вынужден позировать, чтобы ему не приходилось играть самого себя, – вот что давало овладение этой азбукой. Разумеется, наивно предполагать, что задача профессионального документалиста исчерпывается выполнением этого хотя и обязательного, но все же предварительного условия. Однако несомненно и другое – пренебрежение этим условием обесценивает любые замыслы и авторские намерения, как бы далеко они ни шли.

Каковы же объективные возможности, позволяющие заставить человека на съемке, по выражению Вертова, в «момент неигры»?

В начало

Как важно быть невидимым

«Скрытую камеру» как возможность наблюдать за реальностью, оставаясь невидимым, вряд ли можно считать находкой, а тем более монополией кинематографа или телевидения. Журналисты и писатели прибегали к нелегальному наблюдению еще в то время как самого понятия «скрытая камера» не было и в помине. Когда Джек Лондон, облачившись бродягой, совершал путешествие «на дно» буржуазного общества, – по существу, он использовал прием «скрытой камеры». Когда Михаил Кольцов садился за руль такси или на несколько дней превращался в делопроизводителя ЗАГСа, чтобы взглянуть на город через поток людских страстей и семейных праздников, – он обращался к тому же методу.

Бывший собкор «Правды» С. Шнапир рассказывает о совместной работе с Михаилом Кольцовым над серией репортажей о железной дороге:

«Кольцов предупредил, что разговор с начальником дороги должен быть по возможности коротким... что разговаривать с начальником придется нам с Соловьевым, сам он будет молчать, как загадочный сфинкс»^{71[3]}. В кабинете начальника дороги Михаил Кольцов действительно не проронил ни слова. С отсутствующим видом он любовался большущими часами, в которых чуть ли не двухметровый золотистый маятник с изумительной плавностью и изяществом отмерял секунды. «Так при полной пассивности Михаила Кольцова и прошел весь разговор. Кольцов вышел из кабинета третьим, как лицо второстепенное, после меня и Соловьева. Но, выйдя из кабинета, он мгновенно оживился и сказал, что беседа получилась замечательная, а главное – схвачена основная идея»^{72[4]}. Разумеется, начальник дороги, известный как грубый администратор, человек с бюрократическими замашками, вел бы себя совершенно иначе, знай он, что у него в кабинете находится один из самых популярных журналистов в стране. Но тогда и журналисту не удалось бы наблюдать своими глазами «станцию, как она есть» (под таким заголовком корреспонденция была напечатана в «Правде»).

Подобного рода трудности хорошо известны любому очеркисту, писателю и кинематографисту, имеющему дело с реальными, непридуманными героями.

Перед возвращением из Италии Горький в письме Н. Скворцову-Степанову сообщал, что, намереваясь побывать в различных местах Советской страны, но, по возможности, в роли незнакомого наблюдателя, а не мученика, «безжалостно приговоренного к юбилейному наказанию», он начал даже предусмотрительно отращивать себе бороду. «...Художнику, как вы знаете, необходимо застигнуть людей врасплох и отнюдь не в позах для прелестного фотографического снимка, – подчеркивал Горький. – Разумеется, мне важно в человеке найти прежде всего его хорошее, ценное, но я должен сам найти это; наблюдаемый же показать

^{71[3]} Михаил Кольцов, каким он был. М.: Советский писатель, 1965. С. 170.

^{72[4]} Там же. С. 171.

свое ценное не умеет, или плохо умеет, или же вместо подлинного своего лица показывает от конфуза, а также от излишней храбрости какое-нибудь другое место»^{73[5]}.

Эффект «скрытой камеры», собственно, проявился уже с момента рождения кинематографа. Не потому что люмьеровская камера (она же – проекционный аппарат) была скрытой. Но потому, что никто тогда еще просто не знал о существовании кинокамеры. Пассажиры, выходящие из вагона на платформе вокзала («Прибытие поезда»), или работницы в широких юбках и шляпах с перьями, покидающие после рабочего дня свою фабрику («Выход с фабрики»), вели себя настолько естественно, что их поведение заодно с неожиданным появлением паровоза, надвигающегося на зал, заставляло первых зрителей воскликнуть: «Вот сама жизнь. Такая, как она есть!» Эта первая реакция на первый киносеанс остается и сегодня наивысшей оценкой документального кинематографа. К сожалению, люди в присутствии камеры очень быстро, как уже говорилось, научились позировать, что вынуждало документалистов задумываться о том, как это присутствие сделать более незаметным.

Видимо, первым случаем обращения к этому методу в российском кинематографе стал опыт Александра Дранкова в начале века. Узнав о приближении 80-летия Льва Толстого и решив снять по этому поводу репортаж, оператор отправился в Ясную Поляну – в усадьбу писателя. Однако от дома ему было отказано. Возвращаясь ни с чем через яснополянский парк, документалист заметил досчатую дачную уборную. Решение возникло сразу. Он забрался во внутрь и провел там двое суток, дожидаясь счастливого момента, пока знаменитый граф, прогуливаясь по парку, не свернул к этому скромному учреждению. Подергав за ручку, тот уходит обратно. Два этих прохода – на камеру и от камеры – стали первой в мире съемкой великого писателя, хранящейся в мировых киноархивах.

Замечая, как присутствие кинокамеры изменяет поведение человека, документалисты годами разрабатывали приемы, позволяющие им вести съемку без ведома их героев.

Если собрать кинотеку из авторских фильмов, созданных в 60-е годы с применением скрытой техники, мы обнаружим ленты различных жанров и направлений. Среди них: «Катюша» (режиссер В. Лисакович, оператор А. Левитан), «Весенние свидания» (режиссер-оператор В. Трошкин), «Перед началом спектакля» (режиссер-оператор И. Гутман), «Взгляните на лицо» (режиссер П. Коган, оператор П. Мостовой), «Маринино житье» (режиссер Л. Квинихидзе, оператор П. Мостовой), «Город начинается» (режиссер-сценарист И. Беляев), «Нурулла Базетов» (режиссер В. Ротенберг, оператор И. Иванов), «Шинов и другие» (режиссер-сценарист и комментатор С. Зеликин, оператор В. Лебедев).

При каких обстоятельствах создатели этих фильмов столкнулись с необходимостью скрытой съемки, чем это было вызвано и как осуществлено технически? Вот ответы некоторых из них, полученные автором книги.

Аркадий Левитан, кинооператор-документалист

По-настоящему прятать камеру мне пришлось лишь однажды – в фильме «Катюша». Мы имели дело с женщиной – теперь уже всем известной Катей Деминой, – которая из-за скромности вряд ли могла бы решиться, не смущаясь, рассказать перед аппаратом о своих боевых делах. Мы подобрали заранее кинокадры сражений, в которых она принимала участие на Керченском полуострове, когда была в отряде морской пехоты. Затем скрыли камеру в зрительном зале, воспользовавшись специальным приспособлением, позволяющим снимать в темноте, и запечатлели на пленку реакцию, которую вызывали у Кати Деминой кадры, проходившие на экране^{74[6]}.

Игорь Беляев, режиссер телевидения

Первый раз я соприкоснулся с техникой скрытой камеры примерно в 1960 году, когда студия кинохроники снимала по моему сценарию фильм «Тени на тротуарах». В то время считалось, что такая методика съемки применима лишь по отношению к преступному миру. Но впоследствии кинематографисты поняли, что скрытую камеру можно использовать не только ради улик. Однако в моей

^{73[5]} Горький М. Собр. соч.: В 30т. М.: Гослитиздат, 1956. Т. 30. С. 47.

^{74[6]} Здесь и далее цитируются записи бесед автора с документалистами кино и телевидения. В этих случаях выдержки приводятся без ссылки на источник.

практике я не сталкивался с необходимостью применить эту технику в чистом виде. В телефильме «Город начинается» мы снимали эпизод о девушке – диспетчере стройки. Спрятали микрофоны в потолке вагончика, где она работала, в плафоны ввинтили светосильные фотолампы, а камеру поместили за перегородкой. А вообще-то ничего не тронули, и когда шоферы туда заходили, они не знали, снимают их или не снимают, они о съемке вообще не подозревали. Девушка знала, конечно, что в принципе будет съемка, но не знала когда. Такая методика помогла нам уловить атмосферу диспетчерской, в которой работает героиня. И оттого, что я ее не исключил из действительной атмосферы, не изолировал, она сохранила в неподдельности свой характер.

Самарий Зеликин, режиссер телевидения

С необходимостью обращения к скрытой камере я столкнулся в работе над фильмом-расследованием «Шинов и другие». Несмотря на то, что мы были с моим героем в достаточно дружеских отношениях, я понимал, что едва он увидит камеру, как в нем проснется «внутренний цензор», либо «внутренний режиссер-постановщик», либо и тот и другой сразу. А это меня совершенно не устраивало, тем более что в разговоре помимо Шинова принимали участие «и другие». Скажем, заместитель директора троллейбусного парка, который очень хорошо отзывается о нашем герое-водителе. Предупреди я его заранее, что камера фиксирует все слова и их, чего доброго, услышит его начальник, он бы говорил, вероятно, совершенно противоположные вещи и излагал бы точку зрения администрации. Поэтому мы решили камеру спрятать.

Каким образом?

На Харьковском телевидении есть малая студия, один из выходов которой представляет собой тамбур. Мы перекрыли этот тамбур книжной полкой. Среди книг воткнули объектив камеры. Рядом горела фотолампа. Так что смотреть в том направлении было неприятно. Когда будущие герои картины приходили на телевидение, каждому из них говорили: режиссер хочет с вами побеседовать – и приглашали в эту студию. Затем я спрашивал ассистента: «Почему у вас в студии горит свет? Нельзя ли как-то его потушить?» Ассистент отвечал (этот диалог, разумеется, был предназначен входящему), что вообще-то он выяснит, но у него здесь «сушится декорация». Такая невинная интермедия почему-то всегда достигала цели, и свет, необходимый для съемки, оставался включенным.

Павел Коган, режиссер кинохроники

В собственной практике я столкнулся со скрытой камерой в 1966 году, когда снимал с оператором Мостовым ленту «Взгляните на лицо». Как-то пришел на студию вгиковец Сергей Соловьев и предложил: что если встать возле какого-нибудь выдающегося живописного произведения и наблюдать, как люди смотрят на эту картину. Идея очень понравилась, мы отправились в Эрмитаж и «встали» там на полтора месяца возле «Мадонны Литты». А чтобы не смущать посетителей, попытались сделаться на это время невидимками.

В зале Леонардо да Винчи обе его картины – «Мадонна Бенуа» и «Мадонна Литта» – находятся на особых стойках. От одного из окон мы натянули черную занавеску к картине и укрепили источник света.

Люди, входя в этот зал, сразу шли к «Мадонне», им казалось: раз это место подсвечено, это и есть то главное, что необходимо смотреть. И не догадывались, что свет установлен здесь ради них. За занавеской стояли я и оператор с новой камерой «Дружба» (она совершенно бесшумна) и наблюдали через маленькие прорезанные отверстия. Вероятно, посетители полагали, что за занавеской идет какая-то реставрация, и не обращали на нас внимания. Мы снимали полтора месяца, а в фильм вошла лишь десятая часть отснятого материала.

«Вот сама жизнь такая, как она есть», – не только первая реакция первого кинозрителя. Увидев на экране реальную «жизнь врасплох», мы и сегодня радуемся, как дети. Это ощущение становится понятнее, если принять во внимание, что вообще-то почти никто из нас самого себя никогда не видел. «То есть как не видел? – изумится иной читатель (а тем более читательница), – а в зеркале?» Бывалый психолог на такое возражение лишь усмехнется. Когда мы заглядываем в зеркало, то видим себя не такими, какие мы есть, а такими, какими хотим себя видеть в зеркале. В этом легко убедиться. Достаточно присесть возле зеркала, установленного в фойе театра или концертного зала и понаблюдать, как меняются лица посетителей по

мере приближения к своему «двойнику». Меняется не только выражение лиц и взгляд, но и походка, осанка.

Как-то французские документалисты, подметив эту особенность, проделали в таком «общественном» зеркале дырочку, установили за ним кинокамеру и сняли происходящую трансформацию. Пятиминутный фильм так и назывался – «Зеркало». Он вызвал бурю восторга и взрыв негодования. Восторга, потому что интересно подглядывать за своими ближними, когда они об этом не знают. А негодование охватило тех, кто оказались невольными героями кинонаблюдения.

«Зеркалом Гизелла» называют специалисты особый вид стекла, которое пропускает лучи в одну сторону, становясь прозрачным, и не пропускает их в обратную. В наши дни такие стекла все чаще используют архитекторы, конструируя новые здания. Но именно за таким стеклом нередко находится оператор с камерой. Подобную технику неоднократно использовал в своей практике саратовский документалист-режиссер Дмитрий Луньков. Узнав об уже состоявшейся съемке, его герои подчас возмущенно восклицали: «Почему же вы меня не предупредили? Я бы рассказывал совсем по-другому». Но как раз потому и не предупредил режиссер своего собеседника, что понимал, насколько это «по-другому» – на камеру – разительно отличается от беседы с глаза на глаз.

На протяжении десятилетий отношение к «скрытой камере» резко менялось. В 1920–1930-е годы Дзига Вертов считал ее полноправным элементом, проповедуемого им «киноглаза» (то есть «жизни врасплох»). В те годы кинокамеры весили не менее 30 килограммов, а вместе с источниками света, штативами, треножниками, кранами и звукопоглощающими боксами (для первых синхронных съемок) вес аппаратуры увеличивался до полутонны. Все это способствовало утверждению принципа документального «постановочного» кино. Только скрытая съемка позволяла застать человека в «момент неигры».

1940-е годы оказались временем полного отлучения подобного рода техники от практики киносъемок («подсматривание в замочную скважину»). Единственным исключением считались съемки преступников, когда уличный воришка незаметно забирается в карман пешехода, а кинокамера незаметно наблюдала за его действиями («Тени на тротуарах»). Второе открытие «скрытой камеры» произошло, о чем уже говорилось, с начала 1960-х. Это привело к Десяткам дискуссий на страницах газет и журналов, чьи участники обсуждали, насколько универсальна такая техника для раскрытия характера документальных героев и насколько она правомерна с точки зрения этики («вторжения в частную жизнь»). В свою очередь, вызывая живой интерес читателей, дискуссии послужили дополнительной рекламой самой методики. (На 16-й полосе «Литературной газеты» появились шутки типа «Скрытой камеры на тебя нет» или «Особое внимание посетителей выставки привлекла скрытая камера».) Подобные камеры стали использовать в службах социальной терапии и вытрезвителях.

Со временем обозначились три аспекта проблемы. Аспект технологический – каким способом производится съемка? Аспект творческий – для чего? И наконец, аспект моральный – а можно ли вообще? (К последнему аспекту мы вернемся чуть позже.)



«Он должен знать, как прятаться в темноте, как избегать резких жестов Он не должен делать ничего такого, что может обратить на себя внимание. Иными словами, он должен сливаться с фоном. Этим искусством “самостушевания” можно овладеть, со временем оно становится второй натурой».

«Он не замыкается в кабинете. Уходит из клетки комнаты. Пишет с природы. Наблюдает. Маскируется, используя естественные возможности. И в необходимый момент метко стреляет. Киноснайпер».

«Снимать, не будучи видимым, не руководя событиями, проникать в суть событий».

Приведенные высказывания принадлежат трем известным режиссерам-документалистам, постоянно прибегавшим в своей практике к этим методам, – французскому Марио Русполи, русскому Дзиге Вертову и американцу Ричарду Ликоку.

«Надо ли снимать скрытой камерой?» – сегодня подобный вопрос звучит архаически. Любое непосредственное проявление жизни на киноэкране порождает привычную реакцию «сведущей» публики:

«Скрытая камера!» За таким всеобъемлющим «пониманием» стоит неосведомленность зрителей о разнообразии современных средств репортажного освоения действительности.

Чтобы рассеять подобные предубеждения, рассмотрим другие формы журналистского кинонаблюдения.

В начало

Столь долгое присутствие

Как-то автору этих строк довелось услышать рассказ И. Андроникова об истории его лучшего фотопортрета, который был сделан известным фотографом В. Тарасевичем.

Тарасевич попросил разрешения снять писателя. Андроников согласился, предупредив, что свободен с девяти до двенадцати. Тарасевич заметил, что этого недостаточно. Андроников предложил продлить визит до двух. Тарасевич заметил, что этого тоже мало. «Хорошо, я предлагаю вам целый день!» – воскликнул Андроников. «Одного дня мне мало», – невозмутимо сказал Тарасевич. «А сколько же вы хотите?» – «Мне нужен месяц». – «Но я не могу вам позировать месяц!» – «А вы и не будете мне позировать, – объяснил Тарасевич. – Единственное условие – вы будете ездить в моей машине, я хочу находиться при вас все время». И в течение месяца буквально не отходил от писателя. Он снимал его в самые неожиданные моменты. Лучшую фотографию он сделал из-за кулис, когда Андроников выступал в Филармонии.

Возможно, месяц наблюдения за героем покажется непомерной платой за фотографию. Но вот что пишет, к примеру, известный русский художник Федотов: «Когда мне понадобился тип купца для моего “Майора”, я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки... Наконец, однажды, у Аничкова моста я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливцев, которому было назначено на Невском самое приятное *rendes-vous*, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дома, потом нашел случай с ним познакомиться, волочился за ним целый год, изучал его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет... и тогда только внес его в свою картину. Целый год изучал одно лицо, а чего мне стоили другие!»^{75[7]}. За так называемыми «современными» методами документальной съемки при ближайшем рассмотрении угадываются традиционные виды наблюдения, необходимые любому художнику. Присутствие съемочной техники в этих случаях усугубляет сложность самого процесса наблюдения, но не меняет его природы.

В 1930-х годах советские журналисты, создававшие «Историю фабрик и заводов», уезжали в многомесячные командировки, где изо дня в день записывали рассказы строителей и рабочих. Они не скрывали своей задачи и рода своих занятий, давая окружающим возможность привыкнуть к постоянному присутствию журналиста. В помощь им выделялись стенографистки. «Я люблю как следует изучить материал... – рассказывал впоследствии один из таких беседчиков, Александр Бек, почти полгода проживший на площадке Кузнецкстроя. – И, как говорится, я иду прямо на цель: не скрываю, говорю прямо, что хочу писать о том-то и том-то... Тут же вынимаю тетрадь и спрашиваю: “Вас не стеснит, если я буду делать заметки?”»^{76[8]}.

В кинематографе метод длительных наблюдений впервые был применен Робертом Флаэрти, в течение пятнадцати месяцев снимавшим в Канаде повседневную хронику семьи эскимосов («Нанук с Севера», 1922). Любопытно, что в экспедицию режиссер захватил не только камеры, негативы и проявители, но и электрический проектор. Первые же отснятые кадры Флаэрти показал своим героям. «Я никогда не забуду тот вечер во время зимовки, – вспоминал он, – когда мы показывали эти сцены в моей хижине на белой простыне... Говоря языком кино, этот фильм произвел фурор. С тех пор все до одного были около меня. Более того, они ссорились друг с другом, желая все участвовать в фильме»^{77[9]}.

Тот же принцип режиссер использовал и при создании «Человека из Арана» (1934) и «Рассказа о Луизиане» (1948). За каждым из этих фильмов два года жизни среди героев – ирландских рыбаков и французских колонистов в Америке. «Он живет среди своих персонажей до тех пор, пока из объективного наблюдателя не превращается в соучастника, – писал Д. Грирсон, – пока рассказ об их жизни не становится

^{75[7]} Цит. по: Иоффе И. Синтетическая история искусств. Л.: Ленизгоиз, 1933. С. 252.

^{76[8]} Бек А. Шоссе документалиста//Журналист. 1967. №2. С. 14.

^{77[9]} Правда кино и «киноправда». С. 305.

для него как бы рассказом о самом себе»^{78[10]}. «Откровенная камера» – вот термин, иной раз точнее всего передающий деконспирированный, открытый характер подобной съемки. Этот метод удобен еще и потому, что современная «диверсионная» техника позволяет свести состав съемочной группы к одному или двум участникам и практически сделать неуловимой границу между «несъемкой» и съемкой.

Как пример такого «явного» наблюдения можно привести телефильм-репортаж «Первичные выборы» (операторы Ричард Ликок и Альберт Майзелс) – о предвыборной борьбе между Д. Кеннеди и Г. Хэмфри в штате Висконсин. Операторы в течение всей кампании сопровождали обоих кандидатов, снимая их на ступеньках подъездов, в такси, на приемах. Они сумели настолько раствориться среди окружающих, что их уже попросту не замечали.

«Чтобы свести на нет наше присутствие, – рассказывает Р. Ликок о съемке в кабинете Кеннеди, – я оставался с ним наедине, без света, без кабелей, без треножника. Я уверен, что он совсем забыл о моем присутствии. Микрофон был спрятан в пепельнице»^{79[11]}.

Такое умение сливаться с окружающей обстановкой при этом методе съемки становится для оператора-журналиста профессиональной необходимостью. Он не стремится быть невидимкой. Но и не хочет быть на виду.

Так, Ликок выработал привычку носить камеру под мышкой или на уровне бедра и при этом снимать «не прицеливаясь».

О Мишеле Бро – операторе фильма «Хроника одного лета» – М. Русполи пишет: «Ручная камера, которую кинооператор постоянно носит с собой, становится как бы частью его тела, заменяя ему глаза, являясь своего рода дополнительным органом, благодаря которому он может регистрировать все, что он переживает и видит в реальной действительности»^{80[12]}.

Словом, для того чтобы вести наблюдение, не обязательно прятать камеру. Оператор может добиться того же эффекта и не скрывая рода своих занятий. Заручиться согласием тех, кого будут снимать. Из наблюдателя стать соучастником. Дать возможность привыкнуть к себе настолько, чтобы люди практически перестали обращать на него внимание.

В 1964 году кинодокументалисты сняли спор четырех гляциологов, работавших в снегомерной партии в горах, на высоте 3400 метров. (На экран картина вышла под названием «Там, за горами, горизонт».)

Несколько месяцев авторы жили бок о бок со своими героями и видели, как между молодыми людьми постепенно назревает конфликт, который рано или поздно должен был разрешиться. В известной степени журналисты сами ускорили этот решающий разговор, подсказав одному из героев фильма, что надо бы им выяснить отношения, поскольку скоро съемочная группа покинет партию, а им предстоит остаться на зимовку. Прекрасно понимая, что киносъемка в момент откровенного разговора безусловно бы изменила его характер, журналисты постарались сделать свое присутствие как можно менее заметным. Камера стояла за занавеской. Герои фильма были «приучены» к тому, что аппаратура нередко выходит из строя и шум камеры не обязательно означает съемку. Разговор между мужчинами предстоял жесткий, не исключены были крепкие выражения, поэтому кинематографисты посадили в комнате женщину, которая в продолжение всей беседы спокойно вязала чулок из шерсти. Спор длился около трех часов (8 тыс. метров пленки, из которых в картину вошло 700). Он оказался настолько общественно значимым, что составил основной драматургический узел всего фильма.

Спустя год авторы пригласили участников спора в студию, Показали им отснятый в горах материал и спросили, что они думают о тогдашнем конфликте. Эти высказывания были также записаны и в свою очередь вошли в фильм.

Прибегая к длительным кинонаблюдениям, документалист на время становится как бы двойником своего героя, вместе с ним проживая часть его жизни.

«Год жизни Франка В.» – назвал польский кинорежиссер К. Карабаш свою ленту, посвященную будням рабочего железной дороги.

Десять месяцев кинонаблюдений, 40 тыс. метров отснятой пленки, не считая полугода предварительных и каждодневных наблюдений на репетициях, – «себестоимость» картины Свердловской

^{78[10]} Там же. С. 309.

^{79[11]} Ликок Р. Рождение «скрытой камеры». С. 9.

^{80[12]} Русполи М. Легкое кинематографическое оборудование для синхронной съемки (IV Международный кинофестиваль в Москве. Симпозиум «Киносъемка в сложных условиях»). М., 1965. С. 39.

киностудии «Вечное движение» (сценарист и режиссер Майя Меркель), о буднях ансамбля народного танца под руководством Игоря Моисеева. Годом съемок был оплачен фильм о буднях пермской балетной школы «Пленники Терпсихоры», созданный Леонидом Гуревичем и Ефимом Резником. Столько же – «Опыт креста», снятый в подростковой колонии Владимиром Тюлькиным в соавторстве с Тарасом Поповым – врачом-психиатром, работавшим в той же колонии и десять лет копившим свои видеонаблюдения.

Ричард Ликок, наиболее талантливый ученик Флаэрти, развивающий заявленный его учителем принцип «привычной камеры», собирался снимать своего героя («Эдди Сакс в Индианополисе») тоже в течение года. Но в финальном эпизоде, когда тот, проиграв, уходит со стадиона, шагает по каким-то кочкам, не замечая их и чертыхаясь, а следом за ним шагает Ликок, как бы показывая окружающее его глазами, режиссер принимает решение продолжить кинонаблюдение еще год.

В начало

«Привычная камера» и ТВ

Но если в документальном кинематографе длительное наблюдение за героями – всего лишь методика журналистской работы, результаты которой на монтажном столе оказывались спрессованы в один фильм, то на телевидении подобное наблюдение становится условием восприятия зрителя. Аудитория получает возможность встречаться с героями из месяца в месяц, из года в год. Именно телевидение открыло новые перспективы «привычной камере», о чем в эпоху Флаэрти никто не мог и мечтать. Существование постоянной телевизионной аудитории позволяет утвердить на экране фигуру постоянного персонажа, причем со временем мы начали понимать, что в этой роли могут выступать не только драматические герои (количество сериалов к удовольствию зрителей растет с угрожающей быстротой), но и реальные лица. Хроника жизни Нанука, прослеженная режиссером в течение полутора лет, могла бы стать телесериалом длительностью в те же полтора года.

Около четырех лет телевизионное объединение «Экран» вело кинонаблюдение за жителями мало кому известного до того села Черняное («Три спасибо в день», «Черняновские хроники» и «Крестьянские дети» – режиссеры Е. Лукина и В. Виноградов), куда приходило множество писем – не только от земляков, в свое время разъехавшихся по всей стране, но и от совершенно незнакомых людей, интересующихся, могут ли они со своей семьей переехать в это село. «Это именно повесть, неторопливый рассказ, какое-то вглядывание (какое – это уже степенью нашего умения определяется) в жизнь... – подчеркивала сценаристка В. Никиткина. – Было бы у меня двадцать лет творческой жизни, ей-богу, я готова двадцать лет просидеть в селе Черняном!...»^{81[13]}.

Но еще до этого более трех лет знакомил нас с жителями далеких и близких сел цикл Центрального телевидения «От Белого до Черного моря». Вместе с авторами мы возвращались к ним снова и снова. Трижды встречались зрители на экране с председателем колхоза Валентином Сазоновым. Первое знакомство происходило, когда он только что принял на себя руководство отстающим колхозом. Положение в хозяйстве было критическим. «Как поведет себя председатель в этих условиях? – размышляли авторы цикла А. Земнова и О. Корвяков после первого фильма-встречи. – Разве не заманчиво вместе со зрителями понаблюдать за одним колхозом в течение нескольких лет, время от времени наведываясь – весной или осенью?»

По существу, кинопутешествия за реальными судьбами превратились в многосерийный документальный фильм.

Но вместе с тем этот новый вид телевизионной драматургии – появление постоянных героев в документальных сериях – поставил перед авторами проблемы, на первый взгляд, непреодолимые.

Прежде всего стоимость киноплёнки. Ликок снимал «Эдди Сакса» с лимитом 1:35. Говорят, что на эпизодах во время гонок на стадионе было занято до 35 операторов (по некоторым сведениям, до 70). В какой-то момент рухнула одна из трибун со зрителями. Хроникеры теленовостей бросились туда – чрезвычайное происшествие! Но Ликок лишь мельком показал этот кадр. Падение трибуны – событие случайное, а чудовищная воронка, где гибнут машины и судьбы, – закономерность.

^{81[13]} Телевидение и радиовещание. 1973. №8. С. 24.

Наибольший лимит, официально разрешенный у нас в стране (1:20), был дан Майе Меркель, когда в 1968 году она снимала «Вечное движение». Этот разрешенный государством лимит надолго остался в памяти документалистов как счастливое исключение из общепринятой нормы 1:4. Но со временем и это соотношение «нормы» отошло в область воспоминаний. По мере того, как возрастала стоимость киноплёнки, количество отпущенных оператору метров падало. Каждый выданный метр обязан был быть полезным метром. О каком еще длительном наблюдении могла идти речь? За перерасход киноплёнки режиссеры платили из собственных постановочных. Искусство требовало от них материальных жертв.

Решение проблемы принесло появление видео.

Замечательные возможности в этом смысле открывала методика, с помощью которой в свое время был снят телефильм англичан Дениса Митчелла и Нормана Своллоу «Свадьба в субботу» о горняцком поселке в Йоркшире^{82[14]}. В центре фильма подлинное событие – свадьба шахтера и служащей почты. Церемония бракосочетания продолжалась три дня.

В представлении зрителя рождение всякой картины связано, прежде всего, с киноплёнкой и кинокамерой. На этот раз не было ни того, ни другого. Съёмочная группа захватила репортажные телекамеры и видеомагнитофон (для демонстрации в кинозалах изображение впоследствии перевели с видеоленты на киноплёнку). Три камеры посылали свои изображения на пульт передвижной телестанции, где режиссер отбирал наиболее подходящие, как это бывает при «живой» передаче. Таким образом, предварительный монтаж осуществлялся уже по ходу записи.

«Свадьба в субботу» – один из первых опытов видеофильма, продемонстрировавший достоинства нового технического средства. Электронная запись избавляет от необходимости ждать, когда обработают киноплёнку, чтобы увидеть итоги съёмки. Длиннофокусная оптика позволяет операторам находиться достаточно далеко от своих героев. (К тому же телевизионные камеры не требуют специального освещения, как кинокамеры, и не производят ни малейшего шума.) Во время съёмки не надо менять кассеты и не стоит вопрос о лимите плёнки (материалом фильма оказались несколько десятков часов непрерывной записи).

Для документалистов это было удобным способом исследовать жизнь обитателей рабочего поселка и социальные условия в этом районе. Они снимали своих героев в самой обыденной обстановке – у них дома, в шахте, на улицах, в церкви, в местном ресторанчике, в парикмахерской, в молодежном клубе.

За месяц подготовки к съёмкам (а у жениха и невесты этот период совпал с подготовкой к торжественной церемонии) создатели ленты стали друзьями семьи. Они не были посторонними на этой свадьбе в субботу.

И сегодня еще не умолкли дискуссии – придет ли окончательно видеозапись на смену киноплёнке, или обе возможности будут сосуществовать в каком-то творческом состязании (применительно к жанру произведения), хотя достоинства видео становятся все более очевидными.

Однако куда серьезнее оказалась вторая проблема. Снимать жизнь героя можно, конечно, в течение месяца, года, а то и нескольких лет, но ведь это – и годы из жизни самих создателей фильма. И если все чаще обращаться к подобному способу фильмотворчества, то надолго ли хватит автора?

Разрешение этой проблемы, в свою очередь, открыло неожиданные возможности перед любительским, самодеятельным кино. Упрощение и, что не менее важно, удешевление съёмочного процесса, а также сведение киногруппы к одному или двум участникам давало мощный толчок к развитию этой сферы кинематографа. (Есть что-то символическое в том, что ужаснейшее политическое убийство нашего века запечатлел с помощью маленькой, несовершенной камеры кинолюбитель, в то время как жертву сопровождала армия профессиональных операторов с лучшей в мире аппаратурой, – заметил после трагической гибели президента Д. Кеннеди известный профессионал-кинорежиссер.)

Пожалуй, одно из наиболее характерных проявлений самодеятельной кинодокументалистики – «пролетарское кино», непосредственную поддержку которому во Франции оказывал Крис Маркер, а в Италии Чезаре Дзаваттини.

В 1967 году группа рабочих завода синтетического волокна в Безансоне на деньги, собранные в складчину, приобрела 16-мм кинокамеры, чтобы собственными руками снимать фильмы о своей жизни. Так возникло «кооперативное кино» (его называют также «параллельным», так как эти картины не демонстрировались в системе массового проката, а показывались в рабочих клубах и на профсоюзных

^{82[14]} Советская культура. 1967. 6 июня.

собраниях). Оно рассказывало рабочим о них самих, о социальных проблемах, которые не поднимает официальный кинематограф. Такие фильмы не зрелище, а повод для размышлений, заметил Маркер, склонный видеть в этом движении выход из тупика современного западного киноискусства.

Возможность снимать кино о себе самих или вести своего рода личный кинодневник позволяет рассматривать реальное течение повседневности в таких подробностях, которые вчера еще оказывались недоступными кинокамере.

Участники международного киносеминара в Дубалтах (1990) были поражены фильмом молодого американского документалиста Росса Макэлви. Собираясь отправиться во время отпуска со своей женой «по местам боевой славы» героя гражданской войны генерала Шермана, режиссер решил захватить с собой кинокамеру.

Но за неделю до отпуска они с женой поругались, дело дошло до разрыва, и он поехал с камерой один («Поход Шермана»). В течение отпуска режиссер знакомился с разными девушками, между ними возникали достаточно сложные и даже близкие отношения, и все это фиксировалось на пленку «привычной камерой». По ночам в мотеле или гостинице он ставил камеру перед собой и снимал свои собственные размышления по поводу прожитого дня.

Все чаще снимать фильмы о себе начинают профессиональные режиссеры. В том же ключе кинодневника Марина Голдовская создавала «Осколки зеркала» (1992). Верная поклонница и последовательница Ликока, она привыкла снимать всегда и в любой ситуации. Камера постоянно лежит на ее плече (как кошка, шутят ее друзья). Она даже в гости приходит с камерой, и уже никого из ее знакомых не удивляет, что съемка – ее нормальное состояние. И что она продолжает разговаривать с ними, не выключая камеры.

Как-то в начале 1990-х годов она поделилась идеей фильма-дневника с Крисом Маркером: «В России идет революция, раньше о таких временах я только читала, а теперь ощущаю их на себе». Маркер позвонил на французское телевидение. Те согласились нести расходы. Так появился «частная хроника смутного времени», где она ежедневно снимала друзей, знакомых, людей на улицах и собственное смятение. Сегодня этот фильм выглядит даже более захватывающим, чем был тогда – те дни уже в прошлом, а теперь мы видим себя как бы заново.

Когда профессиональные режиссеры снимают часть жизни героя, они вынуждены платить за съемку такой же частью своей жизни. Но любители чаще всего снимают самих себя, свою семью или свой трудовой коллектив. А для этого им не нужно жить какой-то отдельной жизнью – то, чем они живут и работают, то и снимают.

Интересен эксперимент, показанный на одном из фестивалей любительского кино. Автор снимал остановку автобуса, которая находилась у него под окном. Каждый день в определенное время он подходил к окну и снимал три минуты. И что получилось? В фильме мы видим обычную остановку: пассажиров – входящих и выходящих, постепенно привыкаем к знакомым лицам людей, которые, вероятно, приезжают и уезжают в одно и то же время – вот молодой человек, вот девушка... Потом однажды мы замечаем, что юноша и девушка вместе приходят на остановку, вместе выходят из автобуса. А через какое-то время они приходят с маленьким ребенком, который на наших глазах становится старше и старше. Проходит еще какое-то время, и девушка, повзрослевшая, теперь приходит на остановку с ребенком, а молодого человека уже нет...

И вот так на экране проходит чужая жизнь, подсмотренная из одной точки, не отходя от окна.

Фильмом «из окна», по существу, оказалась и недавняя лента известного режиссера В. Косаковского «Тише», автор которой наблюдал в разные времена года за жизнью улицы из окна своей петербургской квартиры.

[В начало](#)

Вокруг события

Разговор начистоту в снегомерной партии и свадьба в поселке явились немаловажными моментами в жизни героев. Такие события могут настолько захватывать участников съемки, что само присутствие камер в подобных случаях оказывается психологически незаметным.

Снимая фильм о подвиге четырех советских солдат, дрейфовавших 49 дней в океане, оператор В. Копалин оказался в селе Благовещенском в Хабаровском крае, где жила жена одного из героев – Ирина Федотова. Уже на месте киногруппа узнала, что предстоит межконтинентальный телефонный разговор Благовещенск – Нью-Йорк. Началась подготовка к съемке. «... Я сейчас думаю, что сделал все возможное, чтобы помешать проведению репортажной съемки этого разговора, – вспоминал впоследствии оператор, – наташил в маленькую комнатку осветительную аппаратуру, долго рассказывал Ирине, как она должна вести себя перед аппаратом, а во время съемки усердно трещал “Конвасом”... Но как только раздался телефонный звонок, Ирина, слава Богу, забыв обо мне и о моих наставлениях, закричала в трубку: “Ваня, Ванечка! Господи, ничего не слышно!” – и залилась слезами. Я метался по комнате и только успевал включать мотор аппарата и менять кассеты, снимая такие кадры, которые не удалось бы получить при самой тщательной подготовке и многократных репетициях... Я до сих пор со стыдом вспоминаю, как уговаривал Ирину не смотреть в объектив, не слушать шум аппарата и изображать всяческие эмоции и переживания»^{83[15]}.

Документалисты все чаще стремятся – сознательно или интуитивно – застать героев в критические моменты, когда решаются узловые для них вопросы и обнажаются скрытые прежде пружины характера.

В картине режиссера Свердловской киностудии Б. Галантера «Лучшие дни нашей жизни» один из наиболее драматичных эпизодов – собеседование на медицинской комиссии, где решается вопрос о пригодности когда-то списанных по состоянию здоровья из авиации летчиков. Именно здесь кинематографисты подкараулили начало историй своих героев. Комиссия проходила как обычно. Только один человек знал о съемке – председатель комиссии. Единственное, о чем его попросили, – более подробно расспрашивать экзаменующихся. Опасаясь, что открытая съемка нарушит естественное течение жизни, документалисты спрятали камеры среди медицинских приборов. Шум не был слышен: съемка велась в условиях аэропорта, и гул реактивных машин перекрывал звуки камер.

Но была ли вообще необходимость в этом случае прятать камеры? Ведь разговор с героями был для них жизненно важным.

В небольшой картине Центральной студии документальных фильмов «Плюс минус я» речь идет о распределении выпускников института. «Как только студент садится перед столом комиссии и как только ему задают вопрос: “Так куда же вы поедете?” – вспоминает оператор А. Левитан, – аппарат перестает для него существовать. Поэтому мы и не пытались его скрывать. Мы просто старались сделать присутствие камеры незаметным, незаметным. Пользовались телеобъективами, естественным источником освещения. Так мы получили много портретов молодых людей, которые говорят искренне и взволнованно».

Если создатели игровых картин вправе «сочинять» события, то документалисты ищут их в первоисточнике, не воссоздают драматические инциденты, а находят их прямо в жизни. Находят на стадионах и велотреках – в драматургии спортивных зрелищ (где и болельщики и соперники настолько захвачены происходящим, что не видят, как за ними самими следят объективы). Находят в кассе театра (эпизод картины «Перед началом спектакля»): камера за спиной кассира фиксирует лица людей, появляющихся в окошечке... Красная площадь 9 мая (в фильме «Обыкновенный фашизм») – встреча бывших однополчан. Лица счастливые. Лица скорбные.

Подобного рода события могут присутствовать в картине не только эпизодически, но и составлять ее драматургическую основу. Место действия венгерского «Развода по-будапештски» (режиссер Марианна Семеш) – зал суда, где восторженные в прошлом молодожены, а ныне ожесточившиеся супруги бросают друг другу в лицо почти пародийные в своей нелепости обвинения (камеры были установлены в суде с их согласия). В фильме польского режиссера Яна Ломницкого «Возвращение корабля» мы видим морскую пристань в тот момент, когда польские эмигранты после двадцатилетней разлуки приезжают на родину. Можно ли забыть их лица и сцену встречи (бумажный плакатик: «Дорогая Магда, добро пожаловать в Гдыню!», одинокую фигуру пожилого пассажира, которого никто не встречает, – только голос из мегафона, время от времени возвещающий: «Пан ожидает...»)?

Первым фильмом чешского сценариста Милоша Формана, в котором он дебютировал как режиссер, стала документальная любительская короткометражка «Конкурс». Он снимал участников состязания, стремившихся попасть в актерскую труппу популярной эстрадной студии «Семафор». Желание претендентов быть принятыми было настолько сильным, что присутствия камеры они практически не

^{83[15]} Копалин В. Встречи, впечатления, съемки//Документальное кино сегодня: Сб. М.: Искусство, 1963. С. 120.

замечали. Эта лента принесла режиссеру не только европейскую известность, но и первых исполнителей ролей в его игровых картинах – тогдашних соискателей судьбоносного конкурса.

Аналогичную идею блестяще осуществил ленинградский режиссер-оператор В. Виноградов, снимая вступительные экзамены на актерский факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и комедии («Вороне где-то бог»). «Каждую весну многочисленные толпы абитуриентов собираются возле старинного особняка, – писал он в своей заявке. – В просторных залах, в укромных уголках, на ступеньках мраморной лестницы сидят они с книжками и гитарами, слоняются по коридорам, бурча под нос хрестоматийные строки, и, наконец, переступают порог заветной двери. Авторы фильма предоставят равные права перед киноаппаратом как экзаменуемым, так и экзаменаторам. Три тура, подобно трем раундам спортивного состязания, будут сокращать число его участников». Именно эти три тура и стали содержанием «документальной драмы в трех действиях». Когда-то из стен этого института выходили на российскую сцену Сергей Юрский, Алиса Фрейндлих, Владимир Рецептер.

Но, разумеется, сам факт присутствия операторов на событии еще не гарантирует, что экран донесет до нас выражение сути происходящего.

«Мне рассказали об одном неповторимом спортивном событии... – вспоминал М. Ромм в одном из интервью с аспирантами ВГИКа. – Во время легкоатлетического матча СССР – США, который проходил, по-моему, в Сан-Франциско, стояла ужасная жара. Было градусов сорок, и нашего стайера, который шел на 10 тысяч метров, хватил тепловой удар, и на последнем круге он на секунду потерял сознание, приостановился, повернулся и побежал обратно. Шедший за ним американский стайер, единственный, который выдержал соревнование, тоже очумел и, увидев, что наш бежит навстречу, сам повернулся и тоже побежал назад. Он, разумеется, оказался впереди, хотя ранее шел сзади. Рев стадиона привел в сознание нашего стайера, он понял, что бежит назад, остановился, огромным усилием воли сумел преодолеть тепловой удар, вновь повернулся, побежал, но не добежал до финиша, упал, пополз из последних сил, дополз до финишной ленты, разорвал ее головой и занял первое место. Американец же упал без сознания. Оба они были отнесены в медпункт. К сожалению, это поразительное событие, которое демонстрирует и силу воли, и самообладание, и многое другое, оказалось снято только с одной очень далекой точки, и мы не получили замечательного эпизода, очень телевизионного и очень кинематографического»^{84[16]}.

Само собой, трудно предугадать заранее, какие именно подробности и детали возникнут в момент события. В этих случаях документалисты действуют по-репортерски. Их первая заповедь – живая реальность. Разумеется, совершенная техника (большое количество камер или наличие длиннофокусной оптики) позволяет полнее передать событие, помогает охватить и заметить происходящее с разных точек обзора, однако она не в состоянии заменить собою самого умения наблюдать.

И здесь, вероятно, следует снова напомнить: происходящее на экране не адекватно тому, что происходит на самом деле. Наблюдатель торжественной встречи делегации популярных спортсменов в аэропорту видит большое поле и крохотные фигурки людей. Те же фигурки, выхваченные объективами, укрупненные, передаваемые эстафетой камер, будут по-иному восприниматься телезрителем. Разумеется, прямая трансляция с места события электризует аудиторию уже самим фактом сиюминутности. Те, кому довелось оказаться у домашних экранов 11 сентября 2001 года, уже никогда не забудут низвергавшихся на их глазах небоскребов, похоронивших три тысячи находящихся в них людей. Год спустя мы увидели то же событие глазами операторов 16 новостных агентств и 118 жителей Нью-Йорка, снимавших этот чудовищный теракт нередко с риском для жизни («Самый страшный день»).

Событие на телеэкране – это образ события, «художественная интерпретация» его, как говорил Сергей Эйзенштейн. Вот почему событием для документалиста могут стать и заурядные, казалось бы, факты будничной жизни, художественно преобразованные непосредственно в момент трансляции или при монтаже репортажно отснятого материала.

В рижском телефильме «Полдень» (режиссер Г. Франк) место действия – импровизированные уличные подмостки, где во время обеденного перерыва перед заводскими рабочими выступает выездная бригада артистов. Однако не артисты – герои фильма, а сами зрители. «Событием» на этот раз оказывается их реакция. Мы наблюдаем: вот они собираются, вот рассаживаются – кто на ящике, подстелив газету, а кто

^{84[16]} Советское радио и телевидение. 1968. №4. С. 14.

и просто взобравшись на ветки деревьев, вот в глазах их загорается любопытство, а затем внимание, мы видим, какие эмоции отражаются на их лицах.

Лицо мальчика, сидящего в зале на детском спектакле и снятого одним кадром в течение десяти минут, мы наблюдаем в фильме того же режиссера «Старше на 10 минут» Мы не видим спектакля, но видим всю гамму переживаний, которая отражается в мимике и глазах. «Изо всех поверхностей на земле, – заметил мудрец, – самая выразительная – поверхность человеческого лица».

Анализ события для документалиста – еще одна возможность рассказать о человеческой стороне происходящего перед камерой, возможность увидеть и показать, как ведут себя «действующие лица» в обстоятельствах, предлагаемых им самой жизнью.

В начало

Испытание действием

Но как быть, если все способы документальной съемки, о которых говорилось выше, неприменимы? Если нет возможности прятать камеру? Если журналист не располагает достаточным временем, чтобы его герой «забыл» о присутствии съемочной группы? Если не происходит никакого события, которое не только «отвлекло» бы героя от камеры, но и представляло самостоятельный драматургический интерес?

Как известно, ученые при невозможности непосредственных наблюдений прибегают к эксперименту, прослеживая его ход и анализируя результаты. Надо думать, и журналисту в подобных случаях не остается ничего другого, как стать «экспериментатором», то есть попытаться самому организовать или «спровоцировать» необходимое для него событие. Нередко такой метод документалистики сочетается со скрытым наблюдением за преднамеренно вызванной ситуацией.

«В 20.00 неизвестная молодая женщина проникла в корпус, имея особые цели. Корпус охранялся «специальным штатом», осуществлявшим бдительное наблюдение поэтажно...»

А вот выписка из приказа 6-й автобазы Моспромтранса: «Зачислить шофера второго класса Гудимова А.И. на работу в должности водителя первой колонны с двухнедельным испытательным сроком».

В первом случае «неизвестной» оказывается сотрудница центральной газеты Ирина Гуро, которая со своим коллегой «проникает» в корпус по поручению редакции, чтобы рассказать о некоторых порядках, принятых в московских гостиницах. Второй документ – пролог к превращению журналиста А. Гудимова в шофера 10-го таксомоторного парка с табельным номером 1052. О том, что дало это превращение журналисту (повторившему эксперимент Мих. Кольцова), рассказывается в его книге «Тайна чужой профессии».

В репортаже В. Андриянова и Ю. Платонова о работе пограничников, опубликованном «Комсомольской правдой», один из авторов «по сценарию» попытался выйти к государственной границе в то время, как второй, отправившись в район возможного появления «нарушителя», принял участие в задержании. Разумеется, никто, кроме пограничного начальства, не подозревал о задуманном – ни солдаты, ни жители окружающих сел. По ходу операции, разворачивавшейся с остротой детектива, читатели знакомились с действиями сотрудников пограничной заставы.

В США, расследуя злоупотребления частных служб «Скорой помощи», репортер газеты «Чикаго трибьюн» решил выяснить, каково приходится неимущему, если тот внезапно заболит. Сняв убогую комнату в бедном квартале, он прикинулся жертвой сердечного приступа. Санитар и шофер «скорой помощи», приехавшие по вызову, прежде всего потребовали выложить 38 долларов за свои услуги. Услышав, что в доме всего два доллара и что больной им заплатит позже, они усадили задыхающуюся жертву на стул и преспокойно удалились, не забыв прихватить с собой и упомянутые два доллара. Вся сцена была зафиксирована на пленке спрятанным в квартире фотографом.

К перевоплощению (если в данном случае уместно использовать этот термин) постоянно прибегает известный западногерманский журналист Гюнтер Вальраф, сотрудник франкфуртского сатирического журнала «Пардон». В качестве добровольца он посещает курсы противоатомной защиты, после чего дает стенографическое изложение своих «впечатлений изнутри». Под видом промышленника, получившего заказ на производство напалма для вьетнамской войны, является за советом к католическим священникам, которые с полной готовностью благословляют его на новую миссию. Узнав, что молодой рабочий не может устроиться на ряде предприятий за левые убеждения, Вальраф сам обходит эти же предприятия,

представляясь членом неонацистской партии, и всюду встречает самый гостеприимный прием. Во время студенческих волнений в Западном Берлине в течение нескольких дней он ходит по улицам с плакатом: «Студент, выгнанный из университета за участие в демонстрации, ищет комнату и любую работу» – и прислушивается к разговорам прохожих.

«Предлагаемые обстоятельства» катализируют ход событий. Поступки или реакция интересующих лиц «моделируются» в удобный для журналиста момент. К тому же то, что читатель (а тем более зритель, уже посвященный в условия эксперимента, исход которого заранее неизвестен) становится как бы участником «заговора», сообщает происходящему особую привлекательность, а порой драматическую напряженность.

Словом, техника спровоцированных ситуаций отнюдь не является редкостью в арсенале журналистских средств. Рассмотрим, в каких же целях чаще всего прибегают к ней документалисты.

Телевизионный розыгрыш

...Как-то на улице поставили дверь. Дверь стояла на тротуаре поперек движения пешеходов. Прохожие по-разному реагировали на неожиданное препятствие. Одни в недоумении пожимали плечами и обходили его стороной, другие непременно хотели пройти через дверь, третьих привлекала возможность проявить себя в индуктивном анализе. Появление двери на тротуаре вызвало уличную дискуссию.

Разумеется, никто не подозревал, что за окнами дома напротив находятся камеры, что в створки двери вмонтированы микрофоны и миллионы зрителей у своих телевизоров уже следят за развитием этого инцидента. Между тем у тротуара начали останавливаться машины, и пассажиры включались в число дискутирующих. Кто-то уже торопился за полицейским. Репортаж продолжался, пока на улице не образовался затор.

Так выглядел один из киносюжетов телевизионной рубрики, фигурирующей в различных странах под весьма интригующими заголовками: «Невидимая камера», «Внимание, камера!», «Алло, западня!».

В пьесе, разыгранной на улице, не было ни актеров, ни режиссера, ни драматурга. Было лишь «предлагаемое обстоятельство» – дверь, – смутившее обыденность уличной жизни.

Нетрудно догадаться, что в данном случае сценарно-организованное событие представлено в самой простейшей форме.

«Если вам приведут громадного пса, не принадлежащего вам, если у вас попросят руки вашей пятилетней дочери, если вам предложат за полцены банкноту – будьте осторожны! Неподалеку находится камера, а ваш собеседник, весьма любезный господин, – это Жак Легра, знаменитый мистификатор рубрики “Невидимая камера”», – предупреждал чересчур доверчивых читателей французский телевизионный еженедельник^{85[17]}.

Телевизионные «провокаторы» зачастую не менее популярны, чем комментаторы новостей, и иногда в этом амплуа выступают Широко известные люди. Кинорежиссер Нанни Лой, снимая для итальянского телевидения цикл «Секретное зеркало», спровоцировал около трехсот инцидентов с прохожими, играя роль безработного, обманутого мужа, кондуктора. Эти роли исполнялись в крупных магазинах, в автобусах, на городских площадях. Прохожим и в голову не приходило, что все происходящее перед ними – розыгрыш.

Для укрытия камер операторы Нанни Лоя надевали форму дорожных рабочих и слесарей, вели съемку из-под брезентовых тентов, установленных якобы для ремонта улиц, из покрытых мелом телефонных будок с надписью «Осторожно, окрашено!», снимали из окон, используя при этом свет рекламы или иллюминацию магазинных витрин.

Каждый раз по окончании съемки режиссер «сбрасывал маску» и просил у невольных героев уличных сцен разрешения на демонстрацию по телевидению. Если кто-нибудь высказывал несогласие, кадры с его участием вырезались.

Репортаж-обвинение

^{85[17]} Советское радио и телевидение. 1965. №12. С. 37.

В известном репортаже «Три дня в такси» Михаил Кольцов рассказывает: «...в последний день я сделал маленький опыт. Положил на заднее сиденье пакетик в газетной бумаге. В пакетике были: ключ, сапожная щетка, два яблока и “Записки охотника” Тургенева. Четыре клиента пакета не тронули. Артельщик его даже не заметил, видно, нервничал с деньгами. Мастер по пути с завода шелестел свертком, изучал содержимое; на обратном пути просунул в окошечко: “Возьмите, кто-то забыл”. Роженица с мужем не заметили. Музыканты острили насчет пакета, потом приказали мне передать его в милицию. То же и личность с котом в руках. А вот молодые люди – те слизнули пакет гладко и бесшумно»^{86[18]}.

Маленькая хитрость (пакет на сиденье) помогла журналисту выявить дополнительные штрихи к портрету каждого пассажира.

Не более сложной уловкой воспользовались и авторы одного из сюжетов сатирического киножурнала «Фитиль». Дорогу пешеходам перебежала черная кошка. Раздосадованные пешеходы, конечно, не догадывались, что на противоположной стороне улицы ее ждал хозяин-дрессировщик с кусочком мяса. Разумеется, спроси документалисты прохожих прямо: верят ли они в дурные приметы, те бы лишь рассмеялись в ответ. Несложный фокус позволил добыть достаточно выразительные иллюстрации к вопросу о суеверии.

Но подобные методы «провоцирования» позволяют не только предпринимать любопытные психологические эксперименты, они могут становиться и своего рода обвинительным документом.

В Москве, в районе площади Свердлова, двое развязных парней приставали к девушке. Прохожие тщательно обходили их стороной. Возможно, в глубине души они и сочувствовали жертве уличного бесчинства, но боязнь «попасть в историю» явно была сильнее. И все же «попасть в историю» им пришлось. Длиннофокусный объектив из окна стоящей неподалеку машины фиксировал поведение пешеходов.

Еще пример. У дверей магазина мать оставляет пятилетнего мальчугана. Малыш, не задумываясь, отправляется на поиски приключений. Помощники режиссера на всякий случай находятся поблизости – оберегают. А пешеходы? Заметят ли они, что ребенок один? Ведь рядом снуют машины. Неужели они позволяют ему вот так спокойно бродить по улицам? Догадаются ли протянуть ему руку?

Действующими лицами этого репортажа стали прохожие, незаметно для себя оказавшиеся участниками нескольких уличных происшествий. Камеры были спрятаны в строительных лесах углового дома и в окне квартиры напротив. Они давали возможность зрителям взглянуть на себя как бы со стороны. «Какие мы?» – назывался репортаж, который эстонские тележурналисты три дня подряд вели с одного из таллинских перекрестков.

«Для того чтобы ускорить ход событий, заострить постановку проблемы и таким образом узнать реакцию прохожих, с нашей стороны были предусмотрены некоторые действия, – рассказывал редактор передачи Ааре Тийсвьяли. – Мы не претендовали на особую оригинальность, ни одно провоцирование не было задумано ради него самого... Мы знали, с чего начнем. Но как будут развиваться дальнейшие события?..»^{87[19]}.

О том, как развернутся события, не знали и сотрудники «Фитиля», когда, повторяя эксперимент «Литературной газеты», сдавали в ремонтные мастерские пять новеньких телевизоров с выведенными из строя сопротивлениями, цена которых измерялась копейками. Обнаружилось, что стоимость одного и того же дефекта не только была оценена в мастерских по-разному, но и далеко превышала установленные тарифы – в одном случае в сотни раз. Из пяти полученных счетов лишь один был верный, да и тот, как выяснилось впоследствии, выписал новичок, работавший в мастерской второй день.

«“Невидимая камера” – не просто средство развлечения. Это зеркало нашего безразличия», – с горечью воскликнул французский тележурналист, когда, прикинувшись жертвой дорожной аварии, лежал в кювете среди живописных обломков машины и вел репортаж о проносящихся мимо владельцев роскошных автомобилей, вовсе не испытывающих желания оказывать помощь своему ближнему.

Сотрудники английского телевидения пошли еще дальше, организовав... грабеж магазина. Среди бела дня двое подозрительных людей взломали замок и начали переносить в стоявший рядом грузовик товары в мешках (надо сказать, что в течение года этот магазин был уже ограблен дважды). Прохожие проходили мимо «не замечая».

^{86[18]} Кольцов М. Избр. соч.: В 3 т. М.: Гослитиздат, 1957. Т. I. С. 518.

^{87[19]} Тийсвьяли А. Репортаж со скрытой камерой//Советское радио и телевидение. 1965. №7. С. 3–4.

В другом эпизоде полицейские возле парома показывали пассажирам фото сбежавшего из тюрьмы опасного рецидивиста. Преступник (разумеется, это был подставной актер) «оказался» на том же пароме. Вначале он прикрывался газетой, затем стал подсаживаться к соседям и открыто заводить с ними разговор. Однако пассажиров одолела воистину «куриная слепота». Даже после того, как паром пристал к пристани и им вновь была предъявлена фотография, они лишь в недоумении пожимали плечами.

В уже упоминавшемся эстонском репортаже «Какие мы?» сам ведущий (известный телерепортер и интервьюер Рейн Каремяз) становится героем экранного действия. В руке портфель с передатчиком. Под шарфом крохотный микрофон. Для всех на улице он – обычный прохожий. «Сейчас я зайду в кафе, – посвящает Каремяз в “заговор” телезрителей, – и сделаю вид, что мне стало плохо». Исчезает в подъезде. Затем выходит, прислоняется к стене. В «бессилии» опускается на тротуар. Портфель лежит рядом. А люди проходят. Они спешат. Им некогда. Пятый, десятый... «Неужели никто не заметит?» – с горечью комментирует репортер. И тут рядом останавливается женщина: «Вам плохо? Давайте, я помогу вам встать...»

В последний день на этом же перекрестке в одном из окон вспыхнул «пожар». Немедленно собрались любопытные. Их было много, они мешали пожарным. У людей, которые проходили мимо, когда от них действительно требовалось вмешательство, у людей, которые ничего не видели в уличной спешке вчера и позавчера, – вдруг оказалась масса свободного времени. И как укор – на толпу любопытных накладывались знакомые кадры-улики: человек, которому стало плохо, ребенок среди потока машин.

Как ни назвать это – репортажем ли с улицы, фельетоном-трансляцией о равнодушии, выявленном с помощью скрытой драматургии сценарно-организованного события, – перед нами явно пристрастная камера.

Социально-психологический эксперимент

Вокруг стола ребяташки. Перед ними магнитофон. Женщина нажимает кнопку – слышен вой военной sireны. «Что это?» – «Это лев», – убежденно заявляет один малыш. «А по-моему, это корова», – возражает второй. «А что значит слово “концентрационный”?» – «Человек, который выступает в концерте», – высказывает догадку девочка. «Что-то связанное с концентратом», – сообщает ее сосед. «Затемнение» – это затмение солнца либо шторы на окнах, чтобы дети спали. «Свобода» – для малыша означает возможность не есть бульона, а для папы – не выходить из комнаты, если он курит.

Возможно, так проходил бы научный эксперимент, если бы ученые задались целью установить, в какой мере знакомы современным детям представления, связанные с войной. Однако перед нами кадры документального фильма, авторы которого предлагают взглянуть на мир глазами сегодняшнего ребенка. Ребенка, который глагол «воевать» спрягает только в прошедшем времени, а автоматную очередь ассоциирует с карапузом, проводящим палочкой вдоль забора.

Мы видим, что создатели фильма и здесь (как в приведенных выше случаях) идут на известную «провокацию»: событие перед камерой организовано. Участников ставят перед необходимостью как-то отреагировать и наблюдают за их поведением и ответами. Зрители вместе с документалистами оказываются очевидцами своеобразного социально-психологического эксперимента.

Еще более ярко выраженный опыт такого рода – фильм Жана Руша «Человеческая пирамида», снимавшийся в Африке. «Я встретил в Абиджане молодую француженку Надин, заканчивавшую среднее образование, – вспоминает Руш. – Расистски настроенная, она охотно рассказывала мне, какой антагонизм разделяет белых и черных учащихся даже в ее классе»^{88[20]}. Режиссер собрал школьников из этих обеих групп (после занятий они никогда не общались друг с другом) и попросил их на время съемок в течение двух недель постараться не проявлять открыто своей вражды и даже сделать вид, что они друзья. Самым поразительным был итог: школьники и в самом деле остались друзьями. Дружить оказалось для них более естественным человеческим состоянием, чем находиться в постоянной ссоре из-за расовых предрассудков. Но именно это и хотел доказать режиссер.

«Я искусственно создаю коллектив, – говорит Руш о своем методе, – и помещаю его в ирреальную ситуацию: в данном случае в ситуацию общества без расизма. Я наблюдаю развитие этого коллектива. При

^{88[20]} Правда кино и «киноправда». С. 91.

необходимости я стимулирую это развитие... Мое индивидуальное творчество исходит из вымышленной мной ситуации»^{89[21]}.

Такой же подход лежал в основе «Разделенного класса», снятого в середине 80-х американским режиссером Вильямом Питерсом. Школьная учительница Джейн Эллиот проводит в третьем Классе эксперимент по случаю празднования «недели братства». Она делит учащихся на две группы по цвету глаз – голубоглазых и кареглазых. Первые получают право оставаться на перемене на пять минут дольше, их раньше отпускают на завтрак, где они могут при желании попросить добавку. Кареглазые же обязаны носить синие воротнички. И вообще учительница к ним относится явно требовательнее, упрекая их в невнимательности и неаккуратности. К концу дня класс оказывается расколот. Голубоглазые обзывают своих вчерашних друзей «кареглазыми» – это определение становится унижительной кличкой.

На следующий день ситуация радикально меняется. Теперь синие воротнички обязаны носить голубоглазые. Выясняется, что как раз они не так умны и сообразительны, как их одноклассники, гораздо драчливее и упрямее. Одно и то же задание они выполняют гораздо дольше, чем их соперники (хотя вчера все было наоборот). Их лишают права качаться на школьном дворе на качелях.

Третий день – полная отмена воротничков (детишки с удовольствием рвут их на части) и обмен впечатлениями. И те, и другие на себе ощутили дискриминацию как несправедливость. Микромодель общества, в котором они прожили эти дни, оказалась уроком жизни. Теперь они знают немного больше, чем неделю тому назад. Научились постигать секрет отношения к окружающим – не только в классе и не только в школе. Узнали, что ни цвет глаз, ни цвет кожи еще не свидетельствуют о качествах человека. И когда 17 лет спустя им снова показывают тот прежний фильм, выясняется, что они отлично помнят свои тогдашние впечатления.

В третьей части картины Джейн проводит тот же эксперимент со студентами – сотрудниками исправительных учреждений. Он слегка изменен, но производит на участников семинара не менее очевидный эффект. Оказаться в меньшинстве – жестокое испытание. Ты становишься презираемым, уязвимым, утрачиваешь чувство собственного достоинства. «Прививкой от расизма» называет этот урок один из участников.

В фильме «Хроника одного лета», созданном Жаном Рушем еще в начале 1960-х совместно с социологом Эдгаром Мореном, таким коллективом (социологи сказали бы – «неформальной группой») становятся несколько молодых людей (в их числе машинистка, рабочий, негр, девушка – бывшая заключенная в немецком концлагере). В течение ряда месяцев их снимали изо дня в день в рабочих помещениях, на прогулке, дома и в совместных беседах.

Прелюдией фильма служит вопрос «Счастливы ли вы?», заданный десяти парижанам, идущим по улице. Этот эпизод впоследствии вызвал нарекания многих критиков, утверждавших, что получить вразумительный ответ на такой вопрос, обращенный к первому встречному, вообще невозможно. Между тем постановщики фильма и не рассчитывали на готовые истины. Картина, по существу, убеждает, что получить ответ на подобный вопрос едва ли возможно и в течение тех нескольких месяцев, пока продолжалась съемка.

Авторы киноэксперимента сами фигурируют на экране как действующие лица, тогда как участники вовлекаются в круг соавторов (финальная сцена: герои фильма в просмотровом зале оценивают просчеты картины и степень ее правдивости). Перед нами разбирательство человеческих судеб.

Однако вопрос осложняется тем, что на наших глазах происходит известное в физике «возмущающее» влияние экспериментатора на объект. Хотя съемки проводились с добровольного согласия всех участников, сам факт исследования невольно повлиял на индивидуальность героев и их дальнейшую жизнь. Так, одна из героинь картины в процессе съемки влюбилась в юношу – участника того же эксперимента (ее признание показано на экране), а рабочий решил оставить свою работу на заводе «Рено» и стать киноартистом.

[В начало](#)

Дискуссия с открытым финалом

^{89[21]} Там же.

Таким образом, практика современной съемки показывает, что существует, по меньшей мере, четыре возможности подойти к документальным героям с камерой, не вынуждая их становиться актерами-дилетантами. Помимо случаев, когда человек не знает, что оказался в видеоискателе аппарата (то есть случаев, когда камера скрыта), он может быть вовлечен в соучастники продолжительной съемки, позволяющей привыкнуть к камере или даже забыть о ней (длительное наблюдение), снят в момент, когда настолько захвачен каким-то событием, что ему «не до камеры» (событийная съемка), наконец, когда он действует в обстоятельствах, предложенных ему журналистами (сценарно-организованное событие).

Надо ли говорить, что перечисленные методики разделяют не жесткие демаркационные линии, а, скорее, открытые пограничные зоны. По всей вероятности, большинство сценарных задач, стоящих перед документалистами, вообще не могут быть решены при помощи какого-либо одного технологического способа в чистом виде. И не потому лишь, что разнохарактерность эпизодов в пределах фильма и передачи уже предполагает неодинаковость экранных решений. Нередко одна и та же тактика съемок едва ли не автоматически влечет за собой другие.

Первоначальный вариант сценария фильма «Катюша» предлагал – в соответствии с постановочными традициями – воссоздать на экране историю телевизионных поисков героини, иными словами, заново «проиграть» все то, что случилось в недавнем прошлом.

«Но когда мы впервые познакомились с Екатериной Илларионовной Деминой, – рассказывает оператор А. Левитан, – почти ничего не напоминало в ней бесстрашную участницу боев за Крым, человека необыкновенных душевных качеств, которая была знакома нам по сценарию С. Смирнова. Она предстала перед нами скромной труженицей, погруженной в будничные свои дела, заботливой женой и матерью. И только... Как сделать, чтобы в момент съемок в сдержанной натуре Деминой развернулась пружина воспоминаний и дала толчок к открытому проявлению чувств?»

Так родилась идея – показать Катюше архивную кинохронику о частях, в которых она служила, и «подсмотреть» ее реакцию в кинозале с помощью сверхчувствительной аппаратуры.

После того как начальные кадры были проявлены, Катюше показали материал и заручились ее согласием на продолжение работы над фильмом. В дальнейшей съемке решили пользоваться «привычной камерой». Но что именно следовало снимать?

Сценарий предусматривал поездку по местам боев. «С первого же часа нашего приезда в Керчь, – продолжает А. Левитан, – Катюша рвалась к той крутой сопке, где сложили головы многие ее товарищи и где теперь стоял обелиск. Мы сочувствовали ей всем сердцем, но нам пришлось быть жестокими. Пока мы не были готовы, под всяческими предлогами не пускали Катюшу к памятнику. Мы знали, что если она там побывает до съемки, если прольются ее первые слезы и прорвутся первые, самые бурные проявления горя, то повторить что-либо будет невыносимо и даже просить ее об этом бесчеловечно. И вот когда я стоял с аппаратом, а Катя Демина с писателем Смирновым подошли к памятнику, я начал снимать издали. Но, уже снимая издали, я увидел, как на нее нахлынули воспоминания. Она расплакалась, положила цветы, долго стояла у памятника. И она совершенно перестала меня замечать. Хотя я был рядом, снимая слезы, снимая крупно ее лицо. В тот момент мы для нее просто не существовали. Была ли это открытая камера? Для нас, для всех окружающих – да. Но для нее она была полностью скрытой».

Таким же был эпизод у колодца в степи, куда Катюша, рискуя жизнью (колодец находился на полоске «ничьей» земли), ходила за водой для раненых моряков. Оператор стоял в 15 метрах, режиссер держал микрофон под плащом. «Катюша узнала место, побежала к колодцу... “Он, конечно, тот самый, смотрите – и вода еще есть”. Зачерпнула ведерком воды, стала рассказывать Сергею Сергеевичу подробности. Знала ли Катюша, что ее снимают? Конечно, знала, она поняла это, как только увидела нас, но она не знала, когда именно ее снимают, так как камера стояла вдалеке и не было слышно ее шума. Скоро Демина перестала замечать аппарат, как не замечают привычную деталь окружающей обстановки».

По существу, документалисты во всех трех случаях имели дело с событийным репортажем, хотя само событие – «встреча с прошлым» – было ими заранее подготовлено. Вместо кадров подобранной кинохроники в других эпизодах ту же функцию выполняло реальное «место действия». Перед нами «спровоцированное», или, лучше сказать, сценарно-организованное событие (С. Дробашенко предлагает еще одно определение подобного метода – «форсирование жизненной вероятности»).

Демонстрацию отобранной кинохроники использовал и режиссер В. Ротенберг в Свердловске, когда снимал картину об известном уральском сталеваре Нурулле Базетове. На этот раз военные кадры были

показаны с монитора в телевизионной студии, что значительно упростило съемку; горел свет, камеру замаскировали ширмой. Старая хроника становится как бы зеркалом времени. Мы видим глаза героев, словно вглядывающихся в далекое прошлое, узнающих, взволнованных, которые не в силах скрыть своих чувств. Можно перечислить немало фильмов, где такая «встреча с прошлым» оказывается кратчайшим расстоянием к человеку в кадре.

В иных целях метод «провокации» был использован немецкими документалистами В. Хайновским и Г. Шойманом при создании фильма «Смеющийся человек». Представившись журналистами, они попросили интервью у командующего карательной экспедицией в Конго, вчерашнего нациста и сегодняшнего профессионального убийцы, господина майора Зигфрида Фридриха Генриха Мюллера. Мюллер не задал вопроса, какую они представляют Германию – вероятно, ему это даже в голову не пришло. Он охотно согласился на выступление перед камерой и в течение шести часов (в фильм вошло 50 минут) в частной студии Мюнхена, арендованной специально для этого случая, выкладывал свою биографию и свою жизненную философию. Скрытой на этот раз оказалась не камера, а сама задача интервьюеров, которые вели разговор. Нацист, гордящийся тем, что всю свою жизнь посвятил борьбе с коммунистами, представления не имел, что присутствует не на акте признания его героической деятельности, а, скорее всего, на судебном допросе, на следствии, каким стал этот фильм-интервью.

Год спустя после выхода фильма «Смеющийся человек» В. Хайновский и Г. Шойман взяли еще одно сенсационное интервью, на этот раз у знаменитой «провидицы Бонна» полуграмотной гадалки фрау Бухелы. Интервью снималось в особняке «королевы гадалок».

«Заключение договора на съемку не было с нашей стороны ни взяткой, ни подкупом. Это было приспособлением к существующим в этом мире правилам, – рассказывали создатели фильма. – К тому же мы не сторонники скрытой съемки и если во время разговора включаем камеру, то лишь заручившись согласием собеседника. В конце концов столь известная предсказательница чужих судеб, как фрау Бухела, вполне могла бы предугадать, к чему приведет ее встреча с такими двумя клиентами, да еще в присутствии оператора»^{90[22]}.

По существу, раскрытие человеческого характера в известных пределах происходит в любой из затронутых ситуаций – человек, спровоцированный на какие-либо высказывания или поступки, реагирует в соответствии со своим темпераментом, воспитанием, особенностями личности. (Как в прологе к хикметовскому «Чудаку», где каждый герой проходит по авансцене, чтобы, споткнувшись о поставленный автором камень, выявить «самого себя».)

Безусловно, выбор методики съемки всякий раз диктуется характером эпизода. Однако, чтобы правильно осуществить этот выбор, необходимо представлять себе возможности каждой методики (так же как и пределы ее возможностей). Между тем до трезвой оценки и точно осознаваемой дифференциации средств журналистского наблюдения пока еще далеко. В каких случаях уместна та или иная тактика съемки – вопрос, продолжающий и в наши дни оставаться дискуссионным. Особенно это касается преимуществ и недостатков скрытого наблюдения.

«Попытавшись работать со скрытой камерой и столкнувшись с самораскрытием человека, я почувствовал, что если и есть что-то более полезное и удобное, то более увлекательного для меня сейчас не существует, – утверждает С. Зеликин. – Почему? Да потому, что в журналистском рассказе, каким бы он увлеченным ни был, существует какая-то однолинейность, равнозначность повествования и восприятия. Зритель не почувствует больше того, что ты рассказал.

К тому же скрытая камера наименее опосредованный способ отражения жизни. Когда человек говорит хотя бы с одним собеседником, он уже чуточку не он. Он видоизменяется для этого собеседника. Когда он обращается к аудитории, он уже далеко не он. Когда он знает о том, что его снимают, даже если камера и привычная, он уже в третьей степени не он. А показать человека, каков он есть, мне кажется, под силу лишь камере спрятанной.

Скрытая съемка дает объем. Ты снял человека, стремясь показать, какой он хороший и исключительный. А тот, раскрываясь, обнажает и другие черты своего характера.

^{90[22]} Журналист. 1968. №6. С. 55.

Здесь очень часто образность существует в самом материале. И в виду того, что жизнь талантливее, чем я, это получается интереснее».

Словом, герой, «как он есть», может быть раскрыт, по мнению С. Зеликина, лишь с помощью камеры-невидимки, ибо в присутствии аппарата и собеседника – перед нами уже «другой» человек.

Но так ли это на самом деле? Не справедливее ли считать, что герой, ведущий себя по-иному в иных условиях, становится не столько «другим», сколько открывает другие грани своего характера? И разве не может интересовать документалиста, как меняется человек в зависимости от обстоятельств? Право, показать одного героя во всей его многомерности – не сюжет ли это для глубокого исследования личности, при котором понадобится камера и скрытая, и привычная, и «парадная»?

Не менее уязвимы и утверждения, что «образность существует в самом материале», а жизнь «талантливее», чем документалист. Разумеется, жизнь «талантливее» предвзятых схем. Но не в том ли и состоит талант художника, чтобы суметь увидеть, суметь извлечь из окружающей повседневности таящиеся в ней образы?

Многие вообще считают, что от документалиста, прибегающего к скрытому наблюдению, ускользает сама суть происходящего перед камерой – ведь внешность явлений бывает обманчива. К тому же при этой технике съемки, не совмещенной с другими журналистскими средствами, действительность перед объективом неуправляема, в то время как современный документальный сценарий все чаще требует известной организации жизни, когда ты незаметно ставишь своих героев в ситуации, полнее раскрывающие характеры.

«Мне кажется, – настаивает И. Беляев, – что документалисты слишком часто используют скрытую камеру там, где она вовсе не обязательна и где того же эффекта можно достигнуть другими средствами. Убежден, что кинорасследование о водителе троллейбусного парка можно было бы снять и без того, чтобы прятать камеру. И не обязательно было забираться в горы, чтобы подкараулить разногласия четырех молодых людей. Коль скоро такой конфликт существует, он непременно обнаружит себя, даже если бы вы пригласили героев в номер гостиницы. Главное: суметь их вызвать на разговор.

В ряде случаев, когда я беру киноинтервью, мне лично камера помогает. Она как допинг, как кофеин обостряет реакцию отвечающих. Добрый становится более добрым, злой становится еще более злым. Условия публичности для многих людей – проявитель, стимулирующий черты характера. Своего рода катализатор чувств. Человек подает себя, как актер со сцены».

Чрезмерное увлечение тайной съемкой было одно время своего рода реакцией на имитации, подменяющие собой живую реальность.

Некоторые утверждают, что в наши дни обращение к этой технике идет от неопытности, незрелости. Куда полнее раскрываются люди в условиях откровенной съемки, в прямом общении. Значит ли это, что скрытое наблюдение уже исчерпало себя и что его можно, как говорится, списать в архив?

«Когда нам нужно идти в глубину проблемы, когда мы можем ежедневно встречаться со своими героями, тогда уместна привычная камера, это – оружие исследования, – размышляет П. Коган. – Но если нам нужно схватить настроение, передать оттенки, уловить мимолетность – скрытая камера незаменима. Оператор Мостовой и режиссер Квинихидзе сняли прекрасный кадр в своей картине “Маринино житье”. Девушка, которая ждет в кафе, пока ее пригласят на танец. Она пьет вино и закусывает конфетой. Мы совершенно ясно видим, что она опечалена. Подходит молодой человек и приглашает ее. Она чуть-чуть улыбается, привстает. Затем панорама по ее ногам: она в темных чулках и светлых туфлях. И это вызывает особую трогательность, когда я вижу эти черные чулки и белые туфли. Я создаю себе образ девушки. Факт обобщился, стал фактом искусства. Быть может, она случайно надела белые туфли, не успела забежать домой, и переодеться, но вместе с тем в переживаниях чувств мы угадываем ее истинный характер. Скрытая съемка дает возможность схватить какие-то эмоциональные летучие вещи».

Скрытая камера – краска в палитре. Не всеобъемлющий способ схватить доподлинность, как это казалось на первых порах.

В наши дни любой оператор умеет встать по солнцу, нацелить длиннофокусный объектив и «поймать» женщину, которая кормит на руке голубя, или девочку, играющую в классики на асфальте. Подобная съемка превращается в коллекционирование кадров, выхваченных из жизни, и при этом нередко без всякой мысли. За верой в самоценность каких-то технических средств или методов (как, впрочем, и за полным недоверием к этим методам) стоит все то же неумение осознать, что для документалиста

наблюдение – не только процесс постижения мира, но и самоотдача в момент постижения. Скрытой камере угрожает опасность устареть как аттракциону быстрее, чем ее научатся использовать в действительно творческих целях.

Наконец, речь идет и об этической ответственности документалиста.

[В начало](#)

Должен ли документалист думать о последствиях?

В самом деле, может ли не вызвать моральной коллизии то обстоятельство, что любой из нас вдруг окажется, сам того не подозревая, в видеоискателе съемочной камеры? Возможность «раздокументировать» своего героя (что так часто делают очеркисты или писатели, не называющие подлинных имен и фамилий) в этих случаях – не выход из положения, поскольку герой присутствует на экране зримо. Он вовсе не обязан давать взаймы документалисту свою внешность, свое лицо.

Нурулла Базетов был озадачен, узнав, что его разговор с режиссером в студии все время фиксировался на киноплёнку. Но, посмотрев картину, он сам признался: «Знай я о камере, я бы стал говорить для нее».

Кадры, снятые против воли человека или без его ведома и используемые ему во вред, – насилие над личностью. Но как использовать современные средства для раскрытия человека в его собственных интересах? Техническая революция в области методов съемки скажется в полной мере лишь при условии, что она будет сопровождаться «моральной революцией», предостерегают исследователи новых съемочных технологий.

Однако проблема далеко еще не исчерпывается получением согласия героев на участие в съемках. Имеют ли авторы моральное основание выносить на широкую публику то, что иной предпочел бы сохранить при себе? Понимают ли сами участники съемки, как могут сказаться на них последствия экранной известности?

Показательна в этом смысле печальная история семьи Лаудов из небольшого городка Сайта-Барбара в Калифорнии. Телевизионный режиссер-документалист Крэг Гилберт решил снять картину о подлинной американской семье с ее подлинными заботами, слезами и смехом. Трудно сказать, что заставило супругов Лаудов и их пятерых детей согласиться ежедневно на протяжении семи месяцев впускать в свой дом кинооператоров, присутствие которых они вскоре научились не замечать (по условиям договора семья не получила за съемку ни доллара). Быть может, извечно скрытое, как считают, в «среднем» американце стремление стать знаменитым, а возможно, даже желание вызывать зависть у окружающих (в чем признавалась впоследствии жена Лауда) – вот такая дружная семья живет на Западном побережье! Но эпизоды, зафиксированные кинокамерой (из отснятых трехсот часов режиссер смонтировал двенадцать часовых серий), демонстрируют что угодно, кроме семейной идиллии, – старший сын оказывается замешанным в компании гомосексуалистов, при внезапном пожаре едва не сгорает дом, жена обвиняет мужа в измене. Настоящий смех и настоящие слезы завершаются не менее реальным разрывом супругов: итоги съемки подвел развод.

Сыграло ли тут какую-то роль присутствие камер или они лишь катализировали события, но, так или иначе, герои «Американской семьи» в течение нескольких месяцев были в центре общественного внимания. «Готовы ли вы стать Лаудами?» – зывали газетные заголовки. «Если бы я знала все заранее, я никогда бы не пошла на это опять, – объясняла теперь уже бывшая жена. – Меня анализируют люди за три тысячи миль, никогда не видевшие меня... А вначале никто не знал, чем все это кончится, все завидовали: “Почему вы, а не мы?”»

«Поскольку вы снимаете фильмы такого рода, вы отвечаете за людей, которых вовлекли в авантюру... – размышлял в свое время над той же проблемой Руш. – Надо быть очень внимательным... Вы доктор Фауст, вы должны платить по счету»^{91[23]}.

Но есть и другие мнения. «Для кинематографиста объект его исследования – все зримое, – излагал свою позицию в анкете о скрытой камере А. Митта. – Мозг художника не знает стыда, он делает достоянием гласности самые скрытые человеческие мотивы... Что же касается коллизии между

^{91[23]} Правда кино и «киноправда». С. 104, 105.

потребностью автора показывать правду и его корректностью по отношению к героям, то, на мой взгляд, этический долг художника – это долг перед истиной, перед искусством...»^{92[24]}.

«Мы – новое поколение журналистов, и само оно будет определять, какие герои имеют право на частную жизнь и какие не имеют», – утверждал ведущий программы «Акулы пера», приглашенный на обсуждение эпизодов публичного вторжения журналистов в частную жизнь артистов.

«Профессия моя – тележурналист, сама по себе греховна, – в свое время как бы возражала на подобные доводы одна из старейших сотрудниц “Авторского телевидения” Татьяна Гобзева. – Мы бесцеремонно вмешиваемся в жизнь людей, провоцируем неожиданными вопросами, подстроенными ситуациями “с подвохом”, заставляем прилюдно обнажать души... Сама бы для себя небось такого не захотела бы... Ты оставляешь их в одиночестве, бросаешь тобою же прирученного человека»^{93[25]}.

Подобное признание из уст журналиста – редкость. В наши дни особенно.

Однажды балюстрада факультета журналистики МГУ огласилась криками разносчиков газет: «Сенсация! Спешите! Впервые в истории нашего факультета! Судебный процесс! Преступница скрывается. Репортаж из зала суда!».

Павильон учебной телестудии представлял собой судебное помещение. За длинным столом сидели судья в мантии, адвокаты и прокуроры, а в качестве свидетелей защиты и обвинения были приглашены профессиональные документалисты – режиссеры и операторы.

– Введите обвиняемую! – начал судья, после чего на трибуне появилась фигура, закутанная во все черное. – Имя: Камера. Фамилия: Скрытая. Пол: женский. Возраст точно не установлен. Ее злодеяния были обнаружены еще в фильмах седой древности. Однако обвиняемая не оставила свои дурные наклонности и за последний период была замешана в съемке многих документальных лент.

Затем слово было предоставлено свидетельнице Марине Голдовской, режиссеру и оператору Центрального телевидения.

– Долгое время документальное кино было лишено подлинного мира человеческих эмоций. Его помогла обнаружить скрытая камера. Но понятие это широкое. «Скрытая» – не обязательно спрятанная. Это просто означает «незаметная, не раздражающая» человека в момент съемки. Профессионалы предпочитают называть ее в этом случае – «привычной». Это не какой-то технический трюк, который позволяет снимать плохие или хорошие фильмы. Это все равно что «объектив с переменным фокусным расстоянием» или «ракурс» – прием художественной выразительности.

– Нарушает ли съемка скрытой камерой некоторые правила человеческой этики? – задал вопрос судья.

– Да, нарушает, но порою не больше, чем при съемке открытой камерой, когда мы прибегаем к методу инсценировки, – ответила Марина.

Затем место подсудимого занял режиссер телеобъединения «Экран» Самарий Зеликин.

– Я клянусь говорить правду, только правду и даже... две правды, – сказал он. И начал с обвинений. – С детства мы мечтаем о такой комнате, куда родители будут заходить, предварительно постучав. Детские тайны порождают бесчисленные чуланы и «секретные» шкатулки. К сожалению, человек получает ключи от такой комнаты зачастую в том возрасте, когда она уже... почти не нужна.

Все мы знаем пословицу о незваных гостях в чужом доме. А ведь при помощи скрытой камеры гости врываются к вам в душу. Во внутренний мир человека надо входить, как минимум, после телефонного звонка.

Сниматься у кого-то, когда методом монтажа из тебя могут сделать совсем другого человека, значит практически вручать свою жизнь в руки незнакомца. Это, разумеется, никому не понравится. Но, с другой стороны, мы живем в таком усложненном мире, где это происходит на каждом шагу и никто не спрашивает на то особого разрешения. Ведь когда я покупаю билет на самолет и лечу – я вручаю свою жизнь пилоту. И предполагается, что пилот должен быть, по крайней мере, трезвым и в своем уме. Это необходимые условия. Точно так же и человек, который ведет съемку скрытой камерой, должен быть, по крайней мере, человеком тактичным, высоких душевных качеств, и вообще работать чистыми руками. Это как бы заранее обусловлено. А если это не так?..

– Бывают ли случаи, когда цель оправдывает средства? – задает вопрос прокурор.

^{92[24]} Журналист. 1968. №4. С. 26.

^{93[25]} Гобзева Т. Простите меня//Журналист». 1994. №3. С. 47.

– В нашем случае цель очень высока: рассказать людям правду о них самих. Более высокой цели у искусства нет. Можем ли мы лишить документальное искусство его единственного оружия, с помощью которого мы можем проникнуть во внутренний мир человека?.. Кто-то заметил, что, вообще говоря, термометром строго научно измерить температуру нельзя, потому что сам термометр тоже вносит свою коррекцию в температуру измеряемого предмета. Камера своим появлением «меняет температуру объекта». И только ее отсутствие дает возможность оставить мир таким, каков он есть.

– У меня вопрос, – говорит обвинитель, – всегда ли согласие человека на показ ленты является достаточным основанием для ее показа?

– Нет. Когда человек дает согласие на демонстрацию, он сам еще не знает, что творит. У фантаста Рэя Бредбери есть рассказ «Сафари». Люди залетели на машине времени в доисторические времена, и кто-то случайно раздавил бабочку. В результате изменился ход мировой истории. В душе человека есть очень много вот таких же бабочек... «Не страшно, если я возьму одну из них?» – «Конечно, нет. Лови эту, лови ту, у меня тут целая коллекция этих бабочек». А сам не знает, что вся история его внутреннего мира может перевернуться от этой несчастной бабочки...

– Позвольте поставить вопрос по-другому, – вмешивается адвокат. – Всегда ли телепублицист должен спрашивать разрешение на показ у своего героя?

– Не всегда. Могу привести такой пример. Журналист приходит в химчистку. «Здравствуйте, я фельетонист “Вечерней Москвы”, пришел вам сдать пальто в чистку». Само собой, что его обслужат исключительно, и он не сможет сделать никаких выводов, хотя известно, что обслуживание здесь из рук вон плохое... Если же он будет сдавать свое пальто инкогнито, так сказать, работая методом скрытой камеры, то он вполне может нарваться на обслуживание типа: «Вас много, а я одна!»

Еще нелепее была бы такая ситуация. Он сдает пальто. Спрашивает, когда будет готово. В ответ ему наплевательски машут рукой: «А! Когда будет, тогда и будет...» Журналист записывает эту фразу и вежливенько спрашивает: «Кстати, я фельетонист “Вечерней газеты”, вы разрешите эту фразу “Когда будет, тогда и будет...” использовать в моем фельетоне?» – «Нет!» – твердо отвечает приемщица. И что? Не писать фельетона?!

Столь же нелепо спрашивать разрешения на демонстрацию съемки скрытой камерой, если человек говорил со мной не как частное лицо, а как представитель определенной организации: как контролер, продавец, архитектор, то есть выступал в своей профессиональной сфере. Ибо человек должен говорить в этом случае, полностью отвечая за свои слова.

– А если при съемке скрытой камерой вы случайно отсняли на втором плане человека, который попал сюда случайно, – спрашивает прокурор, – и который, увидев себя на экране, может почувствовать себя крайне неловко?

– Французы говорят, что в «расставании всегда есть привкус смерти». Ну а в скрытой камере всегда есть привкус предательства. И какими бы высокими материями мы ни оправдывали свое решение, это остается. Поэт говорил: «Все прогрессы реакционны, если рухнет человек!» И действительно, мы должны отвергнуть «прогресс», если он подрывает веру хоть у одного человека в благородство окружающих.

Мне бы хотелось написать рассказ с таким сюжетом. Некий, весьма бестактный режиссер снимает документальный фильм скрытой камерой. А в это время другой документалист снимает фильм теми же методами о нем самом. И внезапно выясняется вся относительность концепции, которую исповедует режиссер.

На этом «судебном заседании», пересаживаясь со стула на стул, Зеликин выступал то, как свидетель обвинения, то в качестве свидетеля защиты и знакомил нас с «двумя правдами», вернее, с двумя сторонами проблемы. Вот он сидит на одном стуле.

– Разве можно добывать правду какими-то неправдивыми способами? Ради добра использовать зло? Что важнее: правда, которую мы добываем для общества, или то развращение души, которое мы совершаем по отношению к одному человеку?

Человек – хозяин своего изображения, за исключением тех случаев, когда демонстрация вызывается общественной необходимостью. Ужасно, когда человек становится «подопытным кроликом», участником эксперимента, о последствиях которого ему неизвестно. Я слышал фразу от одного режиссера: «Когда человек мною снят, он перестает быть для меня человеком, а становится фактом искусства». Это глубоко неверно. Человек должен всегда оставаться для нас человеком!

Но вот Зеликин пересаживается на соседний стул.

– Наша цель: снять с человека как можно больше оболочек, как можно ближе подобраться к его сердцевине, к этому самому незащищенному его «ядрышку», что и представляет наибольший интерес для искусства. Словом, прошу занести в протокол два моих заявления. Первое – долой скрытую камеру! И второе – да здравствует скрытая камера!

Телевидение несет не только социальную ответственность перед обществом, но и этическую ответственность перед личностью. «Жить стало труднее, – признавался в эфире один из участников трехлетнего телецикла “От Белого до Черного моря”. – Труднее не внешне. Психологически. Привыкаешь по-иному себя оценивать. Соизмеряешь свою жизнь с чужими судьбами. Предъявляешь к себе самому счета, о которых прежде и не задумался бы».

Режиссер венгерского телевидения Марта Кенде, снимая фильм о предубеждениях, еще существующих в наши дни в отношении к цыганам, провела своеобразное испытание. На собрании жителей одного довольно крупного поселка председатель районного совета (вступивший в «заговор» с режиссером) предложил половину жилплощади в строящихся новых домах предоставить цыганам, ютящимся в кочевых шатрах за границей поселка. Собрание продолжалось два с половиной часа, «официальная» съемка десять минут. Возмущенные участники (не подозревавшие, что камеры продолжают снимать выступающих) обрушили в адрес цыган все бытующие определения и эпитеты, какие только пришли им в голову. Их высказывания и стали для режиссера тем исходным материалом, который был подвергнут социальному и историческому анализу. Имел ли право режиссер спровоцировать жителей поселка на эти высказывания? Быть может, ответ содержится в последствии фильма – после демонстрации картины по телевидению (вызвавшей широкий общественный резонанс) жители поселка собрались по собственной инициативе и сами предложили половину жилплощади передать цыганам.

Проблема этических отношений документалиста с его героями далеко не сводится к юридическим предписаниям. Ничто не освобождает создателей фильма или передачи от обязанности «платить по счету». И сумму этого счета приходится учитывать заново в каждом отдельном случае.

Да, скрытая, привычная или провоцирующая камера может обернуться бесстыдной камерой. Но она может быть и камерой деликатной. Разве не сообщают ей эти качества люди? Сама постановка, условия эксперимента уже должны содержать в себе некие этические гарантии – для героев и зрителей. (Вспомните, например, «женщину, вяжущую чулок» в фильме «Там, за горами, горизонт». Когда с рабочим вариантом этой картины познакомили ее главного героя Володю Пересыпкина, чтобы получить его согласие на показ, он заметил: «В ваших силах превратить меня в негодяя и в кого угодно. Но я вам верю» – и согласился на публикацию. Всегда ли, однако, герои фильмов чувствуют, что могут довериться человеку за камерой?)

В «Алисе в стране чудес» есть эпизод, где Алиса играет в крокет с королевой и вдруг замечает, что шары в этой игре – живые ежи, а в роли молотков – живые фламинго. Алиса в ужасе понимает, как трудно играть, когда все живое.

Но разве легче снимать и показывать все живое?

«Быть человеком на съемке важнее, чем быть профессионалом», – заметила однажды Марина Голдовская, вводя в операторский обиход выражение «деликатная камера». Сегодня мы понимаем: быть человеком на съемке – это и значит быть профессионалом. Как только объектив направлен на твоего героя, документалист берет на себя ответственность за все, что произойдет потом. Не с ним, а с героем. Независимо от того, видит герой, что на него направлена камера или нет, согласен он на съемку или же возражает.

«У войны не женское лицо» – цикл документальных фильмов белорусского режиссера Виктора Дашука по сценарию Светланы Алексиевич. «Это была не я» – так назывался первый фильм цикла. О себе рассказывала медсестра, которая пошла на фронт в 15 лет.

Однажды во время атаки двое солдат испугались и побежали назад, за ними повернули другие. А наутро приехавший особист приказал этих двоих тут же расстрелять. Вызвали несколько добровольцев. Вышли трое, этого было мало. И тогда девочка-«сестричка» тоже шагнула вперед. «Мне кажется, что то была не я, а другая девчонка».

Виктор Дашук вспоминал, что, монтируя фильм, он долго то изымал, то снова возвращал рассказ о расстреле. Конечно, героиня сама рассказала об этом случае перед камерой, но думала ли она о

последствиях? Какими глазами на нее будут смотреть те близкие, кто этого случая в ее жизни не знал? Наконец, позвонил героине и спросил у нее – как быть?.. «Я тот грех 40 лет ношу, поноси теперь и ты», – ответила женщина.

И режиссер грех принял.

Многим ли сегодняшним журналистам ведомы такие сомнения?

В начало

Отступление о потерянном и обретенном зрителе

Завершая этот обзор современных приемов репортажного наблюдения, необходимо остановиться еще на одном обстоятельстве. Легко заметить, что автор книги, заимствуя примеры из практики телевидения и кино, ни разу не провел между ними какой-либо грани. Фиксируется ли облик мира на киноленту или доставляется к нам с помощью электромагнитных волн, предстает ли действительность на прямоугольнике полотна или на зыбкой поверхности кинескопа – искусство схватывать жизнь в «момент неигры», по существу, остается тем же. Можно, конечно, принять во внимание зрелищные возможности киноэкрана или то дополнительное напряжение, которое, скажем, дает прямая телетрансляция, однако эффект присутствия лишь подчеркнет, но не изменит природы самого наблюдения.

Другое дело – как телевидение и кинематограф воздействуют друг на друга. Вопрос этот сразу же вводит нас в сферу долгих дискуссий, где новичок себя чувствует так же уютно, как если бы оказался на минном поле. Любое его утверждение, еще не успев родиться, рискует подорваться на десятках чужих аргументов. Правда, при ближайшем рассмотрении становится ясным, что большинство аргументов сохраняет свой взрывоопасный потенциал лишь в воображении тех, кто ими вооружен. И не удивительно: телевидение развивается столь стремительно, что «догнать» его, да еще осмыслить происходящее, исходя лишь из опыта предшествующих искусств, далеко не всегда удается, адекватная же самому телевидению методика его изучения пока еще ждет своих исследователей.

Одна из сторон проблемы – влияние технических средств на творческое самоопределение телевидения и кинематографа. Что с того, что первые 16-мм портативные камеры были созданы для нужд документалистов кино (а точнее, документалистов-этнографов)? Ведь именно телевизионные репортеры и хроникеры приняли их в свое время на массовое вооружение, превратили в основной инструмент фиксации повседневной жизни, продемонстрировав их достоинства и возможности. И лишь впоследствии кинематографисты начали проявлять интерес к этой технике, соблазненные достигнутыми телевидением успехами. Так о чем же влиянии тут приходится говорить – влиянии кино на телевидение или телевидения на кино? Влияние телетехники на кино продолжается и сегодня, о чем говорит опыт съемок документальных фильмов с помощью телекамер и видеозаписи.

По признанию самих кинодокументалистов, телевидение как бы заново открыло кинематографу «говорящего человека». С первых же своих репортажей оно дало нам синхронный образ события: микрофон неизменно сопровождал телекамеру, покидающую пределы студии, и прямому телевидению, транслирующему жизнь, вообще не пришлось столкнуться с проблемой последующего озвучения видеоряда.

«Первоэлемент телевидения – живой человек на экране», – утверждал В. Саппак в своей замечательной и уникальной книге «Телевидение и мы» (1963). Видеозаписи тогда не существовало, и он настороженно относился к самой возможности кинофиксации изображения для домашних экранов. «Апологетом прямого вещания», не способным оценить фильмизацию эфира, называли его оппоненты. Но критики упускали из виду его реальные опасения – постановочные традиции и экранные имитации жизни, которые так легко достижимы при редакторском вмешательстве в действительность, запечатленную на киноленту. А между тем именно это вмешательство и происходило на тогдашнем экране.

«Жизнь, как она есть» – для позднего Дзиги Вертова эта формула означала все более осознанное стремление извлечь из реальности заключающуюся в ней образность. Но перед глазами Саппака было то, о чем Вертов мог только мечтать, – жанр портрета (заявки на который так и остались в его дневниках и набросках). «Жизнь, как она есть» превратилась в «человека, каков он есть», оказавшись этапом развития той же эстетики. Сомневаясь в необходимости фильмизации телепрограммы в начале 1960-х, Саппак отказывался принять то, чего, по существу, еще не было. Критики же, упрекающие Саппака в

недальновидности, не замечали того, что есть. Эстетика телефильма складывалась под явным воздействием свойств живой передачи, которые в свое время как раз и исследовал Саппак. Через несколько лет после выхода его книги появились первые синхронные фильмы-портреты в кино и на телевидении – «Катюша» и «Нурулла Базетов».

Проявляя «близорукость» в оценке возможностей телефильмов, он проявил поражающую прозорливость в размышлениях над экранным феноменом «говорящего человека». Саппак был, по сути, первым исследователем «синхрона», который с таким трудом утверждал себя в тогдашнем документальном кинематографе и был присущ телевидению, как врожденный дар.

«Что такое телефильм и чем он должен отличаться от кинофильма?» – вопрос, вызывавший бурные дискуссии в 1960-х годах, сегодня звучит риторически, ибо те и другие фильмы демонстрируются на одном и том же экране. Именно телезритель стал для документального кинематографа тем массовым адресатом, коего он не мог доискаться на протяжении ряда десятилетий. Аудитория кинофильмов, транслируемых по телевидению, не идет сегодня ни в какое сравнение с числом посетителей немногочисленных залов хроники, которых практически не осталось. К тому же телезрителю в общем-то безразлично, произведен ли документальный фильм, который он видит дома, киностудией или на телевидении (отношение его к картине от этого не изменится). Вот почему удивительна позиция иных кинематографистов, все еще пребывающих в благодушном неведении относительно того, что они давно уже потеряли привычный им кинозал и обрели аудиторию не только неизмеримо большую, но и другую, с иной психологией восприятия.

«Что такое кинофильм и чем он должен отличаться от телефильма?» – вот куда сместился полюс дискуссии, тем более что и само количество документальных картин, выпускаемых киностудиями страны, уже давно уступило первенство стремительно возрастающему числу телевизионных лент.

Скажем прямо: документалистам кинематографа уже нельзя не считаться с психологией восприятия своей новой аудитории (да и старой, ибо в кинотеатр приходит все то же телевизионное поколение зрителей), а эта психология складывается под явным воздействием домашних экранов. Эстетику прямого наблюдения жизни телевидение ратифицирует ежедневно, причем делает это в таких масштабах, о которых не может мечтать кино.

Вспомните лица, достигнутые телекамерой, – на трибунах стадионов, на театральной галерке, в концертных залах. Лица азартные и безучастные. Лица замкнутые и чуткие. Отрешенные и удивленные. Разве мы не имеем тут дела со скрытым наблюдением, когда человек, сам того не подозревая, вдруг оказывается в точке скрещения миллионов взглядов?

Телезрители-ветераны помнят маленькую фигурку в скафандре, только что отделившуюся от корабля и парящую в невесомости («Вижу, вижу небо! Ура!»). Разве этот космический инцидент (крохотный фрагмент среди сотен тысяч метров пленки с изображением, транслируемым из космоса) не был получен методом откровенного наблюдения? «Надо было стараться так держать корабль, – вспоминал впоследствии Павел Беляев, – чтобы Алексей был хорошо освещен солнцем. Иначе бы телезрители на Земле ничего не увидели».

Вспомните трансляции всенародных празднеств или бурных митингов, когда телекамеры черпают сюжеты на площадях, а режиссеры творят экранные образы прямо из образов реального мира. Или длительное наблюдение за действующими лицами – депутатами, политиками всех рангов, а то и крестьянами – постоянными героями теленовостей, еженедельных рубрик и документальных сериалов из жизни села.

Телевизионные фильмы выходят из прямого эфира как живые организмы из океана, это – кристаллы, выпадающие из перенасыщенного раствора вещания и сохраняющие его родовые признаки. В отличие от эфирной передачи мы ждем от фильма более глубокого осмысления исследуемых явлений или постижения изображаемых характеров, не говоря уже о степени художественной организации самого материала – в противном случае он просто не оправдывает тех творческих затрат, расходов пленки и времени, которые вложены в эту часть экранной продукции. К тому же в отличие от передачи фильм – произведение многократного использования. Разумеется, и любая передача может быть повторена не однажды, а неудачную картину иной раз не следует показывать вообще, однако фильм изначально и структурно задуман с таким запасом социальной и эстетической прочности, которая позволяет рассчитывать на его долголетие в сравнении, скажем, с текущими теленовостями. Можно сказать, что живая программа и

телефильмы – не что иное, как две стадии одного процесса, они находятся в таком же постоянном взаимодействии, в каком пребывают между собою руда и сталь.

Но и документальный кинематограф не в силах избежать воздействия телевидения. Формы общения с аудиторией, которые проповедует малый экран, все чаще (сознательно или безотчетно) заимствуют кинематографисты: это фильм-размышление, фильм-комментарий. Отсюда же появление многочисленных лент-интервью и киноанкет, то есть жанра, с которым чуть ли не ежедневно знакомят нас телепрограммы. Именно «электронная журналистика» вывела на авансцену фигуру ведущего и беседчика (не случайно знакомству с Катюшей на киноэкране мы обязаны дару Сергея Смирнова, чье имя прочно связано с телевидением).

Современная эстетика документализма немислима вне кардинальных вертовских принципов: утверждения авторской интерпретации мира и фиксации жизни в «момент неигры» (документальное произведение предстает как произведение этих двух взаимосвязанных величин). В равной мере определяя пути развития телевидения и кино, эти принципы затрагивают не только сферу съемки и режиссуры. Они заставляют внести коррективы и в понятие документальной экранной драматургии.

ПОДГОТОВЛЕННАЯ НЕПОДГОТОВЛЕННОСТЬ

[Действующие лица или исполнители?](#)

[Кому улыбается случай](#)

[Плохая репутация хороших репетиций](#)

[Предписание статистам или тактика съемок?](#)

[к содержанию](#)

Действующие лица или исполнители?

Убедившись, что кинонаблюдение за реальностью – процесс творческий (во всяком случае, не менее творческий, чем работа над сценарием фильма), мы не можем не задать себе вопрос: что же в таком случае должен представлять собою сценарий и может ли он вообще предшествовать наблюдению?

«Должен ли и может ли сценарий излагать все действие будущего документального фильма во всех подробностях? Нужно ли, вообще говоря, ожидать и надеяться, что фильм станет экранным воплощением сценария? Или же на это рассчитывать нечего? Вопросы сии, увы, исчерпывающего ответа пока что не получили. Да они всерьез и не ставились», – говорилось в «Материалах конференции по кинодраматургии», опубликованных еще в 1965 году^{94[1]}. Два года спустя А. Никифоров в брошюре «Работа над сценарием документального фильма» снова подчеркивал: «Автор понимает, что берется за дело особой трудности, так как по существу ему почти не на что опереться». Сложность задачи, по признанию автора, усугубляется еще тем, что документальный сценарий, подобно «тяжелым» элементам таблицы Менделеева, распадается по мере реализации: «Он живет только в фильме и чаще всего как-то незаметно растворяется в нем или просто умирает на полпути к экрану»^{95[2]}.

Может быть, к решению проблемы нас приближают последующие годы? Обратимся к сборнику «Современный документальный фильм», вышедшему в свет в 1970 году.

«Если отбросить крайние точки зрения, то подавляющее число творческих работников и руководителей производства пришли к проверенному жизнью выводу, что добротный литературный сценарий – обязательная основа любого тематического документального фильма», – уверяет один из авторов^{96[3]}.

«...Откровенно говоря, снять документальный фильм по сценарию трудно, – оспаривается этот вывод в другой статье того же сборника. – С точки зрения некоторых режиссеров, даже невозможно: жизнь не

^{94[1]} Каравкин Ю., Славин К. Автор в документальном фильме//Материалы конференции по кинодраматургии: Сб. М.: СРК, 1965. С. 67.

^{95[2]} Никифоров А. Работа над сценарием документального фильма. М.: Изд-во ВГИК, 1967. С. 5, 4.

^{96[3]} Головня В. Некоторые итоги и перспективы//Современный документальный фильм. С. 16.

стоит на месте, одни события вытесняют другие, люди меняются; сценарий нужен лишь как повод для запуска в производство картины»^{97[4]}.

Итак, с одной стороны, добротный литературный сценарий – обязательная основа, с другой – снять фильм по такому сценарию почти невозможно. Если добавить к уже изложенным мнениям еще и свидетельство такого авторитета, как Крис Маркер («В своей жизни я не написал ни одного сценария. Я прихожу на место событий, снимаю и потом пытаюсь понять, что же произошло»), то перед нами предстанет весьма широкий диапазон суждений.

Подобная свобода подходов к проблеме существовала, впрочем, далеко не всегда. На протяжении нескольких десятилетий форма сценария документального фильма (а затем и телепередачи) была достаточно жестко унифицирована. Такой сценарий, как правило, представлял собой нечто среднее между газетным очерком и «производственной» пьесой. Эти пьесы, писали впоследствии критики, всегда имели счастливый конец, потому что все герои в них были положительными. Роли исполнялись не профессиональными актерами, а сталеварами или шоферами в зависимости от того, шел ли репортаж с металлургического завода или из таксомоторного парка.

На практике работа над фильмом выглядела примерно так. Сценарист выезжает в район предполагаемой съемки, знакомится с местом действия, беседует с будущими героями. Затем возвращается, чтобы написать сценарий. При этом он опускает свои первые впечатления, понимая, что воссоздать их уже не удастся, и сочиняет своего рода пьесу с завязкой, кульминацией, эпилогом. Он пишет текст за своих героев – то, что однажды от них услышал, или то, что ему бы хотелось от них услышать. (Предполагалось, что сценарий тем профессиональнее, чем подробнее в нем описываются будущие события и диалоги.)

Подвергнутый редактуре, такой сценарий попадает в руки режиссера и оператора, которые тем самым автоматически устраняются от соавторства на первом этапе создания фильма – при непосредственной встрече с людьми и событиями. Им отводится иная роль – воплотить на экране результат наблюдений сценариста.

В этот период работа редактора, режиссера и оператора носит характер, скорее, символический, ибо, когда группа приезжает на место съемок (с момента пребывания там сценариста иногда проходит до полугода), выясняется, что добротный литературный сценарий отстал от жизни, так как за это время сменились люди, объекты, события и проблемы. «Мы думали все снимать по сценарию, но, знаете, как всегда бывает...» – говорят в таких случаях.

Пока автор тщетно скорбит о том, как прекрасно выглядел фильм на бумаге, оператор и режиссер торопливо снимают то, что еще соотносится с текстом, напечатанным на машинке. При этом всякая попытка включить в картину нечто не согласованное заранее рассматривается едва ли не как чрезвычайное происшествие. (Когда восемь отобранных наугад сценариев были сопоставлены с восемью отснятыми по ним фильмами, выпущенными в 1958 году, то совпадение оказалось почти буквальным. Ни в одном из фильмов не было ни единого не предусмотренного сценарием эпизода.)

Одним словом, реальной жизни надлежало соответствовать утвержденной заранее схеме. Документальные сценарии изобиловали оборотами вроде: «Задумчивыми и в то же время радостными глазами смотрит она...», «Темные глаза с ореховым отливом устремлены вдаль...» Не менее художественно выглядели на бумаге и целые эпизоды: «Любовь Викторевна смотрит им вслед – а перед глазами ее всплывает вдруг солнечная лесная поляна. Яркое солнце. Она с мужем собирает цветы – оба они молодые, веселые»; «Заводской цех. Обеденный перерыв. На скамье сидит Егоров. Звучат его мысли: “И все же, что они там придумали, в институте?” Егоров наклоняется, достает из кармана отверточку и на земле чертит какую-то схему: “Значит, маятник... маятник, а между ними тороид...”».

По мнению некоторых кинематографистов, сценарий обязан был предугадывать не только поведение и мысли героев, но и указывать планы для оператора. Приводя как пример удачной работы сценарий «Рассказа о чабане», В. Лесин, автор брошюры «Киноочерк-портрет» (1961), отмечал, что из 19 крупных планов, предусмотренных сценаристом, 17 остались в фильме. «Учитывая сравнительно небольшое отступление от сценария... – с удовлетворением заключает автор брошюры, – можно считать, что в фильме сохранены все задуманные автором крупные планы, помогающие раскрыть облик чабана»^{98[5]}.

^{97[4]} Славин К. Когда документалист говорит «я»...//Современный документальный фильм. С. 46.

^{98[5]} Лесин В. Киноочерк-портрет. М.: Изд-во ВГИК, 1961. С. 30.

Само собой разумеется, как только подобный сценарий начинал воплощаться в жизнь, действующие лица превращались в исполнителей, оператор и режиссер – в постановщиков, журналисту же отводилось нечто вроде роли театрального драматурга (само его присутствие на съемке считалось необязательным).

Таким образом, создание фильма проходило три этапа до стадии монтажа: 1) встреча с живой реальностью; 2) работа над сценарием фильма; 3) воссоздание этой реальности в соответствии со сценарием. (Совсем как в известной притче о доме, который построил Джек: вот жизнь, такая, как она есть, вот сценарий, который воспроизводит жизнь, такую, как она есть, а вот фильм, который воспроизводит сценарий, который воспроизводит жизнь, такую, как она есть.)

В результате первые наблюдения оставались за кадром (в кадре – результат наблюдений). Поиски героев оставались за кадром (в кадре – подготовленный персонаж). Подлинность первой встречи оставалась за кадром (в кадре – инсценировка встречи). Неповторимая речь героя оставалась за кадром (в кадре – слова, которые написал сценарист под впечатлением тех слов, которые произнес герой).

Человек, как он есть, оставался за кадром. В кадре – человек, дублирующий себя.

Такая практика создания фильма губила будущую работу уже потому, что отчуждала процесс наблюдения от съемочного процесса, подменяя репортажные методы освоения жизни принципами игрового кино.

Самые благородные авторские порывы разбивались о полное неумение документальными средствами создать на экране портрет героя. Но как нелепо представить себе, чтобы, скажем, один из сотрудников газеты встречался с людьми, а другой писал о них очерки, так и при создании документальной картины все более странным выглядело деление на драматургов и постановщиков. При всем различии функций оператора, сценариста и режиссера все они – журналисты, все они – авторы, а в рамках совместной работы – единомышленники. Оператор не может видеть лишь то, что обозначено на бумажке, жизнь не может интересовать режиссера лишь постольку, поскольку она соответствует тексту сценария.

Надо ли удивляться тому, что овладение методикой репортажной съемки, не говоря уже о психологии общения со своим героем в условиях съемочного процесса, стало важнейшей предпосылкой успешного развития экранной документалистики и заставило заново подойти к проблеме сценария документального фильма?

[В начало](#)

Кому улыбается случай

С освоением реальных возможностей репортажной съемки – процесса, бурно проходившего с начала 60-х годов, – традиционный сценарий-пьеса стал представляться все более архаичным. Но вместе с тем у некоторых документалистов сложилось убеждение, что работа над фильмом не должна вообще ограничиваться никакой предварительной схемой и что лучшими фильмами будут те, рождение которых начинается прямо с момента съемок. Это была реакция на требование сдавать чистенькие сценарии для бухгалтерии, в которых все было очень гладко, но которые не имели никакого отношения к будущей ленте. При этом документалисты нередко ссылались на Дзигу Вертова, забывая, что хотя он и отрицал сценарий как продукт литературного сочинительства, но в противовес такому сценарию выдвигал куда более строгие и неизмеримо более сложные требования, которые вкладывал в понятие «предварительный план».

В самом деле, нет ничего нелепее, настаивал Вертов, чем «сценарий неинсценированного фильма». «Писать сценарий о документальном поведении человека заранее можно, если знаешь, что с человеком в ближайшее время произойдет. Но это настолько схематично и приблизительно, что никакого представления о том, что получится на экране, в сущности, не дает. Человек раскрывается в редкие мгновения, которые нужно уловить...»^{99[6]}.

Сегодня о предварительном (или сценарном) плане говорят очень часто. Правомерность его («в ряде случаев») допускают даже самые ярые сторонники подробно разработанного описательного сценария. Однако содержание термина остается при этом настолько туманным, что каждый волен его понимать по-своему. Что же имел в виду под предварительным планом Вертов и чем отличался, на его взгляд, этот план от сценария? «...Тем, что все это план действий киноаппарата по выявлению в жизни данной темы, а не

^{99[6]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 257.

план инсценировки той же темы», – повторял он^{100[7]}. Как нельзя наперед описывать боев начинающейся войны, так нельзя наперед сочинять сценарий предстоящей кинокампании. «В каждом сражении участвуют две стороны. Противник не подчиняется вашему плану. У него свой план. Вам надо действовать, учитывая поведение противника»^{101[8]}.

Хороший военачальник обязан всегда обладать тем чувством реальности, которое подсказывает ему, до каких пор следует планировать и где воздержаться. Раскрывая это положение, известный психолог М. Теплов приводит многочисленные высказывания Суворова, Клаузевица, Наполеона. Обращаясь к опыту французского полководца, он особо подчеркивает его умение сочинять планы по ходу самой кампании, ежедневно, а иногда и ежечасно менять диспозиции, сообразуясь не только со своими целями, но и с обстановкой. У Наполеона всегда был наготове не один, а несколько планов («Я никогда не верил в возможность плана, имеющего претензию заранее устанавливать длинную цепь событий»). Секрет успеха наполеоновских операций состоял и в том, что, принимая решение, он опирался на исчерпывающие знания о передвижениях противника и местах предстоящих сражений. «План на войне не может быть чем-то неизменным, застывшим, мертвым, – заключает М. Теплов. – Он должен быть в некотором смысле подобен живому организму, каждое мгновение меняющемуся, обновляющемуся и именно благодаря этому сохраняющему свою жизнеспособность. Мало того, полководец должен быть готов к тому, чтобы не только частично видоизменять, дополнять, обновлять свои планы, но и радикально изменять их, не останавливаясь, когда это нужно, перед заменой принятого однажды плана прямо противоположным»^{102[9]}.

Военные стратеги остерегаются планировать слишком подробно и чересчур далеко вперед. Печально известный исторический пример отступления от этого правила, когда автор сделал диспозицию подробней, чем имел к тому основания, – вейротеровский план сражения при Аустерлице.

Своего рода маленькие «аустерлицы» сплошь да рядом случаются и в практике документалистов.

Как-то тележурналисты одной из дальневосточных телестудий узнали, что в их области появился тигр. Это была сенсация, тем более что охотники края решили тигра поймать живым. В свою очередь местные журналисты хотели запечатлеть столь волнующий эпизод на пленку. Однако пока оформляли командировку, доказывая, что сюжет представляет для аудитории интерес, выбивали машину и доставали камеру, тигр уже очутился в клетке. Это была полная катастрофа как для тигра, так и для съемочной группы. Положение обеих сторон казалось безвыходным. И тогда журналисты обратились к гражданским чувствам охотников. Они объяснили, какого эффектного зрелища лишились телезрители из-за их поспешности, а затем предложили выпустить тигра из клетки и поймать его снова. Это вызвало яростные протесты бухгалтера («Вы с ума сошли! – кричал он. – За поимку этого тигра я уже выписал премиальные. Чем же я буду за них отчитываться?»). Рассказывают, что, войдя в положение журналистов, охотники все же согласились и снова поймали тигра. Так сказать, на общественных началах.

В чем тут мораль? Не в том ли, что сценарий, заранее описывающий результаты кинонаблюдений, по существу, приглашает на поиски тигра, который давно уже пойман и находится в клетке?

Живую действительность приходится выслеживать, подстергать, оценивать, всякий раз принимая самостоятельные решения. Если этот процесс целиком исчерпывал бы себя в сценарии, то пришлось бы признать, что вся остальная работа над фильмом сводится к чистой экранизации. Нет ничего более далекого от реальности, чем подобное представление. Подлинный документальный фильм, по известному выражению, рождается трижды – в замысле, в съемке и в монтаже. При таком подходе первичная сценарная разработка понимается не как описание фильма, которого еще нет (оно найдет свое отражение лишь в монтажных листах готовой картины), а, скорее, как развернутый план киносъемки. «План документального фильма не есть нечто застывшее, – настаивал Вертов. – Это – план в движении». Окончательное решение «получается в результате активного взаимодействия этого плана действия с текущей хроникой происходящих событий...»^{103[10]}.

^{100[7]} Там же. С. 106.

^{101[8]} Там же. С. 225.

^{102[9]} Теплов М. Проблемы индивидуальных различий. М.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1961. С. 301.

^{103[10]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 136.

Живое взаимодействие между замыслом автора и хроникой происходящих событий – вот что предусматривает сценарная разработка. Готовность создателей будущей ленты учитывать любое поведение тигра.

Приступая к съемкам уже упоминавшейся картины «Взгляните на лицо», авторы располагали всего лишь заявкой на тему. «Когда мы впервые пришли в Эрмитаж и увидели бесконечный поток экскурсий, мы сразу решили снять эпизод, где экскурсоводы с бесконечно монотонными голосами (а оно так и есть) сменяют друг друга, – вспоминает режиссер фильма П. Коган. – Мы заметили, как многих из посетителей прямо-таки обуревают туристские чувства – все посмотреть и ничего не увидеть. Так возникла идея “базара на площади”. Целомудренная мадонна утром в еще пустом “Эрмитаже”, затем появляются посетители, звучат монологи экскурсоводов, туристы торопливо фотографируют (мы их воспринимали как “расстреливающих” картину) – атмосфера ярмарки, черт знает что творится... И мы даже сняли такой заключительный кадр: вестибюль “Эрмитажа” в финале дня, когда все уходят, оставляя мадонну одну, и в этом белом вестибюле, подсвеченном солнцем, движется маленькая черная фигурка уборщицы и смывает накопившиеся за день шаги. Мы упивались этим кадром, но все же не включили его в картину, потому что боялись нажима и назидания.

Если бы мы решили лишь осудить людей, мы бы не обратили внимания на лица, которые нам удивительно нравятся, хотя мы о них ничего не знаем. Седая женщина. Или девушка со скрещенными на груди руками... К чему мы стремились? Попытаться постигнуть тайну сопричастности человека искусству. Показать, как лишь немногие из потока людей, бесконечно текущего перед мадонной, по-настоящему дают себе труд понять и почувствовать произведение».

По ходу работы над фильмом материал подсказывая решение авторам, но не менее справедливо и то, что они не следовали слепо его подсказкам. Они избежали обеих опасностей – не стали жертвами ни самого материала, ни предвзятой концепции. Таким образом, окончательное решение фильма оказалось результатом взаимодействия между многозначной реальностью и авторской идеей, которая постепенно обретала себя в материале.

Остановимся на предыстории еще одной ленты.

В телефильме «Альфа и Омега» (сценарий Д. Оганяна, режиссер А. Габрилович) есть эпизод, в котором снималась женщина-массовик. «Мы увидели ее, выбирая интерьер в одном из домов культуры, и то, что мы увидели, продиктовало нам совершенно новое решение эпизода, – рассказывает А. Габрилович. – Мы попросили ее сняться, поставили камеру. Она не возражала и с удовольствием произнесла, обращаясь к танцующим, все, что она обычно произносит со сцены. Эта женщина оказалась поразительно достоверной в картине. Но мало того, она неожиданно, помимо наших замыслов, предстала неким обобщенным образом так называемых массовиков-затейников, которые радостно несут оптимистическую бессмыслицу, полагая, что зажигают и веселят людей».

Эпизод, возникший «помимо замыслов».

Не дает ли это нам основание упрекнуть документалистов в неверности по отношению к собственным замыслам, упрекнуть их в том, что они при создании фильма отдаются во власть случайностей (ведь встречи с женщиной-массовиком могло и не быть)?

Нет, такой упрек был бы несправедлив, ибо, как известно, случай улыбается лишь тем, кто этого заслуживает. И если уж Татьяна Ларина или Анна Каренина способны были действовать «вопреки» намерениям Пушкина и Толстого, то что же сказать о живой действительности, которая не создается в воображении документалиста, но существует независимо от него?

Сама возможность того, что какие-то проявления жизни и даже целые эпизоды окажутся в картине «помимо замыслов», должна быть предусмотрена замыслом автора.

В картине венгерского режиссера Ласло Надаши «Ева А-5116» рассказывается, как девушка, спасенная из Освенцима и воспитанная польской семьей, в поисках родителей приезжает в Венгрию. В газетах помещены детские фотографии Евы. Из сотен откликнувшихся семей, узнавших в девочке своего ребенка, в фильме участвуют десять. «Их признания потрясают своим трагизмом, – свидетельствует зритель. – В них не только трагедии двадцатилетней давности, но и трагедии нынешнего одиночества». Во второй части фильма Ева встречается с теми, кто верит, что в ней найдет свою дочь. «Эти встречи зафиксированы непосредственно, в них не требовалось ни интервьюирование, ни вмешательство режиссера, ни дикторский текст. Слово переходит в чувство, в плач, в ласку, во вспышку кратковременной радости...»

И наконец, – третья часть, наиболее трагичная. Медицинскими исследованиями установлено, что никто из этих людей не является отцом или матерью Евы^{104[11]}.

Приступая к работе, авторы безусловно знали, зачем и во имя чего они будут снимать, знали, где и когда они будут снимать, знали, кого они будут снимать, но они не в состоянии были предвидеть во всех подробностях ни как поведут себя будущие участники фильма, ни, тем более, чем закончится эта драматическая история. Они могли лишь предполагать, каков будет ход событий. Сценарная разработка в этом случае – только экспозиция драмы, где обозначены действующие лица и места действия, разрешение же «конфликта» предоставлено невымышленным героям, каждый из которых остается самим собой.

Однако нередко, как мы уже видели, документалисты не только наблюдают за ходом событий, но и прибегают к «катализаторам», снимая героев (без их ведома или с их согласия) в заранее предусмотренных и подготовленных ситуациях. Такой ситуацией может стать реконструкция события, демонстрация специально подобранных кадров хроники, встреча с человеком, которого участник фильма не видел в течение многих лет... Форма разработки сценарного замысла, связанного с целенаправленным созданием «предлагаемых обстоятельств» для последующего репортажного наблюдения, представляет собой особого рода драматургию неигрового действия, а разговор о ней переносит нас в область живого телевидения.

...Однажды Свердловское телевидение предложило собраться вместе выпускникам одного класса, окончившим школу в 1939 году^{105[12]}.

Студия. И первый сюрприз. Стоят школьные парты. «Представьте, что это ваш класс, – говорит ведущий, – и постарайтесь вспомнить, кто с кем сидел!» Однокашники пытаются выполнить это простое задание, но оно оказывается не столь уж простым. Как-никак, а было это почти тридцать лет назад... Возникает веселая (и немного грустная) путаница. Каждый считает, что ошибся не он, а его сосед.

И тут раздается пронзительный школьный звонок. Все сразу как-то стихает, потому что, когда сидишь за партой и раздается забытый звонок, отчего-то начинаешь чуть-чуть волноваться. И тут второй сюрприз: в «класс» входит учительница. Та самая, с которой они расстались в тот год. Это было полной неожиданностью. И камера фиксирует взволнованные и растерянные лица.

А затем начинается урок. Нечто вроде урока воспоминаний. Учительница вызывает «отвечать» своих бывших учеников. И каждый рассказывает о себе, о работе, хотя и трудноато рассказать обо всем, что произошло за эти десятилетия.

Один из «учеников» прокручивает на патефоне пластинку со стихами соседа по парте. И надо видеть лицо соседа, который был уверен, что пластинка эта затерялась. Люди слушают старую запись, и глаза их где-то там – далеко-далеко. Летний день, по улицам катятся «эмки», продают мороженое, которое можно слизывать языком между двумя вафлями, и никто не знает, что скоро будет война...

Начинаются сюрпризы и для студии. Беспрерывно звонят телефоны.

– Товарищи, а почему меня не пригласили? Я же учился в параллельном... Димку хорошо знаю!

Волнуются не только люди на экране, волнуются люди, которые смотрят на экран. И кому придет в голову в эти минуты вспоминать об осветительных приборах, о павильоне, об откровенно наблюдающих телекамерах? (Такого рода драматургические решения послужили, как известно, исходным принципом построения телевизионного цикла «От всей души», а впоследствии программ «Жди меня» и «Однокашники».)

По мере того как подобные встречи в эфире знакомили нас с непосредственным поведением их участников и подлинным проявлением чувств, становилось все более очевидным: психологическое состояние человека зависит не от того, находится ли он в телестудии или перед кинокамерой. И не от того, скрыта эта камера или открыта.

Но тогда от чего же оно зависит?

И тут мы вплотную подходим к вопросу, который вот уже много лет служит поводом для разногласий. К вопросу о соотношении импровизации и подготовки в сфере документального телевидения.

В начало

Плохая репутация хороших репетиций^{106[13]}

^{104[11]} Ковач А. Прямое кино в Венгрии//Вопросы киноискусства. М.: Наука, 1967. Вып. 10. С. 192.

^{105[12]} Описание дается по статье: Фере Г. Сделано в Свердловске//Советская культура. 1966. 22 января.

^{106[13]} Автор выражает благодарность Г. Фере за разрешение использовать в этом разделе ряд совместно сделанных наблюдений.

Время от времени можно услышать упреки в адрес телевизионных рецензентов, которые вроде бы чересчур упрямо настаивают на преимуществах так называемой «сиюминутности».

– Вот вы говорите: нельзя передачу готовить заранее, не надо репетировать с выступающим, а пробовали ли вы сами испытать на себе то, что рекомендуете телевидению? Скажем, сесть за стол, тут же написать статью и тут же отнести ее в газету. Почему же эти нормы мы должны принимать для себя? Думается, что, чем серьезнее будет работа с выступающим, чем лучше режиссер подготовит его к передаче, тем положительней будет эффект.

Опустим, как полемические издержки, призывы писать статьи в газету в один присест. (Хотя история журналистики знает немало таких примеров: так, Михаил Кольцов свои лучшие фельетоны диктовал непосредственно на машинку и, почти не правя, посылал их в набор.)

Разберемся по существу.

Мы привыкли называть выступающим каждого человека, говорящего на экране. Между тем существует, по меньшей мере, две категории выступающих: профессионалы и непрофессионалы.

К первой категории относятся дикторы, комментаторы и ведущие. Умение вести беседу с воображаемой аудиторией по ту сторону камеры требует не только таланта, но и определенных навыков. Вероятно, к этой категории выступающих можно причислить общественных деятелей, преподавателей или лекторов, владеющих ораторскими приемами, профессиональным искусством слова.

Однако все обстоит иначе, когда на экране оказываются герои документального повествования, для которых общение с аудиторией дело вовсе не повседневное.

Работники телевидения нередко жалуются на то, что участники передач скованно держатся перед камерой. Но разве во многих случаях это зависит не от самих хозяев?

Атмосфера «привычной» студийной паники описана в подробностях и немало раз.

Шаг – и вас ослепили пылающие протуберанцы осветительных приборов. Ударил в нос запах перегретой резины. Ночной совой проплыл микрофон и неожиданно замер в воздухе. В равнодушной позе стоит осветитель. Вы окружены проводами, приборами и металлическими стойками. А в ушах еще звучит голос редактора: «Забудьте, что на вас смотрят миллионы!» (В наши дни технология создания передач изменилась, но атмосфера осталась прежней.)

В подобной обстановке, чего греха таить, даже бывалый практик и тот иногда теряет, а уж о неподготовленном человеке и говорить нечего. Не всякий способен выдержать этот экзамен. Многие хватаются за шпаргалку – хотя бы мысленно, произносят обкатанные слова, обороняются привычным потоком цифр. Разные люди в эти минуты становятся на редкость стереотипными. Это средство самозащиты. Своего рода маска. Естественная реакция на неестественные условия, в которых проводятся иные из передач.

Так, быть может, чтобы добиться непринужденности поведения человека в кадре, все-таки следует, как иногда советуют, обратиться к приемам игры перед объективом, к постановке каких-то актерских задач? В самом деле, почему бы не порепетировать с нашим героем, как репетируют рассказчики-специалисты: дикторы, ведущие или артисты? Отработать с редактором текст выступления, с режиссером закрепить выразительные мизансцены, наконец, разбить выступление на куски, чтобы подать его, скажем, в форме диалога, предваряя вопросами отдельные тезисы?

Почему бы и нет? Да потому, что, репетируя с будущими героями, мы невольно оцениваем документальное действие перед камерой, исходя из критериев сценического искусства. Мало того что герою предстоит освоиться с непривычной для него обстановкой студии («Отвечая, не забудьте повернуться на третью камеру!»), он еще должен изображать, что мысль, оговоренная заранее, приходит ему в голову только сейчас, что он отвечает на только что услышанный вопрос.

Не оттого ли иной раз и видим мы на экране людей с напряженными лицами и скованными движениями, боящихся как-нибудь сделать не то, что было обусловлено с режиссером? (В стародавнюю эпоху прямых трансляций естественная реакция озаряла такую мертвенную картину в тех редких случаях, когда происходило что-либо непредвиденное: например, с грохотом лопалась «перекалка». Современная техника видеозаписи надежно оберегает нас от подобных казусов.) Заслуженных строителей, опытных агрономов, великолепных инженеров вынуждают становиться посредственными актерами, что практически сводит на нет всю ценность встречи их с телезрителями.

Но, пожалуй, наиболее поучительна в этом смысле трансформация, происшедшая с «Голубым огоньком».

Сегодня трудно поверить, что при своем рождении – в начале 1960-х – еженедельные встречи в телекафе стали воплощением естественности и простоты.

По существу, это была одна из тех рубрик, где человек на экране впервые предстал без привычной бумажки, ошеломляя незадачным строем речи, раскованным словом, непринужденностью интонаций и обращения. И концерт, и сама атмосфера кафе с ее безыскусностью и элементами импровизации служили не самоцелью, но лишь условием чуда живого человеческого общения.

Героем экрана стал собеседник.

Не исполнитель, знакомый по сотням концертов, не выступающий, обособленно замкнутый в кадре и произносящий свой монолог на камеру, но равноправный участник живой беседы.

Разумеется, монополию жанра нельзя было удержать надолго. Вскоре и в других передачах появились столь же уютные столики и не менее милые собеседники.

Спрос на столики возростал. И по мере того как жанр непосредственного общения завоевывал все новые участки вещания, «Голубой огонек» тускнел на глазах и терял исключительность. Пытаясь удержать свою прежнюю аудиторию, он незаметно стал имитировать собственные достоинства. Зрителей подкупает естественность? Давайте эту естественность заранее с вами отрепетируем. Зрителей привлекает импровизация? Пусть каждый гость, приходящий в студию, подготовит импровизацию и отработает ее перед камерой.

Утрачивая свои драгоценные качества, а вернее, подменяя их суррогатами, «Огонек» все чаще уподоблялся заурядной концертной программе. В студии неистово сверкали прожектора (так было удобнее осветителям). Камеры бесцеремонно дефилировали между столиками, не позволяя участникам видеть друг друга (так было удобнее операторам). Артисты, которым предлагалось играть на камеру, оказывались спиной к приглашенным в студию людям. «Зато лицом к телезрителям, – объясняли собравшимся, – ведь их миллионы, а вас единицы» (то обстоятельство, что миллионы при виде такой мизансцены испытывают мучительную неловкость, не принималось в расчет). Звучал аккомпанемент невидимого оркестра. Исполнители артикулировали под фонограмму, добросовестно делая вид, что поют. Но ведь и люди, сидящие здесь же, за столиками, невольно вовлекались в эту мистификацию: им оставалось лишь демонстрировать, насколько здесь весело и приятно.

Собственно «Огонек», каким он сначала привлекал телезрителя, погас в тот самый момент, когда первый из исполнителей согласился притвориться, что он поет, а посетители согласились притворяться, что слушают. Метаморфоза, происшедшая с передачей, в конечном итоге означала утрату героя – того, кто сообщал ей прежнюю притягательность. Приглашенного в студию собеседника вытесняли артисты и исполнители. Живое общение приносилось в жертву концертному номеру. Усилия, которые затрачивались редакцией (а усилия эти были подчас воистину героические), меньше всего имели точкой своего приложения сохранение обстановки беседы.

Конечно, легко быть умнее истории и упрекать сегодня за все происшедшее самих создателей передачи. Но вряд ли это было бы правомерно. В самом деле, они вовсе не были готовы к тому, что столкнутся не столько с новой разновидностью концертной программы, сколько с новой областью журналистики. В практике эфира все еще бытовала хорошо разработанная система подачи материала, являвшая собой законспирированную игру в «поддавки».

Скажем, вместо того чтобы представить нам композитора и вызвать его на беседу, ведущие обменивались примерно такими репликами:

– Если мы вместе с вами выйдем сейчас из студии и пройдемся по весенним улицам, сверкающим разноцветными огнями, мы сможем встретить одну нашу общую знакомую!

– Знакомую?

– Да, она хорошо знакома нам всем. Ее зовут – Весна...

– О, чудесно! Пойдем навстречу весне. Весна – это улыбка, это – хорошее настроение, звонкая песня.

– Правильно. Весна – это прежде всего песня. И встретиться с ней нам поможет композитор Н., написавший песню о весне.

На первый взгляд этот текст при всей своей банальности не лишен даже некоторых достоинств. Он легко слушается, в меру интимен и занимателен (действительно, что еще за знакомая?). Однако он обладает и непоправимым пороком. Этот текст безнадежно отдаляет от нас самого композитора, превращая его в некую условную фигуру, в композитора «вообще». Реальность существования конкретного человека, его индивидуальность, наконец, действительная история рождения песни растворяются в сиропе «весеннего концерта». Участник передачи поставлен в условия, при которых он должен играть самого себя, как бы участвуя в представлении.

Когда-то казалось, что подобная постановочность, привносимая в документальную передачу, сообщает ей художественную силу. Со временем мы научились понимать, что это чаще всего выражение слабости, даже если на смену постановкам «под концерт» приходили постановки «под интервью», «под “Огонек”» или «под дискуссию». Быть может, все началось с невинной фразы человека, сидевшего в кадре: «Товарищ оператор, покажите нам, пожалуйста, книгу, которая лежит здесь на столе!» (Как? Он осмелился обратиться к оператору? А разве есть оператор? Об этом не принято говорить. Ведь мы же в театре только подозреваем о рабочих сцены. Что же это – саморазоблачение? Ведь оператор должен был дать этот кадр, терпеливо дождавшись определенной, строго обусловленной реплики. Черт возьми, разрушена всякая иллюзия! Не говорит же оперный певец на сцене: «Маэстро, нельзя ли чуть-чуть поживее, а то у меня сейчас начнется ответственная ария!»)

Теперь мы уже вполне привыкли к тому, что рабочая обстановка студии не относится к категории засекреченных объектов. И когда Сергей Образцов, приглашенный на телевидение, говорил в кадре: «Вы меня не фотографируйте в это мгновение, а то вы меня отвлекаете и я не уложусь в десять минут. Лучше сфотографируйте потом – я останусь!» – и добавлял: «Пусть зрители не думают, что мы не волнуемся. И я волнуюсь, и она волнуется (он кивает в сторону собеседницы), ведь на нас смотрят столько людей!» – то этой фразой он лишь подчеркивал обыденность, будничность студийного окружения, а значит, и достоверность того, что происходит сейчас перед камерами.

Действительность все решительней вытесняет из кадра разнообразные формы ее имитации.

Разве не были мы свидетелями волнующих эпизодов на встречах фронтовых журналистов, когда откровением оказывалась не «занимательная» форма подачи, навязанная живому общению, но драматургия реальной, несыгранной жизни, а местом события оказывалась все та же студия телевидения? (Такой же в свое время была и встреча матери и дочери Бочаровых, прошедших через Освенцим и не видевших друг друга семнадцать лет.)

«От всей души», «12-й этаж», телемосты Владимира Познера и Фила Донахью, «Старая квартира», «Акуна Матата», «Свобода слова», «Культурная революция», «Основной инстинкт» – нередко оставляли в памяти волнующие минуты, когда в присутствии опытного ведущего собеседники так увлечены были разговором, что забывали о камерах и микрофонах. Но вот что примечательно: чем меньше им было дела до нас, тем больше нам было дела до них. И, как знать, быть может, это не парадокс, а свойство истинной репортажности? И напротив: когда участникам передачи неинтересен предмет разговора, то и нам неинтересен их разговор. Если нет события – нет репортажа. А встреча людей, разлученных войной, – событие. (В словаре Даля «событие», «событность» – пребывание вместе и в одно время.) Дискуссия или игра – событие. Живой разговор – это тоже событие.

Событие, не разыгранное актерами и все же имеющее свою завязку, свою кульминацию и развязку – драматургию живого действия.

А это значит – и «драматургов», подготовивших все, чтобы оно состоялась, и, наконец, интерпретирующих его в момент кино съемки или видеозаписи.

Вот почему неверна сама постановка вопроса: подготовка или импровизация? Импровизация не только не исключает предварительной подготовки, а, наоборот, предполагает ее.

Встреча одноклассников на Свердловской студии была самым тщательным образом подготовлена. И парты, и школьный звонок, и встреча с учительницей – все эти ситуации предусматривались в сценарии. По существу, происходившее на экране представляло собой сценарно-организованное событие. Импровизационный характер, «сиюминутность» – неотъемлемые качества подобной событийной трансляции. Но ей предшествует подготовка, которая может оцениваться тем выше, чем меньше думают о ней зрители, захваченные неподдельностью поведения участников в кадре. И напротив – если зритель

видит мучительные усилия выступающих, старающихся казаться «непринужденными», это первый признак того, что передача не подготовлена в главном.

О том, что бывшие однокашники услышат школьный звонок и увидят свою учительницу, заранее знали и сценарист, и ведущий, и режиссер. Они не могли об этом не знать – они были авторами события, они готовили эту встречу. Не знали о ней только сами участники. И это было не менее существенным обстоятельством, обусловившим успех передачи. Все дело в том, кого и что готовить.

Готовить бригаду, ведущую передачу, или тех, кто станет ее героями? Готовить технику, предварительный план (сценарий задуманных ситуаций), взаимодействие всех создателей передачи – или реакцию отвечающих? Если бригаду, технику, план, ведущих, то это требует осмысления новых функций режиссера, оператора, сценариста. Ставит вопрос о профессионализме репортеров и интервьюеров.

Если же готовить героев, то можно воспользоваться традиционным универсальным опытом, инсценируя разговор перед тем, как его показать. Легко представить себе, что могло бы произойти на экране, если бы о встрече с учительницей заранее договорились с участниками: «Давайте наметим так: она входит отсюда, тут вы все удивляетесь...»

Сформулируем вывод еще короче: готовить надо прежде всего само событие – идет ли речь об интервью или «круглом столе», о встрече в кафе или на ток-шоу.

Но если это условие справедливо в отношении разговорного взаимодействия в студии, то не менее важную роль играет оно при любом репортаже и съемке фильма. (О подготовке ежемесячных ток-шоу «Старая квартира» и других подобных программ, об их конструкциях и драматургических особенностях – от сценарной заявки и «модульного» сценария до экранного воплощения – подробно рассказывает шеф-редактор «Старой квартиры» Ирина Кемарская. Ее учебное пособие «Телевизионный редактор-профессионал», опубликованное в 2003 году, где лаконизм обратно пропорционален объему изложенной информации, – своего рода руководство к действию.)

Собственно, уровень представлений о том, какие компоненты будущей передачи и фильма требуют предварительной подготовки и какие из них готовить не следует, и является критерием квалификации документалиста.

Прибегая к современным средствам репортажного наблюдения, журналисты экрана открывают для себя, таким образом, две возможности.

В первом случае они исходят из «принципа невмешательства» в происходящее (скрытая камера, привычная камера, событийная съемка), во втором – предусматривают предварительную организацию события, при которой герои ставятся в обстоятельства, полнее выявляющие их мнения и характеры. Герои могут и не знать, что произойдет, но журналист, предлагающий ситуацию, должен предвидеть, в какой мере он сможет ею управлять, и попытаться предугадать, как поведут себя в ней участники. По существу, речь идет о сценарии ситуаций. При создании передач и фильмов такого рода авторы все чаще считают необходимым вступать в прямое общение со своими героями. Среди действующих лиц оказываются интервьюеры и репортеры (нередко их роли берет на себя сценарист или режиссер). Выступая как «реактив», «катализатор», они действуют в этих случаях, по их собственному свидетельству, все тем же методом «провоцированной ситуации».

Нетрудно увидеть, что в подлинном интервью, как в зародыше, заключены все возможности живого спонтанного телевидения. И тут мы подходим опять-таки к своеобразному парадоксу: интервью, которое не воспроизводится собеседником по заранее точно оговоренной схеме, а как бы самовыстраивается у нас на глазах, даже в записи на пленку сохраняет все свойства «сиюминутности». Оно более сиюминутно, чем непосредственно транслируемый в эфир, но хорошо отрепетированный диалог!

Это, впрочем, не так уж и удивительно. Неповторимость события в том ведь и состоит, что его невозможно повторить. Невозможно повторить чувства радости, огорчения, изумления. Во второй раз их можно только изобразить.

Следя за тем, с какой непосредственностью и легкостью вступал в общение с незнакомыми людьми эстонский журналист Рейн Каремяэ, поддаешься невольному убеждению, что уж тут-то на экране чистый экспромт репортера. Вот почему я не мог отказаться от искушения процитировать беседу с самим Каремяэ.

– Вопрос, о котором часто спорят: соотношение подготовленности и импровизации в телевизионном репортаже?

– Ответ заложен в самом вопросе. На первом месте вы употребили слово «подготовленность», на втором «импровизация». Так и должно быть. Репортер может импровизировать сколько угодно, но только в том случае, если он очень хорошо подготовился к передаче.

– Проводите ли вы репетиции своих репортерских выступлений?

– Если передача очень важная – да. И не столько для себя, сколько для режиссера. Чтобы ему удобнее было. Кроме того, режиссер со стороны порой очень точно подмечает, что основной тон, интонация, взятые репортером, – неверны. Такой совет по поводу одной передачи часто помогает в десяти других.

– Пишете ли вы сценарии своих репортажей?

– Если в передаче предусматривается много действий самого репортера, я всегда пишу сценарий. Подробный сценарий и даже текст.

– Включает ли такой сценарий текст ответов ваших собеседников?

– Никогда! Это сценарий для меня. И для режиссера. Для оператора. В сценарии не надо писать то, что ответит выступающий, – ведь это значит навязать ему наш ответ. Но... можно предвидеть варианты ответа: а) если он говорит «да», то я перехожу к следующему вопросу; б) если он говорит «нет», придется с ним поспорить...

– Выходит, подготовка интервью включает в себя «неподготовленность» собеседника как профессиональный элемент подготовки?

– Именно. Репортер готовит только себя. Сшибка, которая получается в момент киносъемки или выхода в эфир, является результатом такой подготовки репортера. Ведь человек, с которым мы беседуем, специалист в своей области, ему не надо готовиться к тому, что он шахтер, или певец, или рыбак. А вот репортер для беседы с ним, чтобы не попасть впросак, должен на время стать немножечко шахтером, певцом, рыбаком...

[В начало](#)

Предписание статистам или тактика съемок?

Вернемся к вопросу, который был задан в начале главы: может ли литературный сценарий предшествовать наблюдению или правомернее говорить в этом случае о сценарном плане, а то и ограничиться даже простой заявкой? Для ответа на этот вопрос необходимо, как мы уже убедились, уяснить, о каком наблюдении идет речь, что является объектом этого наблюдения, что именно согласимся мы понимать под «сценарием» или «сценарным планом» и какова их реальная функция в процессе создания фильма.

В самом деле, киногруппа собирается побывать, например, на свадьбе. Какое литературное описание может предшествовать подобного рода съемке? Конечно, сценарист в состоянии сочинить всю сцену и перенести свое представление на бумагу. Конечно, режиссер, особенно исходя из бытовавшей когда-то практики, в состоянии отрепетировать поведение и слова участников, перед тем как заработает кинокамера.

Но возможно и такое описание будущей съемки: «Нам трудно сейчас предвидеть, как пройдет праздник двух наших знакомых в кругу своих близких. Молодых наше появление мало смутит. Они ждали нас, они в течение дня привыкли к настойчивому наблюдению нашего съемочного аппарата... Они помогут нам преодолеть смущение гостей. Мы свободно включаемся в естественный ход событий вечеринки, но мы будем начеку... Мы заснимем и многое такое, чего предвидеть сейчас нельзя. Мы обещаем поймать камерой и микрофоном такие моменты человеческого поведения молодежи, которые с экрана в зрительном зале должны будут радовать и вселять уверенность, что молодежь растет, живет новой жизнью и любит. Да, любит! Если кто-нибудь из взрослых гостей крикнет “горько” и молодые будут готовы целоваться, мы не соблазнимся возможностью закончить картину поцелуем...»^{107[14]}.

Отсутствие здесь описания действий, каковые еще не свершились, и диалогов, каковые не были еще произнесены, восполняется «проработкой плана, в котором необходимо точно сформулировать целевую установку задуманной к осуществлению киновещи, с точным указанием съемочных тем, на которых автор строит кинозадание, и мест, где съемки будут производиться»^{108[15]}. Так определяла задачу предварительной разработки к фильму Эсфирь Шуб. Приведенный выше фрагмент заимствован из сценария «Женщины»,

^{107[14]} Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. С. 340–341.

^{108[15]} Там же. С. 267.

написанного ею совместно с Борисом Лапиным в 1934 году. По существу, это был первый серьезный опыт неигрового сценария. Несмотря на известную патетичность, присущую духу времени, он и сегодня остается превосходным образцом драматургической разработки темы, предваряющей документальное кинонаблюдение.

Но ведь еще за год до того, как был написан сценарий «Женщины», та же Шуб утверждала, что кинематографисту, работающему «с подлинным человеческим материалом, с подлинными фактами жизни, совершенно не нужно писать сценарий», та же Шуб неоднократно повторяла и раньше, что «нет и не может быть заранее учтенных положений, перед которыми может встать кинооператор», та же Шуб неоднократно настаивала, что именно это обязывает автора и оператора как можно более досконально заранее ознакомиться со средой и понаблюдать за будущими героями и что только такие «разведки» дают возможность при любых неожиданностях в процессе съемки «сразу учитывать изменившееся положение»^{109[16]}.

Перечитывая сценарий «Женщины», к сожалению, так и не осуществленный из-за бытовавших в те годы предубеждений против репортажных методов съемки (вместо этого Э. Шуб было предложено снять на ту же тему игровую кинокартину), нетрудно заметить, что он как раз отвечает перечисленным требованиям («Сейчас вы увидите результаты нашей разведки», – предуведомляют авторы) и нисколько не напоминает тип сценария, который утверждался в документальном кинематографе в последующие годы.

Фильм-репортаж по замыслу сценаристов должен был рисовать синхронную панораму жизни: день в сельсовете, репетиция в сельском клубе, эпизоды на заводе, наиболее типичные сценки в районном загсе («Надо ли повторять, что во время съемок люди и слова будут другие?»), запись телефонных переговоров в штабе «Скорой помощи», беседа в женском профилактории. Решения эпизодов соотносятся с различными формами репортажного кинонаблюдения – от «привычной» камеры («Мне хочется возле каждой женщины пожить с аппаратом два-три месяца», – говорила в те годы Шуб) до событийной съемки и прямого общения со своими героями. В сценарии предусмотрены роли ведущего и кинооператора, принимающего участие в действии. Обозначены темы и предполагаемое развитие интервью, приведены отдельные вопросы, на которые кинематографисты рассчитывали получить удачный ответ.

Сценарий не только дает представление о прекрасном знании авторами среды и предлагает развернутый план киносъёмочных действий, но – и это не менее важно – оставляет за героями свободу их собственных действий; в нем всячески подчеркивается, что жизнь перед камерой фиксируется, насколько это возможно, в ее непредвзятом течении, в ее неподвластности каким бы то ни было литературным намерениям создателей ленты. Описание возможного хода событий существует как бы в сослагательном наклонении, предполагающем умение документалистов целенаправленно наблюдать и охватывать объективом нестреноженную действительность.

Все дело, стало быть, в том, как относиться к действительности. Предписывать ли, какой ей быть, и, вооружившись сценарием, приводить в соответствие с представлением, изложенным на бумаге, или предпочесть путь образного расследования по ходу всей съемки.

Первое предполагает беспрекословное подчинение схеме сценария, жесткой, как расписание поездов, второе – «сопротивление материала», а это значит – все более тонкую координацию между замыслом и реальностью. («Много сотен, а может быть, тысяч страниц белой бумаги исписаны моей рукой в процессе съемки и монтажа фильма, – вспоминает Вертов. – И все это только для того, чтобы уничтожить написанное в момент, когда приходит такое ясное и простое, как улыбка... решение»^{110[17]}.)

Иными словами, если можно утверждать, что заявка документальной картины пишется за столом, то к сценарию или сценарному плану это относится лишь отчасти. По ходу работы над фильмом, который «рождается трижды», по меньшей мере, трижды рождается и сценарий, он продолжает видоизменяться и корректироваться на съёмочной площадке, а затем и в монтажной. Собственно говоря, первичная разработка темы, предшествующая съемкам (несущественно, будем ли мы называть ее сценарием или сценарным планом), по выражению Шуб, только «первый композиционный набросок будущей вещи». Вот почему опрометчиво оценивать подобного рода набросок с точки зрения его самостоятельной литературной ценности безотносительно к процессу создания фильма в целом, а тем более рассматривать сам процесс съемки и монтажа как исполнение сценария-директивы.

^{109[16]} Там же. С. 283, 267.

^{110[17]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 144.

Представляя свою краткую сценарную разработку документального фильма «Шел солдат» (вслед за которыми были созданы шестисерийные «Солдатские мемуары»), Константин Симонов знакомит с тремя аспектами подготовки – материалами к будущему тексту, к изобразительному решению и к предстоящим синхронным съемкам. Материалы текстов – его очерки и корреспонденции военного времени, записи бесед с солдатами Великой Отечественной войны из фронтовых блокнотов, собственные стихи тех лет. Изобразительный ряд включает в себя 12 пунктов. В их числе – фронтовые съемки и съемки советского тыла в годы войны; немецкая военная хроника; хроника, связанная с установлением обелисков и памятников на местах боев и захоронений; послевоенные встречи ветеранов В заявке приводится также 30 вопросов к будущим героям синхронных съемок (среди них – как и когда ушел на войну; где ее начал и где закончил; какая минута, день, событие были самыми тяжелыми и опасными; был ли ранен – когда, где и сколько раз; когда и откуда писал домой и какие получал известия из дому; какие трудности приносило солдату каждое из времен года – зима, весна, лето, осень; как снабжали солдата и что для него значили хлеб, горячая пища, наркомовская норма, табак; где и сколько приходилось спать; где был в День Победы – что делал и что чувствовал)^{111[18]}.

Создание фильма – это попытка проложить курс в океане фактов, считает Г. Франк, уподобляя идеальный сценарий карте Птолемея, а авторов – режиссера, сценариста, оператора – капитану корабля со своей командой, отправляющихся на поиски «Новой Земли», о которой они знают, что она существует, и даже рисуют ее в воображении, но которой еще не видели^{112[19]}.

По сути, о том же самом пишет американский режиссер и теоретик документального кино Алан Розенталь: «Я рассматриваю фильм как нечто сходное с архитектурным проектом. Здания можно возводить без базового дизайна и рабочих чертежей, в такой же степени можно без сценария создавать любые фильмы, но в обоих случаях существует миллион причин для того, чтобы записать и оформить творческие идеи. Другими словами, приличный сценарий в тысячу раз упрощает задачу создания фильма»^{113[20]}.

В чем же состоит, по Розенталю, действительная польза и каковы основные функции нынешнего сценария?

1. Он является организационным и структурным инструментом, справочником и руководством, необходимым для всех участников фильма.
2. Представляет идею фильма, формулируя ее четко, просто и образно. В сценарии указана тема фильма и развитие его действия. Он дает спонсору возможность понять, о чем фильм.
3. Сценарий необходим как режиссеру, так и оператору. В нем содержится важная для оператора информация о настроении, действии и отдельных аспектах съемки. Этот документ должен помочь режиссеру в определении подхода и линии развития сюжета, его внутренней логики и последовательности.
4. Сценарий в дальнейшем поможет всей съемочной группе, так как в нем есть ответы на многие важные вопросы – о размере бюджета, количестве съемочных площадок и съемочных дней, необходимой осветительной аппаратуре, наличии спецэффектов, об использовании архивных материалов и необходимости дополнительной аппаратуры и оптики.
5. Сценарий – руководство для режиссера монтажа.

«Следовательно, сценарий является рабочим документом, а не литературным произведением, – заключает А. Розенталь. – Это основа всех планов и действий. Он может оказаться выдающимся художественно-литературным произведением (что случается крайне редко), но это не самое основное предъявляемое к нему требование»^{114[21]}.

«Сценарий вообще не есть ответ, – высказывает аналогичное мнение С. Зеликин. – Он, скорее, сумма вопросов, которые мы задаем жизни и ответ на которые получаем в процессе съемки фильма. Не нужно до конца записывать на бумаге возможные варианты ответов. Но вопросы должны быть

^{111[18]} Симонов К. Солдатские мемуары. М.: Искусство, 1985. С. 308–316.

^{112[19]} Франк Г. Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. С. 197, 198.

^{113[20]} Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. М.: Эра. С. 19–20.

^{114[21]} Там же. С. 20–21.

сформулированы»^{115[22]}. «Сценарий служит как бы отправной точкой, – поясняет ту же мысль режиссер В. Лисакович. – С ним я спорю, его я преодолеваю, и в этой борьбе рождается картина»^{116[23]}.

Подведем итоги.

Сценарная разработка (сценарий, либретто, предварительный план, «рабочая версия») оправдывает свое назначение, если в ней указаны:

- ✦ целевая установка – ради чего и во имя чего снимается фильм;
- ✦ круг действующих лиц, а при возможности предварительной встречи с ними – и их человеческие характеристики, которые, если даже и не войдут в картину, во всяком случае, помогут установлению психологического контакта с героями на стадии съемок;
- ✦ места действия, в которых предполагается наблюдение за повседневной жизнью героев или, напротив, за такими моментами, когда наиболее полно раскрываются их мысли и душевные качества;
- ✦ способы съемки (скрытая камера, длительное наблюдение, событийная съемка), которые, на взгляд сценариста (или человека, берущего на себя эту функцию), наилучшим образом помогут решению темы и каждого конкретного эпизода, а также раскрытию характеров основных героев;
- ✦ сценарно-организованные ситуации или «предлагаемые обстоятельства» – в том числе и формы разговорного взаимодействия: от спонтанного интервью на улице до дискуссии в павильоне студии;
- ✦ возможная последовательность эпизодов – в соответствии с развитием идеи произведения.

В том случае, если в задуманном фильме решающая роль отводится комментарию, такой комментарий может быть написан заранее, чтобы стать «партитурой» ведущихся съемок.

Разумеется, в воображении авторов существует и некий образ картины в целом. Однако описан ли этот воображаемый фильм на бумаге или остается лишь в головах создателей, реализация замысла не может начаться, пока не выработан конкретный план действий, постоянно корректируемый в процессе съемок и обеспечивающий целенаправленное журналистское наблюдение за несрепетированной реальностью.

Таковы в самых общих чертах те первые требования, которым отвечает (или должна отвечать) современная сценарная разработка.

Какова же форма ее изложения? Что это – подробное описание будущего произведения, передающее его настроение и образ, какими они представляются сценаристу, или деловой и развернутый план съемки?

Вряд ли ответ на этот вопрос может быть однозначным. Форма изложения, как и характер работы над фильмом, зависит от множества обстоятельств: от сложности задачи, от выбора объекта и жанра, от творческих взаимоотношений участников съемочной группы, наконец, от субъективных особенностей авторского мышления.

Известно, что каждому художнику и журналисту присущ свой метод работы. Словесное выражение для Л. Толстого всякий раз означало изнуряющие усилия, яростную борьбу за точность изложения мысли, бесконечно переписываемые варианты; и в то же время хорошо известен случай, когда Достоевским роман «Игрок» был продиктован стенографистке за 26 дней. С одной стороны, афористичное утверждение Рене Клера: «Фильм готов, осталось его лишь снять», с другой – столь же определенное высказывание Антуана де Сент-Экзюпери: «Бесконечные изменения, которые приводят к тому, что слово соответствует сути, и являются планом».

Кто-то выстраивает произведение прямо по ходу его воплощения и доверяет главным образом интуиции, другие, напротив, не прикаснутся к перу и кисти, пока в своем сознании не увидят готового здания от фундамента до самого шпиля. И нет оснований полагать, что процесс создания документального фильма, несмотря на всю его сложность, сводим лишь к одной-единственной норме действий.

Возможно, такой вывод разочарует сторонников безупречных формул, располагая которыми любой бухгалтер на студии был бы вправе предписывать сценаристу, как надо и как не надо писать сценарий, и строго взыскивать с режиссера за растрату творческих сил. (Все мы, безусловно, уважаем бухгалтеров; но, право же, у представителей этой профессии, как и всякой другой, есть пределы их компетенции.) В

^{115[22]} Телевизионный сценарий: Сб. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1975. С. 103.

^{116[23]} Современный документальный фильм: Сб. С. 219.

конечном счете, умнее доверять гражданской позиции авторов и их опыту художественно-публицистического постижения жизни, воплощенному в сценарном решении, а не формально-литературным приметам сценария – его «букве», представляющей часто лишь дань вчерашней традиции. Ибо если формальной окажется сама сопричастность теме, никакие литературные достоинства описаний и диалога не спасут несостоявшийся фильм.

ГРАНИЦЫ ПОРТРЕТА

[«Лицо лица»](#)

[С чего начинается хроника?](#)

[Репортаж ни о ком](#)

[В поисках третьего измерения](#)

[Сопричастность](#)

[Улица, на которой мы все живем](#)

[к содержанию](#)

«Лицо лица»

В 1934 году впервые человек на документальном экране заговорил.

Многие ли догадывались тогда о возможных последствиях этого факта? О том, что мы вступили в новый этап отношений – достаточно давних и достаточно странных – между документалистикой и искусством или даже стали свидетелями начала нового летосчисления в исторических судьбах драматургии?

Первые документальные монологи (в вертовских «Трех песнях о Ленине», а два года спустя – в его же «Колыбельной») означали, что реально существующий – с доподлинным именем и фамилией – человек получил не только право голоса на экране (как некогда право на изображение), но и привилегию, которой обладали до сих пор лишь герои художественных произведений: возможность оставаться вне власти времени. Синхронная камера позволила навечно сохранить от забвения его звукозрительный (или, как принято будет писать впоследствии, аудиовизуальный) облик. В наши дни эти фильмы принадлежат истории, но встреча с ними каждый раз удивляет: едва на экране появляются хорошо знакомые живые портреты бетонщицы или парашютистки – трудно избавиться от ощущения, словно кадры эти снимались только вчера, словно они никак не подвержены коррозии времени.

Доказав, что синхронная камера способна проникнуть во внутренний мир героя (вопреки пессимизму критиков, отрицавших даже возможность записывать подлинный звук вне студии), Вертов со временем принял решение «перейти от работы над поэтическим фильмом обзорного типа к работе над фильмами о поведении человека»^{117[1]}. В военные годы он вносит около сотни заявок на фильмы-портреты. «Мне важно знать, – записывает он в дневнике в 1944 году, – является ли ошибкой мое стремление не возвращаться назад к уже пройденному, а пытаться проникнуть в еще не пройденное, скажем, в область показа “живого документального человека”: семьи, бригады, небольшого коллектива... Является ли ошибкой мое дальнейшее стремление к наблюдению во времени,

к длительному наблюдению, с которого я начал свою деятельность в кинематографии и от которого был отклонен не по своей воле в сторону широких обзоров?»^{118[2]}.

К сожалению, эти замыслы Вертова так и остались в дневниках и набросках, в многочисленных заявках и докладных.

Но должно было пройти еще двадцать лет, прежде чем с появлением «Катюши» и «Нуруллы Базетова» критики смогли заговорить о фильме-портрете в сегодняшнем смысле слова. В то время как обе ленты завоевывали на международных фестивалях первое признание зрителей, в частной студии западногерманского города Мюнхена перед объективами кинокамер уже давал интервью майор Мюллер. Крис Маркер назвал кинообраз смеющегося убийцы картиной века. Фильм разрушил бытовавшие

^{117[1]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 210.

^{118[2]} Там же. С. 255.

представления о том, что говорящий человек не должен оставаться на экране больше пяти минут (в этой картине он говорил в десять раз дольше), и подтвердил справедливость известной истины: из всех поверхностей на земле наиболее выразительна – поверхность человеческого лица.

Чудовищная по своему воздействию исповедь немецкого легионера, как и волнующие воспоминания морского пехотинца Катюши Михайловой или уральского сталевара Базетова, вслед за рассказом бетонщицы Днепрогэса Белик заняли место в галерее экранных портретов эпохи, где мы привыкли встречать только персонажей игрового кинематографа.

Но можно ли применять эстетические критерии по отношению к документальным героям, тем самым признав, что прототип на экране становится образом? Можно ли трактовать выражение «документальное искусство» в его нефигуральном значении?

Вопросы эти вызвали новую волну интереса к открытиям советского кино 20-х годов, когда хроника впервые приобретала черты художественности. «Оказалось, что достоверность кинодокумента и объективный характер его содержания вовсе не исключают поэтического, субъективного осмысления документального материала, – размышлял в 1970 году И. Левер. – Это убедительно доказали фильмы Вертова, с появлением которых окончательно рухнули “информационные” границы документального жанра»^{119[3]}.

Оставим в стороне смелое предположение автора, что границы «окончательно рухнули». Для многих и сегодня эти границы столь же незыблемы, как и во времена, когда защитники раз и навсегда установленных демаркационных линий искусства восставали против вторжения на их заповедные земли «хроникера-кинока» с такой же яростью, что и против воззваний левовцев, утверждавших: «Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос – газета»^{120[4]}. С другой стороны, стремление Вертова проникнуть в действительность «с художественной целью, с целью сделать образные открытия» самими фактографистами расценивалось как измена их принципам, в соответствии с которыми каждый репортер «на конце пера нес смерть беллетристизму», а рапорт, донесение и доклад, признаваемые вершинами прозы, решительно противопоставлялись «безответственности образничества» и «излишества метафористики». Приверженцев факта не устраивал Вертов-художник, в то время как иные из тех, кто причислял себя к рангу художников, игнорировали Вертова-документалиста.

Десятилетиями отсутствие на документальном экране исследований человеческого характера теоретики и критики относили не к недостаткам, а к особенностям этого рода творчества.

«Кинохроника, как и документальное кино, показывает не столько отдельного человека и его внутренние конфликты, сколько его жизненную среду», – утверждал З. Кракауэр^{121[5]}. «Все документальное – подлинно, все художественное – вымысел», – безоговорочно декларировал президент ассоциации кинообществ Великобритании А. Монтегю в книге «Мир фильма» и далее пояснял: «Суть в том, что документальная кинематография имеет дело не с человеком как таковым, а с другими объектами и процессами. Если же в этих процессах участвуют люди, то их присутствие требуется только для характеристики их функций и данного рода деятельности, а не для того, чтобы анализировать их индивидуальные свойства или категории человеческих отношений»^{122[6]}.

Между тем как раз исследование индивидуальных свойств или категорий человеческих отношений и оказалось той пограничной зоной, где происходит процесс наиболее активного взаимодействия между документалистикой и искусством. Самые сложные эстетические проблемы сходятся к встрече на документальном экране с живым человеком. «Телевизионный портрет – вот, пожалуй, самое драгоценное, что извлек я из почти двухлетней дружбы с телевидением... – настаивал В. Салпак. – Портрет как характер. Как биография. Как синтез индивидуального и типического. Наконец, как ярко выраженное отношение к предмету изображения. Как “жанр”»^{123[7]}.

В то время как разворачивались эти дискуссии — своего рода теоретическая разведка боем, на топографической карте документальных жанров произошла кардинальная передислокация. Экранный портрет стал свершившимся фактом. В заголовки фильмов теперь все чаще выносились имена их реальных

^{119[3]} Левер И. От хроники к документальной драме//Современный документальный фильм. С. 159.

^{120[4]} Литература факта: Сб. М.: Федерация. 1929. С. 31.

^{121[5]} Кракауэр З. Природа фильма. С. 255.

^{122[6]} Монтегю А. Мир фильма. Л.: Искусство, 1969. С. 232, 234.

^{123[7]} Салпак В. Телевидение и мы. С. 162.

героев – «Николай Амосов» и «Артистка цирка Раиса Немчинская», «Один час с Козинцевым» и «Труды и дни Терентия Мальцева». На VI Всесоюзном телефестивале в Тбилиси (1975 год) в числе фильмов-портретов оказалась почти каждая третья из представленных лент, а если включить в этот перечень «групповые портреты» – школьного класса, шахтерской бригады, сельского хора, – то едва ли не каждая вторая.

Критики еще продолжали оспаривать право документалистики показывать отдельного человека (книга А. Монтегю была опубликована у нас всего за год до заключения И. Левера об «окончательно рухнувших» информационных границах), а осмысления требовали уже иные тенденции.

Размежевание с хроникой – вот, пожалуй, важнейшая из этих тенденций.

Речь идет не о перерастании хроники в так называемый авторский фильм и пока еще не о ее «отмирании», а, скорее, о завершении целой эры еще недавно господствовавших на документальном экране принципов и критериев.

Надо ли удивляться, что в сложившейся ситуации проблема хроники становилась прежде всего проблемой ее границ?

[В начало](#)

С чего начинается хроника?

Что такое хроника в наши дни, в век триумфа экранных образов и захлестнувшей мир телеинформации? Что считать подвластной ей территорией?

До известного времени мы склонны были приписывать этой области документалистики самые разные функции, в том числе и публицистические. Между тем ее действительные и доподлинные владения вовсе не столь обширны. Границы ее обусловлены функционально и исторически.

Достаточно вспомнить хотя бы о «пропускной способности» кинопериодики. Сама необходимость в течение десяти минут рассказать о главных событиях, происходивших в стране за неделю («Новости дня» куда уместнее было бы называть в этом смысле «Новостями недели»), диктовала и «уровень общности» тем и регламентацию съемочной процедуры, то есть определенные рамки свободы действий героев в условиях съемки.

«Уровень общности» – выражение из обихода социологии. Но оно не случайно возникло у нас в разговоре об экранной документалистике.

Социолог исследует массовые процессы. Его объекты выступают всегда под девизом: нас много. Любые человеческие проявления принимаются им в расчет лишь в том случае, если он имеет дело с их «массовым тиражом». Социолога интересуют представители социальных групп, а не отдельные люди. Сумма мнений, а не отдельное мнение. Типы людей, а не отдельные личности. Конечно, и наблюдение за отдельной личностью может подсказать социологу (особенно на разведочной стадии) какие-то новые гипотезы и догадки. Но, переходя к научному их обоснованию, он вступает в фазу все более контролируемого поиска, охватывающего все возрастающее количество лиц, среди которых, в конечном счете, совершенно теряется невольный виновник гипотезы.

...В 1893 году французский ученый Батю объявил, что им раскрыты новые возможности фотографии. Взяв аппарат, требующий выдержки в 60 секунд, он поочередно помещал перед объективом членов одной семьи – мужчин, женщин, детей, но каждого только на три секунды, так что на пластинке отпечатывались лишь такие черты их лиц, которые оказывались общими, родовыми, и бесследно исчезали черты «случайные». Во время своих фотоопытов, вспоминал Батю, он испытывал странное волнение, наблюдая, как медленно, при слабом свете лаборатории, выходила наружу эта никогда не существовавшая собирательная фигура – фамильный тип.

Но разве не с таким же среднеарифметическим ликом изучаемой группы в известной мере имеет дело и социолог? Путь его поиска: от индивида – к общности. От многообразия личностных черт – к абстрагированию и вычленению отдельных статистически соизмеримых признаков. (Для марсианина, пожелавшего узнать, как выглядит человек, заметил однажды С. Лем, нечеткий снимок, на котором трудно отличить мистера Смита от пана Ковальского, был бы намного ценнее превосходной фотографии мистера Смита, а то марсианин, чего доброго, мог бы вообразить, что у всех людей на Земле вот такой же нос картошкой, редкие зубы и синева под глазом.)

Хроникальная съемка напоминает в этом смысле процедуру социологического исследования: и там и здесь единичное оказывается «не в фокусе». И вот тут-то возникает противоречие.

Ведь документалисты телевидения и кино изначально связаны конкретным изображением, и в первую очередь как раз изображением «единичных» людей (в отличие, например, от коллеги-газетчика, имеющего «на выходе» дело со словом, то есть опосредованной формой отражения окружающей жизни).

Не ясно ли, что «уровень общности», понимаемый статистически, здесь может быть достигнут только одним путем – максимальным устранением своеобразных черт и личностных особенностей в самом герое. И нос картошкой и синева под глазом выглядят тут как досадные неуместности. И для того чтобы избежать этих частностей, что может быть лучше, чем воспользоваться рецептом Батю и оставить их на снимке «недопроявленными»?..

Правда, тогда возникает вопрос: не означает ли это своего рода насилия над героем, так сказать, похищения его индивидуальности?

Совершенно не обязательно быть психологом, чтобы понимать, насколько проявление наших личных качеств всякий раз взаимосвязано с характером ситуации. Разговор постового с водителем, врача с пациентом или даже покупателя с продавцом предполагает соблюдение неких писанных и неписанных правил и осуществляется, как принято говорить, на уровне ролевого поведения. Обе стороны знают, чего следует ждать друг от друга, и поступают в соответствии с общепринятыми моделями действий. Роль – шаблон поведения, которого ожидают от вас в существующей ситуации, поясняют социальные психологи, упоминая, что, например, покупатель в магазине имеет право рассматривать товар или даже высказывать замечания о цене, но не может уйти с товаром, не уплатив^{124[8]}.

По одну сторону от подобного рода бытовых контактов располагается зона «критических ситуаций» (скажем, стихийных бедствий), которые вынуждают человека к поступкам «вне роли». По другую же – сфера церемониальных действий, где возможности индивидуального самовыражения почти полностью сведены к нулю (королева обязана улыбаться на официальном приеме, даже если у нее болит голова).

Размышляя о границах документальной съемки, французский социолог Эдгар Морэн рассматривает четыре возможных типа человеческого поведения и общения. Первый: безличные действия, носящие ритуальный или церемониальный характер, то есть уже драматизированные в известной степени формы жизни, на которые присутствие камеры не оказывает почти никакого искажающего воздействия. Затем такие события – исключительно интенсивные уже по своей природе, – как военные сражения или спортивные состязания, где участники настолько захвачены происходящим, что сам факт киносъемки остается как бы за пределами их внимания. Далее следуют действия общего технического характера – работа с инструментом, человек у станка, – в подобных случаях кинокамера уже способна заметно разрушить естественность поведения и среды. И наконец, вся остальная стихия человеческих настроений, эмоций, аффектов (Морэн упоминает здесь власть, любовь, ненависть), фиксация которых трудна в той же мере, что и заманчива^{125[9]}.

Нетрудно заметить, что хроника видит свою задачу в отражении на экране трех первых (по Морэну) типов человеческих действий и поведения, причем в их наиболее «узнаваемой» форме.

Не потому ли объектом изображения здесь так часто и оказываются «ритуализированные» сферы общественной жизни – собрания, митинги, конференции, съезды и встречи, подписание государственных документов, парады и празднества, пуск промышленных объектов и открытие выставок? Можно сказать, что хроникеры имеют дело преимущественно с такими формами публичной реальности, которые строго регламентируют социальные роли участников, и что недопроявленность индивидуальности уже как бы задана жизненной ситуацией, обусловлена предметом изображения. (Ежемесячные выпуски «Киноправды» в этом смысле не были, строго говоря, хроникой. Стремясь раскрыть на экране новый, социалистический быт, группа Вертова, по свидетельству Э. Шуб, ставила своей задачей «показывать подлинных, простых людей в повседневной жизни. Снимать не только парады и митинги, а все без исключения, чем наполняется текущий день – от раннего пробуждения до поздней ночи, дневной водоворот труда, вечерние часы

^{124[8]} О проблемах ролевого поведения см.: Шибутани Т. Социальная психология. М.: Прогресс, 1962.

^{125[9]} О классификации, предложенной Э. Морэном, см.: Теплиц Е. Новые тенденции в польском кино (IV Международный кинофестиваль в Москве. Симпозиум «Киносъемка в сложных условиях»). М., 1965. С. 34–35.

свободного отдыха»^{126[10]}.) Ничего нет странного и в том, что сам процесс фиксации такого нормативного поведения в свою очередь достаточно строго регламентирован.

К слову сказать, в социологии существует градация наблюдений по степени жесткости процедуры: от наблюдения по общей программе без четкого плана действий до тщательно продуманных и последовательно осуществляемых операций, предусматриваемых регистрационным бланком. (Реакцию театрального зала такой бланк предлагает оценивать, например, количеством баллов, выставляемых против граф: «сочувственные возгласы», «шум и кашель», «напряженная тишина» и т.д.) Разумеется, все то, что не учтено на бланке, автоматически оказывается за пределами круга внимания. Такой тип наблюдения при изучении массовых процессов (с которыми и имеют дело социологи) называют контролируемым, или стандартизованным.

По существу, подобная форма наблюдения давно уже утвердилась и в практике документальной съемки, главным образом в сфере хроники. Это непосредственно связано с функциями хроники и вовсе не превращает ее в «плохое кино» (ведь не противопоставляем же мы газетную полосу, которая содержит лишь краткие сообщения и предельно лаконичную информацию, той странице, где дается анализ событий и публикуются проблемные материалы).

Если я выступаю как хроникер, то моя задача – не исследовать проблемы или характеры, а фиксировать факты, чья значимость общественно санкционирована заранее, очевидна до всякой интерпретации и в этом смысле заключена уже в них самих. В качестве хроникера я реализую не субъективный «интерес» к тому или иному событию, а отвечаю общественной потребности в минимально опосредованном, протокольном его отображении. Хроника – в тенденции – внеличностна: зрителей тем меньше занимает фигура хроникера, чем больше они стремятся получить информацию о факте как таковом. Вот почему «корректность» хроникера оплачена ценой его «самоустранения». (Разумеется, подобное «самоустранение» следует понимать в переносном смысле, имея в виду лишь особую установку на объективацию происходящего перед камерой.)

Однако по мере развития телевидения, по мере того как год от года оно становилось все менее метафорическим «окном в мир», такой способ изображения окружающей жизни переставал устраивать зрителя. В своем «окне» мы привыкли рассматривать мир с куда более близкого расстояния и во всех подробностях. Кадры, отснятые в масштабе «10 минут: неделя» и претендующие дать панораму времени, свободную от «субъективности» наблюдателя, показывали действительность лишь в одной ее плоскости и все чаще вызывали у зрителя чувство неудовлетворенности.

Знаменитым стал эпизод, который зрители наблюдали в прямом эфире. Юрий Гагарин – первый из землян, побывавший в космосе, шагал по Красной площади, чтобы отрапортовать Н. Хрущеву – задание партии выполнено. В этот момент у него развязался шнурок на ботинке. Было ясно, что он сам это почувствовал и оказался перед выбором – остановиться, наклониться, завязать шнурок и продолжить торжественный шаг или сделать вид, что оплошности не заметил. Аудитория замерла. Космонавт продолжал шагать, сделав вид, что оплошности не заметил. Тем же вечером тысячи зрителей бросились к телеприемникам, чтобы увидеть эту сцену еще раз (репортаж снимали кинохроникеры). Но развязавшегося шнурка уже не было. Злосчастная деталь нарушала торжественность момента. Редактура хроникальных киновыпусков тщательно устранила «мешающие» детали.

Сценарист Б. Добродеев вспоминает, как, просматривая архивные кадры встречи героев легендарного беспосадочного перелета через Северный полюс, документалисты обратили внимание, что Чкалов то и дело исчезает куда-то с трибуны на митинге. В одном из последующих планов обнаружилась разгадка происходящего: за спиной летчика стоял его сын и все время тянул отца за рукав. Они долго не виделись, и, несмотря на торжественность обстановки, Чкалов поминутно наклонялся к мальчику и что-то ему рассказывал. Эта чисто человеческая подробность, разумеется, не нашла себе места в официальном выпуске кинохроники, надо полагать, по причине очевидной ее «несоизмеримости» с масштабом события.

Зато в другом таком же выпуске зритель мог наблюдать, как по-дружески беседуют в фойе Дома Союзов делегаты представительной конференции – хирург Филатов и экскаваторщик Коваленко. Впоследствии, правда, выяснилось, что как раз в тот момент хирург выражал свое возмущение собеседнику, только что поведавшему с трибуны, как Филатов на фронте якобы спас ему зрение – историю,

^{126[10]} Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. С. 84.

выдуманную от начала и до конца. (При возвращении на стройку Коваленко поплатился за эту историю еще и должностью бригадира.) Но, с другой стороны, не могут же хроникеры вслушиваться всякий раз, о чем говорят в кулуарах участники съемки. Да и сама беседа представляла для них интерес, так сказать, в общем плане: вот как запросто разговаривают друг с другом прославленный хирург и не менее знаменитый рабочий.

Отсутствие в этих случаях на экране деталей характера или каких-то особенностей общения вовсе не свидетельствует – в чем мы охотно упрекаем хроникеров – об их ненаблюдательности. Перед нами – преднамеренная позиция.

Умение «не видеть» или «не слышать» того, что не предусмотрено рамками протокольной съемки, для хроники характерно ничуть не менее чем для авторов современных фильмов их все возрастающее стремление прочесть эти кадры заново и даже попытаться вступить с ними в полемику.

Снимая фильм об уральском сталеваре Н. Базетове, режиссер В. Ротенберг отыскал кадры хроники, запечатлевшие его героя в военное время. Увидев себя на экране бодрым, молодцеватым, с улыбкой специально для кинокамеры, Базетов вспомнил о том, что не попало тогда в объектив хроникера: «Я приходил, как говорится, еле-еле на ногах. Уставший, весь сожженный. Это ведь в кино показывать... чего там... Двенадцать часов надо было работать... Двенадцать часов. Без выходных, без отпусков. Но мы устояли...» Подобное противопоставление, но на этот раз заведомо откровенное, мы встречаем в таких известных картинах Г.Франка, как «Без легенд» или «След души» (в первом речь идет об уже упомянутом экскаваторщике, во втором – о председателе колхоза).

По существу, на экране – столкновение двух подходов к изображению человека, двух полярных принципов, двух эстетик.

Но разве не те же тенденции мы наблюдаем и в прямой телевизионной трансляции?

«Действие, которое разыгрывается на поле, – размышляет кинорежиссер Александр Митта о футбольных репортажах со стадионов, – на экране телевизора разворачивается как наглядная подробная схема, из которой вышелушены человеческие характеры. На протяжении полутора часов мы совершенно не видим портретов игроков. Мы ничего не знаем о них как о личностях»^{127[11]}.

Разумеется, любая игра – это схема. А всякая схема исходит из заданных правил, регулирующих действия игроков. Но талантливый игрок – всегда образ. Поэтому основная цель авторов в репортаже – в отличие от хроникальной трансляции – персонифицировать соперничающие команды. Конечно, в представлении болельщика образ любимой команды все равно существует. Так почему же не выявить этот образ всеми экранными средствами – кинокадрами хроники-экспозиции (прежние поражения, победы, периоды кризиса), рассказами ветеранов, спорами экспансивных болельщиков, критическими комментариями компетентных лиц? Почему не подчеркнуть предысторию и исключительность именно этого матча – встречу ли давних соперников, или реванш за обидное поражение в прошлом? «К сожалению, усилия по выявлению режиссерскими средствами современных героев футбольного поля ничтожны. Внимание камеры не привлечено к уникальности их поведения на поле, к особенностям, странностям, привычкам – всему тому, что позволяет догадываться о характере человека»^{128[12]}.

Насколько интересней следить за схваткой, продолжает Митта, когда ее ведут не полуабстрактные фигурки, а живые и знакомые персонажи драмы. Можно заранее наметить центральный сюжет репортажа – дуэль капитанов команд или, скажем, портрет вратаря, подготовив с десятков двадцатисекундных врезок из записей матчей последних лет. Можно подбирать по ходу игры наиболее активных исполнителей «параллельных» сюжетов, например выразителей бурной радости по поводу забитого гола (на трибунах сегодня – жена одного капитана и невеста другого, три народных артиста и шесть космонавтов).

Но с другой стороны, рассуждает автор, драматизация событий рискует вступить в конфликт с объективностью их показа. Создание портретов персонажей футбольного матча чревато опасностью разрушения самого репортажа. «Дайте нам возможность спокойно проинформировать заинтересованного зрителя о том, что делается на поле», – возразят комментаторы. Не секрет, что у многих зрителей вызывают раздражение даже врезки укрупнений, хотя на общем плане тренированный глаз болельщика скорее лишь угадывает, чем видит, характерные движения игроков.

^{127[11]} Митта А. Многосерийный репортаж//Телестадий: Сб. М.: Искусство, 1972. С. 81.

^{128[12]} Там же. С. 83.

Не помешает ли столь экспрессивная персонализация, выражает сомнение А. Митта, восприятию хода событий? И предлагает довольно неожиданное решение – показывать матч одновременно по двум телевизионным каналам: по одному – традиционно испытанную трансляцию, тогда как по другому – драматизированную версию^{129[13]}.

При таком двустороннем показе различие в подходе к событию становится особенно явным, почти наглядным. Хроникальная трансляция регистрирует событие, отвлекаясь от «человеческих частностей», в то время как «зрелищный» репортаж акцентирует драматические моменты происходящего на поле, возможно, мешая иному зрителю следить за общим ходом спортивной встречи, но зато раскрывая, как сказали бы театральные режиссеры, второй план образа и привнося в событие новую логику – логику авторской мысли. Собственно, идеал такого трансформированного репортажа с футбольного поля – футбол без мяча, то есть без футбола в общепринятом смысле слова.

В грузинском телефильме «Футбол без мяча» (авторы сценария и режиссеры Г. Канделаки и Л. Сихарулидзе) этот принцип находит на экране свое, что называется, буквальное воплощение. Наблюдательная камера словно свидетельствует: увлеченные траекториями кожного мяча, то есть внешней фабулой, мы иной раз не замечаем, что спортивное поле представляет собой арену, где постоянно разыгрываются свои маленькие комедии и трагедии.

В основе картины И. Беляева «Этот удивительный спорт» (по сценарию Д. Полонского) лежит событие, казалось бы, сугубо подведомственное хронике, – всесоюзные соревнования фигуристов в Риге. Однако режиссер стремится раскрыть в событии все элементы классической драмы, строит фильм, как пьесу. Не случайно участников картины он называет «действующими лицами». И во время соревнований мы в самом деле видим лица – лица тренеров и спортсменов, лица болельщиков и арбитров. Мы видим, что такое спорт для героев фильма. Для одних – акробатика, выявление физических возможностей человека. Для других – «Лунная соната» Бетховена, которую, оказывается, тоже можно поставить на ледяном поле. И мы поражаемся, насколько они различны, эти характеры. Двое партнеров размышляют о будущем; когда не останется сил выступать, они все равно будут захвачены этим спортом, будут снимать о нем фильмы. Еще одна участница признается, что фигурным катанием ее заставили заниматься родители, сама же она предпочитает более агрессивные виды спорта, такие, как, например, футбол. И после этого выигрывает соревнование. Те же, для кого спорт – вся жизнь, оказываются в числе проигравших...

Различие между хроникой и документальным фильмом, таким образом, состоит не во внешних, как часто еще полагают, признаках, например продолжительности экранного времени (двухминутный информационный сюжет можно легко растянуть в двухчастевую ленту, отчего он не изменит своей природы), и не в выборе объектов (герои и события в ряде случаев могут быть те же самые). Различие это – в самой тенденции авторского проникновения в материал, в полноте выявления на экране человеческого характера.

Суметь увидеть и показать нам живых людей, а не только роли, в которых они выступают, показать действующих лиц, а не исполнителей – вот тенденция сегодняшней журналистики, обнаруживающей тяготение к художественному исследованию мира. («Меньше обобщений – больше деталей» – девиз НТВ, о котором обязан помнить любой репортер.)

Хроникер информирует о событии вне человека. Журналист стремится раскрыть человека в событии (можно даже сказать: событие в человеке).

Разумеется, оба возможных решения – информативное или художественно-интерпретаторское – одинаково правомерны, более того – дополняют друг друга до тех пор, пока реализуют себя «по разным каналам». Но, к сожалению, такое мирное сосуществование достижимо далеко не всегда.

В начало

Репортаж ни о ком

В вечерней телепрограмме – знакомство с ташкентским физиком (телефильм «Атомный огонь»). Герой картины, поясняет диктор в первых же кадрах, – точно такой, как 19 тысяч его коллег, ученых Узбекистана, но в то же время, как и любой из них, – «со своей судьбой, характером, творческим

^{129[13]} Митта А. Многосерийный репортаж//Телестадиион. М.: Искусство, 1972. С. 85. См. также: Митта А. Футбол, фантазия, феерия//РТ. 1967. №17. С. 14.

почерком». Каждый день он дважды проезжает через весь город: утром – на работу, вечером – в дом, который построил его отец. Учреждение, где он оказывается утром, – один из тридцати институтов Ташкента. Статистический кинопролог подготавливает к тому, что герой, с которым нам предстоит познакомиться, по выражению авторов, лишь «один из...».

И напрасно мы будем ждать, что экран позволит нам прикоснуться к «судьбе» героя. На протяжении двадцати минут мы успеваем узнать, чем занят ученый-физик, успеваем увидеть загадочные приборы, с которыми он имеет дело. Но, сообщают нам, еще не придуманы счетчики, которые отмечали бы «творческий огонь, горящий в душе ученого». Вероятно, отсутствие упомянутых счетчиков и рождает догадку, что «научное творчество всегда остается тайной», и, надо сказать, картина не оставляет сомнений на этот счет. Творческое лицо ученого действительно для нас остается тайной, как, впрочем, и особенности его характера и судьбы.

Мы беседуем с физиком в кабине машины. Встречаем в лаборатории института. Находим на базаре среди дынь и арбузов. Видим в рабочем костюме и в национальном халате. Он исследует недра атома и варит домашний плов. После столь головокружительного витка от атомного котла до котла для плова создатели фильма снова переносят нас в ту же лабораторию. Правда, в этих стенах рассказ об «одном из...» звучит не совсем уместно, поскольку выясняется, что герой картины – не кто иной, как директор института, где мы находимся. Но авторы легко обходят и это препятствие: ведь в городе еще двадцать девять институтов и, следовательно, двадцать девять директоров. Во всяком случае, беседа с героем звучит как типичное интервью с «одним из...». «Мне как директору, – отвечает ученый на вопрос журналиста, – приходится кроме научной организации вопросов заниматься вопросами быта наших сотрудников, вопросами строительства, вопросами детских учреждений, торговли и прочими, так сказать, хозяйственными вопросами...» В кадре, где все время сменяются места действия, как раз никакого действия и не происходит. Здесь нет человека. Есть некие знаки. Отвлеченные контуры «ученого вообще» (как и «директора вообще»).

Репортаж ни о ком.

В этой книге я намеренно описываю пример, приведенный в прежнем ее издании 1976 года. За прошедшие тридцать лет изменилось положение науки, количество научно-исследовательских институтов, материальный уровень жизни ученых, Узбекистан уже не входит в состав России, но не изменился хроникально-обзорный жанр.

Почему же то знакомство не состоялось? Почему судьба человека, его характер и творческий почерк – остались за кадром?

Не потому ли, что фильм снимался по сценарию, где еще до съемки о герое было сказано уже все, и это «все» имело точно такое же отношение и к 18 999 другим «типичным» героям – научным работникам? Перед нами – уровень кинохроники, замаскированной приметами современного фильма-портрета.

Все дело, стало быть, в точке зрения авторов на героя, в самом принципе их подхода к изображаемой жизни.

Критики не однажды пытались объяснить причины редкой устойчивости и выживаемости хроникально-обзорного жанра. На публичных обсуждениях ленты этого направления (приблизительно четвертая часть работ, допущенных к различного рода фестивалям и конкурсам) называли «фильмами-ритуалами», «фильмами-буклетами», «фильмами-тостами». (В свое время Вертов о подобных опусах отзывался как о «фильмах-скоросшивателях».) Критики, упрекающие такие картины за их обезличенность, по сути дела, вменяли им в вину то, что составляло их родовые качества.

Но при этом их создатели не испытывали видимого смущения. Скорее всего, они исходили из убеждения, что фильм-отчет – правомерный жанр, не требующий ни авторского начала (какое авторское начало – в отчете?), ни тем более, творческих усилий, ибо в соответствии с традицией «так снимали всегда».

Подобная убежденность – плод недоразумения. По справедливому замечанию Л. Рошаля, родоначальником обзорного фильма можно считать Дзигу Вертова. Его знаменитые «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» снимались как заказные ленты (в первом случае заказчиком выступал Моссовет, во втором Наркомвнешторг). Однако вместо экранизации протокола и экранного перечня достижений (чего, собственно, и ждали заказчики) документалист-реформатор поставил целью создать «симфонию фактов».

Ни о какой обезличенности в этих картинах не могло быть и речи. Представления об обзорных лентах, как о «легком» жанре, не требующем особых талантов и даже противопоказанном этим талантам, возникли позже – мы обязаны им анонимной официозной хронике, порожденной сталинской идеологией и получившей второе дыхание в годы застоя. Можно сказать, что этот жанр возникает в двух случаях: либо когда автор принимает подобную киномодель как свою задачу, либо когда он не ставит перед собой никаких задач, и обзорные ленты скользят по поверхности жизни, подобно речному трамвайчику на подводных крыльях, достоинство которого – скорость хода, а не глубина погружения.

Собственно, в этом случае уместнее говорить не о жанре, а об определенном отношении к изображаемой документалистом реальности. Иными словами, обзорность здесь не художественно-композиционный способ решения, но скорее сам принцип подхода к окружающей нас действительности.

В чем разница между туристом и путешественником? «Путешественник видит то, что видит; турист видит то, на что он приехал посмотреть». Это определение Г. Честертона приложимо и к нашей теме. Фильмы-отчеты, носящие откровенно ритуальный характер, рассчитаны на туриста-зрителя, привыкшего рассматривать мир из окон экскурсионных автобусов, движущихся по заранее намеченному маршруту, отклонение от которого – чрезвычайное происшествие. Заданность такого маршрута и его узнаваемость – продукт взаимной (пускай и негласной) договоренности между автором и аудиторией, а остановки на пути следования здесь расписаны заранее в строго соблюдаемой очередности, как рейсы экскурсионных вагончиков, движущихся мимо павильонов на ВДНХ (тема «труда», «преемственности поколений», «культурной политики», «отдыха», «спорта», «дети – наше будущее»). С годами время производило незначительные замены, внося дополнительные коррективы («школьная реформа», «народная демократия»). Дело не в том, разумеется, что подобные темы не заслуживают общественного внимания. Напротив, именно потому, что за каждой – свои противоречия и конфликты, недопустимо скользить мимо них по касательной. Обзорному взгляду доступна лишь парадная сторона явления – фасады происходящего. Можно сказать, что подобно потемкинским деревням такие фильмы и передачи состоят, по существу, лишь из одного фасада.

Хроника – не «плохое кино» до тех пор, пока действует в пределах отведенной ей территории и на доступной ей глубине залегания сфер реальности. В своем собственном качестве она равноправна с любой другой областью документалистики, и в незавидной ситуации оказался бы кинопортретист, рискнувший заменить собой хроникера. В «плохое кино» она превращается, когда берет на себя несвойственные ей функции, когда выработанные применительно к собственным целям критерии переносит на неподведомственные ей области многомерного изображения человека. Нередко такие вылазки происходят внутри картины, завершаясь бесславными компромиссами, а то и окончательным поражением журналиста-исследователя, то есть торжеством хроникера. Но победы эти не возвышают и триумфаторов.

Многообразии репортажных средств, помогающих охватить все богатство человеческих проявлений, в таких случаях уступает место фиксации ролевых (преимущественно профессионально-производственных) признаков. Вместо живого портрета экран демонстрирует совокупность «типичных» (быть может, правильнее сказать – «типовых») атрибутов, характеризующих ученого, директора или сталевара (в наши дни депутата, предпринимателя) и предназначенных, как видно, создать у аудитории впечатление, что подобная сумма признаков и есть «весь человек». Подход этот иной раз настолько стереотипен, что если действительность перед камерой не сводится к привычной ролевой ситуации, то такая ситуация создается самим документалистом – в соответствии с его собственным представлением об «амплуа» героя. Участнику съемки отводится роль «живой иллюстрации».

Но чем более человек становится иллюстрацией, тем менее он предстает на экране живым. Не отсюда ли и берут начало столь знакомые нам эталонные позы, эталонные улыбки или эталонное поведение?

«Моих товарищей и меня часто приезжают снимать кинооператоры телевидения, – рассказывал Герой Социалистического Труда сталевар В. Ключев. – Иногда это выглядит так: “Пройдите, пожалуйста, сюда... Встаньте, пожалуйста, здесь... Посмотрите на печь, улыбнитесь...” и т.п. Наверное, у кинооператоров своя специфика работы, но все же зачем я должен улыбаться, когда мне нужно следить за ходом плавки? Я чувствую себя неестественно, когда меня так снимают. Больше того, когда я смотрю передачи о своих коллегам-сталеварах из других городов, сразу вспоминается: “Пройдите, встаньте, улыбнитесь...”»^{130[14]}.

^{130[14]} Телевидение и радиовещание. 1971. №6. С. 6.

Хроника предпринимает порою героические усилия, чтобы закрепиться на незаконно захваченных территориях. Учитывает характер окружающей местности. Притворяется, что она не хроника. Диктор маскируется то автором («Я видел... я знаю... я был свидетелем этого разговора...»), то самим героем повествования.

Дальневосточная телестудия знакомит нас в фильме «Тайга рассказывает» с местным охотником-удэгейцем, который строит лодку-оморочку из ствола дерева и в песнях (они произносятся речитативом от его имени) повествует о себе и о новой жизни. Свердловчане предлагают картину «Егерь» – о жителе уральской северной деревушки... Удивительна красота тайги, живописны леса. Но герои лишь «приданы» этому великолепию. Ни обаяние кинопейзажей, ни экзотика стилизованной речи не в силах раскрыть перед нами характер героя. Мало того, они заслоняют его собой. Они встают между ним и зрителем.

Ведь было бы крайней наивностью поверить, например, в достоверность слов, произносимых от имени шестидесятипятилетнего егеря Ивана Васильевича:

«Мне говорят иногда: не надоел тебе лес, Иван?

Как же я без него?

Он без меня как?»

Дочка егеря окончила лесотехнический институт, сын учится. «Кого к чему тянет, тот к тому и придет», – философически заключает в связи с этим Иван Васильевич.

По всей вероятности, авторы полагают, что если их герой «человек простой», то и мысли у него должны быть бесхитростными и немудреными. И путая простоту с упрощенностью, они вкладывают в его уста сентенции, рассчитанные на то, чтобы умилить зрителя.

«Необходимым условием при исполнении рассказа от имени того или иного персонажа является совпадение точек зрения показа, то есть изображения, со словом, – комментирует подобные случаи киносценарист Г. Шергова. – Другими словами, фильм, рассчитанный на индивидуальность комментария, должен быть снят с точки зрения рассказчика. Часто уже объективно отснятый и объективно смонтированный фильм сопровождается субъективным комментарием. В этом случае авторов всегда преследуют неудачи: рассказчик наивно “открывает” вещи, которые ему должны быть заведомо известны, чтобы поведать о них зрителю. У него нет своей точки зрения»^{131[15]}.

Информативно отснятый материал «доводили» до уровня портретного фильма, пытаюсь всячески утаить от зрителя подлинную природу информативности. Зачастую авторы таких картин обнаруживали чуть ли не телепатическую способность заглядывать прямо в души людей: «Александр Артемьевич, бессменный председатель колхоза, – звучал дикторский голос, – душил начальников участков за промахи в заготовке кормов, а в голове у него одно: как сделать животноводство процветающей отраслью?» Но стремление выразить в тексте то, что противоречит изображению, фатальным образом оборачивается против создателей ленты, не способных избавиться от обезличенно-производственной точки зрения на своих героев.

В таких фильмах перед нами словно не живые люди, а представители. В масштабе 1:100 000. Представитель села. Представитель науки. (Как в истории о редакторе, который, прочитав у молодого писателя про охоту на льва, спросил: «А лев у вас кто?» – «То есть как кто? Лев!» – «Нет, а что он символизирует, что воплощает?»)

Если бы в начале 1970-х мы себе вообразили условный город, население которого состояло исключительно из героев фильмов-портретов, и задались вопросом, какая профессия в этом городе самая распространенная, то ею оказалась бы, как ни странно... профессия летчика. Примерно каждый шестой из фильмов-портретов посвящался летчикам.

Кого еще мы бы встретили в этом городе? Известного полярника, капитана дальнего плавания, деятелей искусства (преимущественно артистов и представителей мира музыки), спортсменов. Наблюдая, как растет население города, мы не обошли бы вниманием любопытный факт: привязанность документалистов к довольно узкому кругу однотипных профессий. Так, в свое время появилась целая серия фильмов о дирижерах (на одном семинаре работников телевидения даже вывесили плакат: «А ты снял фильм о дирижере?»). После чего обнаружился дефицит в хирургах, которые в свою очередь уступили

^{131[15]} Шергова Г. Призвание слова//Документальное кино сегодня. С. 61.

место председателям колхозов («Председатель колхоза», «Дни жизни Андрея Савенко», «Пятое лето Виталия Сургутского», «Председательская жизнь Петра Соколова...»). Затем среди новоселов все чаще стали встречаться мастера («Мастер Шахмин», «Мастер Иван Кривов», «Мастер Белковский и его товарищи»...).

Казалось бы, эти последние фильмы должны были хоть в какой-то степени приблизить население нашего идеального города к демографической карте реального общества. Но давайте присмотримся к профессиям их героев.

Василий Шахмин – гранильщик, изготавливающий детали к уникальным приборам, специалист единственный в своем роде.

Иван Кривов – создатель удивительных скрипок, тоже представитель редчайшей профессии.

Упомянем еще о ленинградском меднике-чеканщике Я. Титове («Добрый след»), реставраторе памятников в Зимнем дворце, опять-таки единственном в своем роде специалисте, и о художнике-реставраторе В. Смирнове («Несмолкающая звонница»), восстанавливающим древние крепости Псковщины...

Приводя этот перечень фильмов, автор вовсе не хочет упрекнуть их создателей за выбор героев. Дирижеры и летчики-испытатели уважаемы не меньше, чем хлеборобы. Вопрос в другом: не возник ли у создателей картин интерес к профессии куда раньше, чем интерес к человеку?

И не оттого ли почетное право гражданства предоставлялось так охотно полярникам и дирижерам, что в стремлении как можно быстрее схватить ускользающую от хроники «единичность» создатели этих картин останавливали свое внимание в первую очередь на специальностях «поживописнее», «понеобыкновенней»? Уникальность профессии заслоняла собой уникальность героя. Заурядные токари или агрономы оставались за пределами городской черты и могли рассчитывать в лучшем случае на сюжет в информационном выпуске, – да и что там показывать: стружку, колосья?

В последующие годы положение, как мы знаем, стало меняться. Героями документальных картин все чаще оказывались люди тех же профессий, что и большинство телезрителей. Но вместе с радостью узнавания мы нередко испытывали чувство досады и недоумения, вглядываясь в экран.

– За эти два года четыре месяца я выработала 1 миллион 504 тысячи метров суровых тканей, – рапортовала в кадре героиня телевизионного фильма «Ткачиха». – Этот успех не только мой успех. Это успех всего нашего коллектива...

На текстильный комбинат, о чем узнаем мы из текста диктора, она пришла девушкой-подростком и с тех пор полюбила простую профессию своей матери. Шли годы, приобретался опыт, оттачивалось мастерство. Окружающих удивляло ежедневное стремление сделать еще больше, еще лучше...

За графариетными фразами, рисующими собирательные черты человека труда «вообще», исчезает все неповторимое, индивидуальное, личное. Но разве это не ставит нас перед ситуацией, хорошо знакомой по плохим репортажам, в которых дегустаторы дегустируют, строители строят, трубопроводчики добросовестно укладывают трубы, а авторы в недоумении разводят руками: отчего из их благих намерений ничего не вышло? Да оттого, что, заменив «киногеничную» профессию на обычную, они сохраняют в портрете все тот же принцип: сначала профессия, а уже потом человек.

В этих случаях герой перед камерой, понимая, что его пригласили на съемку не ради него самого, вынужден оправдывать свое появление в кадре показателями и цифрами производственных достижений.

Положительные герои в таких телефильмах эпохи застоя составляли абсолютное большинство. Герои Социалистического Труда, заслуженные и знатные, кавалеры орденов и лауреаты, а если бригада или звено, то, как правило, передовые и образцовые... Но почему бы и нет? Разве не соответствовали их заслуги реальному вкладу в дело? Правда, возникали попутные размышления. Вот, например, имеют ли право простые смертные, не удостоенные наград, быть героями фильма, и если да, то отчего мы так нечасто с ними встречаемся? Или, скажем, какую услугу авторы оказывают герою, завоевавшему уважение окружающих постоянной борьбой, трудом, самобытным творчеством? Ведь если на экране нет ни борьбы, ни творчества, участник съемки становится приложением к орденам и званиям.

Положительное начало в герое – не симпатичность характера, а отношение к делу и идеалу, которым он предан (еще лучше, когда обе эти ценности совпадают). Верить же, что все, кто болеет душой за дело, – люди редкого обаяния, значит самому быть идеалистом. И если иные литературные (или документальные) персонажи не вызывают тотального умиления, то не в силу присущей многим, к примеру, ожесточенности

(попробуйте изо дня в день доказывать истину, когда вы один против всех на свете), но и просто потому, что живой характер состоит из противоречий, без которых обходятся только схемы. Не потому ли в наших фильмах такое обилие схем и так негусто по части живых характеров?

Вправе ли мы говорить в этих случаях о соответствии экранного образа своему прообразу или о приобщении к духовному миру изображаемого лица?

«Если бутафорское яблоко и настоящее сняты так, что их нельзя отличить друг от друга, то это не умение снимать, а неумение снимать», – говорил Дзига Вертов. И хотя прошло уже немало десятилетий, присутствие камеры и сегодня вынуждает героя к реакции, обусловленной его представлением о роли, которую ему предстоит «сыграть».

Сталевары играют сталеваров, ткачихи – ткачих в соответствии с тем, как они должны выглядеть. Одни и те же слова и жесты словно воспроизводятся под копирку.

«Ткачизм-сталеваризм-передовизм» – иронизировали критики советского телевидения, рецензируя передачи и фильмы. Но наивно думать, что с той поры ситуация решительно изменилась. Изменился ландшафт на заднике и амплуа персонажей. Унылой чередой сменяют друг друга кремлевские хроники и местные сюжеты о власти (по принципу «все о мэре и немножко о погоде»). И все то же чудовищное однообразие лиц и поступков в разных выпусках новостей и по разным федеральным каналам.

Живую действительность надо оценивать, исследовать, наблюдать. Это – творчество. Эталон достаточно повторять. Вот почему создатели этих фильмов не затрудняют себя изучением «натуры». Добиться одинакового успеха, сняв беседу с дояркой или кинозвездой, при одинаково затраченных усилиях невозможно. Всегда интереснее встреча с кинозвездой. Никакой заслуги журналиста здесь нет. Это – заслуга материала. Сама профессия звезды предполагает готовность себя подать, несмотря на самого неумелого интервьюера.

Впрочем, если бы мы вообразили себе условный город из фильмов самых последних лет, то с горечью убедились бы, что его жители отстоят еще дальше от окружающей нас реальной жизни. Больше всего мы встретили бы среди них депутатов Думы и представителей художественного мира – певцов (чаще всего эстрадных) и поэтов, художников и преподавателей музыки, музейных работников и собирателей изделий народного творчества.

«Есть люди, которые стремятся прожить каждый год своей жизни, каждый свой день как бы за двоих – при самом высоком уплотнении!» – патетически восклицает диктор в финале таких картин, подчеркивая, что именно «так живет» героиня или герой. Возможно, кому-то покажется, что просчеты подобных картин – в неудачном дикторском тексте. И если еще раз переписать его... Ведь не секрет, что уже смонтированные фильмы иной раз дотягивают в последний момент, прибегая к услугам спасателей-литераторов.

Уже сам этот факт заставляет задуматься: какова же роль дикторского текста в современной документальной картине?

Проблема диктора заставила заново обратить на себя внимание в связи с формированием поэтики синхронного фильма и, особенно с развитием «живой» тележурналистики. Появление на домашних экранах постоянных фигур комментатора, репортера, интервьюера отодвинуло в необратимое прошлое то время, когда диктор был единственным правомочным представителем студии в кадре, а такие слова, как «я» и «мне кажется», просто-напросто исключались из экранного лексикона. Искусство безличного чтения у нас на глазах теряло свои привилегии – изменилась манера ведущих программ, характер их обращения к зрителю.

Давно замечено: нас интересует не только, что говорит человек с экрана, но и что он представляет собой как человек.

Персонализация журналистики – будь то в прямом телевидении или в фильме – не новая «форма подачи» материала, но возможность иного подхода к действительности, иного масштаба ее измерения. Манера изложения, интонация – тут всего лишь внешняя сторона реформы.

Хроникальное по природе изображение, как правило, органично соотносится именно с дикторским текстом, субъективный же авторский комментарий «не приживляется» к такому изображению. Каждый раз при попытке их сопряжения мы встречаемся с «барьером несовместимости». И дело совсем не в том, как написан дикторский текст (в литературном отношении он может быть безупречным).

Собственно, проблема диктора – вообще не проблема текста. Его присутствие означает определенную установку по отношению к жизненным явлениям и героям, при которой личная сопричастность автора и непосредственность его отношения к событиям перед камерой остаются за кадром, а поведение участников съемки строго соответствует той их функции или роли, которая, по существу, и служит предметом отображения. (Разумеется, речь не идет о случаях, когда голос диктора вводится в фильм как элемент его образного решения, например, в историко-монтажных картинах, где он персонифицирует «голос времени».)

Все дело в том, что между документальным героем и хроникером существует заведомая дистанция (ее-то и подчеркивает дикторская интонация). Дистанция эта сохраняется и в тех случаях, когда герою самому предоставляется «право голоса». И преодолеть ее невозможно, пока документалисты не окажутся в состоянии открыть живое общение со своим собеседником – как живое общение.

«Какова ваша мечта?», «Что такое счастье?», «Что вам кажется самым главным в жизни?». Сколько раз мы оказывались свидетелями того, как создатели фильмов-анкет словно играют в поддавки со своими героями, на вопросы, которые человек себе задает всю жизнь, ему предлагают ответить, не отходя от станка.

Возникает худший из видов инсценировки – игра в откровенность. «Ваша ближайшая мечта?» – «Моя ближайшая мечта получить диплом, овладеть языком урду, преодолеть свои недостатки».

Отделяясь ничем не значащими ответами от бодрых вопросов интервьюера, участники передач и фильмов нередко ведут себя, как того, по их мнению, от них ожидают. Но еще хуже, что иные интервьюеры ничего другого не ожидают. Им не важно, *что* говорят, – важно, что *говорят*. (На память приходит не раз описанный тип журналиста, который, спросив: «Давно ли вы в нашем городе?» – уже больше не слушает собеседника: такой журналист вообще не умеет слушать. И если вы скажете: «Я живу в вашем городе четыреста лет», – он только вежливо спросит: «Ну и какие у вас планы на будущее?»)

Впрочем, отступлений от правил игры здесь почти не бывает: ведь характер беседы уже задан инициатором разговора.

Именно невозможность «отделить» интервьюера от собеседника упускают из виду создатели фильмов, полагающие, что если при окончательном монтаже вопросы будут изъяты, а из ответов сконструирован «монолог» партнера (иными словами, общение перед камерой определит не жанр картины, а, скорее, метод добывания материала), то изъята будет и моральная ответственность журналиста за облик героя, какие бы банальности тот ни произносил, ибо на экране герой высказывается «сам», а значит «такой он есть».

Исходя из подобных соображений, они не утруждают себя подготовкой к встрече с героем в надежде, что достаточно с ним поговорить хоть «о чем-нибудь» и из этого «чего-нибудь» всегда можно будет извлечь то, что надо. Однако ожидания эти столь же бесперспективны, как стремление перепрыгнуть через пропасть в два прыжка. Искренность и серьезность высказываний участников съемки всякий раз отражают искренность и серьезность отношения к ним создателей фильма. В этом смысле авторы всегда имеют таких героев, каких они заслуживают.

«...Мы по неделе и по две привыкали друг к другу, давали присмотреться к себе и сами пытались понять своих новых знакомых, – вспоминают А. Стефанович и О. Гвасалия, создатели превосходного фильма «Все мои сыновья», над которым режиссеры работали около года. – Многое было поведано друг другу в долгих беседах, и когда завертелась ручка камеры, наши исследуемые, отвечающие экспромтом на внезапно поставленные и заранее не обговоренные вопросы, представляли, что мы о них знаем, и не могли уж слишком уклониться от правдивого ответа. Завоевав доверие, мы в свою очередь не хотели использовать его ни для разоблачения, ни для подтасовок»^{132[16]}.

Человек не испытывает желания доверяться безличному объективу, он открывает себя собеседнику, и если достоинства интервью оценивать мерой раскрытия личностных качеств, то оно безусловно обязано этим тому, кто ведет диалог.

«Поиски человеческого в человеке» – определение это истинно для любого настоящего интервью.

Дотошные психологи-экспериментаторы установили даже взаимосвязь между характером общения и расстоянием (с точностью до сантиметров!), отделяющим друг от друга «коммуникаторов». Построенная

^{132[16]} Стефанович А., Гвасалия О. Все мои сыновья//ТВ публицист: Сб. М.: Искусство. 1971. С. 57.

ими шкала включает в себя четыре дистанции: «интимную», или зону непосредственного контакта; «личную», также предполагающую известную близость партнеров, определенную степень знакомства или родства; «социальную», характерную, главным образом, для сферы деловых отношений; и, наконец, «публичную», когда индивид обращается сразу к группе людей. Каждой дистанции соответствует своя мера доверительности, своя интонация и свой лексикон.

Оставляя под сомнением заманчивую возможность измерять доверительность сантиметрами, попробуем все же соотнести идею такой шкалы с журналистской практикой. В самом деле, что, как не личная дистанция, которую сумели установить со своими героями документалисты (а вовсе не само присутствие в кадре интервьюера или «провоцирование» с помощью кадров хроники), знаменует новую эпоху в синхронном кинематографе? Между тем область живого общения, доступная хронике, никогда не выходит за пределы публичной дистанции. Именно этой дистанции соответствует и мера доверительности, и интонация, и лексический ряд канонических дикторских текстов. Не потому ли хроникеры стремятся всеми силами сохранить ее даже в тех случаях, когда разговор с героем происходит в сугубо домашних условиях и словно бы с «глазу на глаз»?

Но что общего это имеет с искусством в человеке открывать человека?

[В начало](#)

В поисках третьего измерения

В 1884 году в Лондоне была опубликована книга «Флетленд», написанная Эдвином Абботом. Действие ее происходит в воображаемой стране Плосколяндии, представляющей собой абсолютную поверхность, по которой скользят обитатели-двумерцы, не подозревающие о существовании в мире третьей координаты. Повествование ведется от имени Сквейра, фигура которого («сквейр» – квадрат) свидетельствует о его принадлежности к касте ученых. (Солдаты и рабочие в Плосколяндии – равнобедренные треугольники, правители и духовенство – круги, а женщины – просто отрезки прямой, что дало повод некоторым читательницам отнести автора книги к числу женоненавистников.)

Однажды Сквейру приснилось, что он посетил Линейную Страну, где тщетно пытался описать тамошним жителям географию плоскости. (С таким же успехом он мог объяснять слепцу, что такое краски.) В следующий раз его собственным гостем становится некий шар-чужеземец, посвящающий его в тайны мира трех измерений. Но когда Сквейр, проснувшись, пробует убедить сограждан в существовании третьей координаты, его объявляют попросту сумасшедшим. Так печально заканчивается попытка двумерца установить контакт с обитателями хотя и сопряженного с его собственным, но столь непостижимого мира.

Аналогии, конечно, всегда рискованны и сплошь да рядом вводят в заблуждение, но, как однажды было замечено, это наименьшее из того, что вводит нас в заблуждение. Смешно отрицать необходимость двумерной проекции, вне которой нам трудно вообразить не только чертежи и математические уравнения, но даже буквы на этой странице, однако отсюда вовсе еще не следует, что в подобной системе отсчета может быть выражено все наше бытие.

Давно ли считалось, что рабочий, способный выстоять одиннадцать суток на сорокаградусном морозе, питаясь лишь пирожками и выводя строительство из прорыва, – безусловно достойный герой картины (разумеется, без упоминания о пирожках). И столь же безусловно считался недостойным им стать бахвал, который с трибуны Дома Союзов мог рассказать о себе фронтовую историю, выдуманную с начала и до конца, – ради впечатления, которое она произведет на аудиторию. По глубоко укоренившимся представлениям нельзя было вывести на экран бригадира, полагающего зазорным здороваться с каждым рабочим («Что я должен со всяким, понимаешь ли ты, расшаркиваться?»), а уж если показывать его, то, по крайней мере, не обнародуя этот печальный факт. Другое дело рабочий, который, если нужно «вырвать» оборудование, попросту войдет в кабинет министра («Здравствуйте, я посланец великой стройки...»).

Но как быть, если все перечисленные поступки принадлежат одному и тому же герою («Он выдумщик был, романтик, талантливый человек и писал с ошибками»)? Речь идет об экскаваторщике Борисе Коваленко – герое широкоизвестной картины «Без легенд» (режиссеры Г. Франк, А. Сажин, А. Бренч). После злополучного выступления в Доме Союзов знаменитый экскаваторщик был снят с бригадиров и

исключен из кандидатов партии (из объяснения, сохранившегося в персональном деле: «Прошу оставить меня на строительстве... И ваше доверие, будь я навеки проклят, оправдаю...»).

Несмотря на то, что портрет человека воссоздается на экране во всей противоречивости и полярных свойствах характера (а вернее сказать: благодаря этому), мы расстаемся почти влюбленными в героя картины. «Он был лучше легенды» – легенды, создаваемой о нем очеркистами и хроникерами, теми, кто, по словам участников фильма, «накинулись на колоритную фигуру, а о самом человеке забыли».

Как и в некоторых других фильмах-портретах, авторы используют кинокадры хроники, но не затем, чтобы вызвать у героя воспоминания (фильм снимался уже после трагической гибели Коваленко в авиакатастрофе). Дежурный сюжет из киножурнала «Поволжье» (1952) рисует облик «новатора вообще». Мы видим Бориса, картинно лежащего под березой в момент, когда на него, по замыслу авторов сюжета, снисходит вдохновение и рождается мысль о конструкции «коваленковского ковша» (впоследствии, кстати сказать, не оправдавшего возложенных на него надежд). Несколько человек склонилось над ватманом («Как всегда, первые чертежи и расчеты он приносит своим друзьям»). Ковш вгрызается в землю («Так вместе с великой стройкой растут и ее замечательные люди»). Чертеж на столе. Вдохновенный изобретатель. Это то, что в кадре.

А за кадром остались морозные ночи, когда Коваленко без сна и отдыха монтировал копры, и тот момент, когда он бросился в ледяную воду, грозившую размыть перемычку во время паводка, и тот час, когда в честь перекрытия Волги бригадир купил ящик земляничного мыла и как младенца выкупал свой экскаватор.

«Без легенд» – фильм-дискуссия, где позиция авторов – уже в самом заголовке. Это спор с документальными лентами, в которых солнце всегда в зените, а герои не отбрасывают теней.

Однако стоит начать снимать человека, «каков он есть», – и возникают неожиданности. Подчас обнаруживаешь несоответствие между схваченным на пленке характером и заранее сложившимся в сознании «образом» своего героя.

Или антигероя.

Вернемся еще раз к портрету смеющегося убийцы.

«До тех пор мы представляли себе врага непременно без двух передних зубов, с перевязанным глазом, с отталкивающей внешностью, – вспоминает В. Хайновский о работе над фильмом. – И вдруг на экране само благодущие. Казалось бы, возникает противоречие. И оно возникает. Не только между духовным и внешним обликом этого поклонника Моцарта и карателя, но в первую очередь между реальностью и нашим поверхностным представлением о реальности»^{133[17]}.

Сидя в кресле, – с бокалом спиртного и дымящейся сигаретой, с улыбкой, не сходящей с лица, – вчерашний нацист в форме парашютно-десантных войск рассказывает об африканских карательных экспедициях, словно об увлекательных путешествиях (в то время как кадры хроники на экране демонстрируют искаженные пытками лица пленных и массовые расстрелы), говорит, задумчиво покачивая сигаретой: «Если быть честным и откровенным, я вообще против убийств» (а мы видим африканца в предсмертных судорогах и тело расстрелянного мальчишки и слышим за кадром треск автоматов), отхлебывает из бокала: «Я против того, чтобы проливать кровь» (и это тотчас опровергается магнитофонной записью его собственных слов, произнесенных в другое время).

Свидетельства, предъявленные экраном, обнаруживают реальную стоимость его фраз. И все же самая разительная улика – даже не эти беспощадные доказательства. Самая разительная улика – он сам, очная ставка его слов и его лица. Его благодущие. Сигарета. Этот бокал. И улыбка.

Главное – даже не те мысли, которые он пытается скрыть, чтобы выглядеть добродетельным, а мысли, которые он скрывать не пытается. Искренность и откровенная снисходительность, с которой этот легионер отстаивает репутацию своего коллеги – специалиста по коллекционированию черепов: «Он не варил их, он опускал их в воду с мылом и чистил. Вот и все». И снова ослепительная улыбка, сопровождающая рассказ о том, почему он отказался от подобного сувенира: «Я подумал – в немецкой таможне, наверное, удивились бы – приехал один тут с черепом».

^{133[17]} Хайновский В., Шойман Г. 10 лиц современного легионера // Журналист. 1968. №6. С. 54.

Улыбка майора наемных войск, опьяневшего от ощущения собственного величия и от привычно срывающихся глаголов «уложить», «расстрелять», «ухлопать», «прикончить», на наших глазах становится чуть ли не главным свидетелем обвинения.

Размаскированный человек в маскировочном одеянии опрокидывает расхожее представление о карателе и убийце.

В какой-то мере синхронный образ на пленке всегда обманывает ожидания создателей фильма, о чем сами они рассказывают иной раз с некоторым недоумением. «Ты снял человека, стремясь показать, какой он хороший и исключительный, – говорит С. Зеликин. – А тот, раскрываясь, обнажает и другие черты своего характера». «Я бы сказал так: на экран человек приходит в нужном нам измерении плюс весь целиком... – замечает режиссер-документалист Д. Луньков. – И почему мы так редко берем в расчет это обстоятельство, чреватое множеством парадоксов?»^{134[18]}.

В положительном герое, водителе городского троллейбуса, ненароком проскальзывают черты позера. Знаменитый хирург оказывается вспыльчивым и несдержанным. Артистка говорит неприятным пронзительным голосом, на собрании она не слушает никого, кроме себя. Известный ученый в своей увлеченности едва ли не доходит до фанатизма.

Речь идет, разумеется, не о том, что документалисты в своих героях должны непременно отыскивать отрицательные черты. Их задача – создать на экране портрет героя в самых различных (и пускай даже неожиданных) человеческих проявлениях. А это – всегда открытие.

Драматургия портрета у нас на глазах становилась самостоятельной областью экранного освоения жизни.

Но и сегодня иной раз мы еще далеки от понимания подлинного масштаба происходящего. «Синхронная речь нарушает ритм и стройность произведения, создает остановки в развитии действия...» – возмущались критики, услышав первый в мире звуковой монолог героини в «Трех песнях о Ленине». Критики были правы. Синхронная запись действительно нарушала принципы прежней драматургии. Но разрушение традиционной киностилистики сопровождалось рождением новых принципов. Обладая своим пространством, своей протяженностью, этот новый строительный материал – новый способ документального освоения жизни – требовал иной драматургии, иных критериев и даже иной психологии восприятия.

Не в этом ли разгадка хорошо известного журналистам явления, когда еще не смонтированные и не отобранные кинокадры подчас производят большее впечатление, чем окончательный вариант картины? На просмотрах режиссеры и редакторы принимают решения, какие эпизоды убрать как лишние, ибо они тормозят развитие действия, не играют «на сюжет», вообще представляются необязательными. Но, к удивлению создателей, вместе с сокращенными деталями и подробностями из будущей картины уходит живая кровь, исчезает непреднамеренность и ненарочитость (как в печально-комической притче о Ходже Насреддине, который купил как-то аиста, принес его в дом, потом обрезал ему клюв и ноги и сказал: «Вот теперь ты похож на птицу!»).

Мы словно забываем, что драматичность в сфере документального освоения реальности на экране достигается помимо традиционного фабульного решения с помощью многих средств, в том числе и пристального наблюдения за характером.

...Где-то на опушке леса сидит на поваленном стволе пожилой человек с гитарой в руках и негромко напевает почти забытую песенку, сбивается, вспоминает слова, спрашивает у жены: «А как дальше?» – и снова поет:

Отпугнула жениха

Тетя Анна,

Убежала от греха

Тетя Анна.

Если это так грешно,

Мы бы вымерли давно,

Тетя Анна...

^{134[18]} Луньков Д. Актер документального фильма // Журналист. 1974. №1. С. 17.

Это начало эстонской ленты «Наш Артур» (авторы Г. Кроманов и М. Пыльдре) о популярном певце, заслуженном артисте республики Артуре Ринне.

А вот услышанный за кулисами монолог:

– Девочки, это феноменальный ребенок... Он рисует только кости и черепа. Кладбище целое сделал... Я тут пришла поздно с концерта, открываю дверь – крик в квартире... Он сидит на перевернутом стуле, весь почему-то вымазан черным углем, глаза горят, бешено крутит в руке красный галстук... Это он Чапаева изображает. Феноменальный ребенок!

Из таких вот реплик, сочетаний фраз, оброненных на лестнице или в гримерной, рождалась фонограмма картины «Вечное движение» – о буднях ансамбля Моисеева.

В одном из эпизодов фильма «Хирург Вишневский» герой никак не может сосредоточиться, минуту сидит, погруженный в себя, полускрыв глаза, наконец взрывается: «Вот видите, как мне трудно, товарищи!.. У меня в голове миллион вещей. Пришел очень крупный человек, просит надписать ему книгу на память, а я не могу, потому что у меня голова занята другим, тут и операция, понимаете...»

Какое отношение все эти подсмотренные моменты имеют к профессии певца, танцовщицы, хирурга? Да никакого. Но они приоткрывают на экране их человеческие черты. Отсеките эти «несущественные» характеристики, и вы оставите героев все в том же двумерном пространстве, лишите объема. (В таком способе выявления человека на плоскости есть что-то общее с вырезыванием силуэтов. Они тоже бывают похожи на подлинник, но лишены перспективы и глубины.)

Впрочем, не менее важны такие подробности, «мелочи», достоверные в своей непредусмотренности детали и при изображении человека непосредственно в сфере его профессии.

Первые же кадры «Артистки цирка Раисы Немчинской» в этом смысле антитрадиционны. Немилосердно затянутый план: на манеже артистка устанавливает аппаратуру для номера, переговаривается с униформистами, то и дело кричит на рабочих под куполом. («Ох, грехи наши тяжкие, не буду я с тендеркой работать... Кривой ли штамперт, меня совершенно не трогает, ты сам это знаешь...») На экране ничего особенного не происходит: канаты, трапеции, блоки, веревки. Но авторы держат камеру, они как бы подсказывают: смотрите же, сколько действия в пределах этого «ничегонеговорящего» эпизода, в его собственном ритме, в его подробностях. («Я всегда говорю про свою аппаратуру, про лопинг, что он у меня, как женщина, – хрупкий, нежный...»)

Затянутость кадра словно борется со стремлением глаза скользнуть по поверхности. Дело, разумеется, отнюдь не в стиле съемки или особенностях монтажа, которые свойственны режиссеру и оператору фильма Марине Голдовской. За вниманием к подробностям или к длинным планам стоит определенное отношение к миру, к людям. Это своего рода реакция на «боковое зрение», на привычку разглядывать жизнь из окна курьерского поезда.

...Беседа с Яном Тапътсом, знаменитым эстонским чемпионом-штангистом, идет во время массажа, слова его медлительны, как трудное движение мысли. Интервьюера Р. Каремьяэ и режиссера-оператора М. Пыльдре привлекают не рекорды, которые совершаются на глазах многочисленной публики (единственное, что в прежние годы при съемке «спортивных» фильмов попадало в видоискатель камеры), и даже не мучительный процесс тренировок (что все чаще попадает туда теперь). Они стремятся приблизить к нам внутренний мир своего героя, приобщить нас к кругу его размышлений. Ибо речь идет не о физических перегрузках, а о тех незарегистрированных рекордах, которые человек, движимый внутренним долгом, совершает изо дня в день и которым некому аплодировать. О победах, которые мы одерживаем над самими собой. («Я думаю, – говорит герой, – да и многие так думают: устают не мускулы, не хребет, а нервы. Тело гораздо крепче. Вот нервы сдают...») Картина заставляет нас соизмерять увиденное с нашей собственной жизнью.

Личная дистанция... Все чаще документалисты стремятся установить ее с помощью «соучастников» – людей, которые знают героя... Различные свидетельства и суждения придают экранному портрету глубину и объемность. Так, характер Бориса Коваленко раскрывается перед нами в размышлениях и спорах бывшего начальника строительства Волжской ГЭС, заслуженных экскаваторщиков, писателя. Образ Артура Ринне вырастает из разных оценок, иногда противоречивых.

– О чем вы задумались, слушая песни Ринне?

– У меня такое чувство, будто я вернулся на тридцать пять лет назад...

– В его песнях есть нечто прочное, основательное. Будто тебя по плечу похлопали, будто по-приятельски подмигнули.

Интервью со зрителями и с профессионалами музыкантами. И еще несколько реплик – рыболовов, жены певца, случайного прохожего, старика крестьянина.

Один из лучших эпизодов в «Трудах и днях Терентия Мальцева» – коллективный рассказ о том, как в 1940-х годах Мальцев отказался засеять поле в те сроки, которые были установлены «сверху» для всех колхозов. Это привело его к конфликту с районным и областным начальством. С мнением агронома не посчитались. Мальцев бежал по полю, падал, раскинув руки, закрывал собой землю, и места, что он заслонил своим телом («делянки правды»), остались свободными: он засеял их позже. А когда подошел урожай, пшеница сама показала, кто прав, – среди чахлах колосьев в «делянках правды» запылали, как солнечные протуберанцы, золотые снопы.

Об этом эпизоде мы слышим из уст свидетелей, и важно не только, что говорится, но и с каким отношением говорится. (Да и о всяком ли событии в жизни героя уместно просить рассказать его самого, не ставя при этом в неловкое положение?)

В этой картине, где С. Зеликин выступает в привычных для него трех ипостасях – сценариста, режиссера и комментатора, – мы, пожалуй, впервые встречаемся на экране не с наброском характера или отдельными страницами биографии. Перед нами попытка документального жизнеописания, своего рода коллективное повествование о судьбе героя, размышления о том, как слепила жизнь самобытную фигуру крестьянина-академика. Осуществимы ли такие жизнеописания без прямого соучастия окружающих, хорошо знавших в разное время героя картины? Ведь съемочная группа рядом с ним находится несколько недель или несколько месяцев, а эти люди – всю жизнь.

И надо ли доказывать, что мы судим о человеке не по тому только, что он говорит и делает, но принимаем в расчет и то, каким предстает он в глазах окружающих?

Только в раскрытии образа мыслей героев, в постижении неповторимости их духовного мира, в преодолении скоротечной «обзорности» и хронической хроникальности – путь развития складывающейся на наших глазах драматургии кинопортрета.

...Рассказывают, что как-то, после неудавшегося сражения, Бонапарт вызвал одного из своих генералов: «Почему вы так поздно открыли огонь?» – «На это было восемь причин, мой император», – сказал генерал. «Какие же?» – «Во-первых, на батарею вовремя не привезли снаряды...» – «Остальные семь причин меня не интересуют», – прервал его император.

Если зрителю обещана встреча с живым человеком, но этой встречи на экране не происходит, – остальные семь причин его не интересуют.

И тут проблема героя опять-таки переходит в проблему автора.

В начало

Сопричастность

Портретный фильм – это жанр-индикатор. Это высшая форма экранного выявления человеческого характера. Система отсчета для самых различных сфер документалистики. В известной мере за каждым экранным портретом проступает социальный портрет эпохи, а документальный герой оказывается точкой преломления нравственной проблематики, связанной с процессами общественной жизни или сферой современного производства.

Всегда ли мы, однако, готовы принять в расчет это обстоятельство?

Герои картины «Перегон» – молодой матрос Женя Лобов и четырнадцать человек экипажа – команда буксира Северного речного флота. (Стоит повторить еще раз – автор вполне сознательно ссылается на хроникально-обзорные фильмы 1970-х годов. Последующие годы породили десятки и сотни подобных опусов. Даже если их создатели своих предшественников в глаза не видели. Определенный способ воспринимать действительность приводит к определенному типу экранных «произведений».) «С чего начинается путь человека, вступающего в жизнь? – спрашивает автор за кадром. – С людей. Хочешь понять себя – пойми других. Научись видеть за внешним внутреннее...»

Прекрасный совет. Но смотришь картину и чем дальше, тем больше испытываешь недоумение: почему бы создателям фильма и самим не воспользоваться своим советом? Буксир, сообщается во

вступительных титрах, прошел восемь тысяч километров, от устья Дуная до устья Оби, через всю страну и Северный Ледовитый океан.

К каким же выводам мы успеваем прийти в этом рейсе и что увидеть? Вот герой драит палубу и стоит на вахте. Вот красит корпус и получает зарплату. Что еще? Лебедки, волны, чайки... опять лебедки. А дальше? Вахта. И снова палуба. «Работа как работа, – замечают матросы, – стоим на вахте, и все».

Эта фраза настолько поражает воображение создателей ленты, что они повторяют ее рефреном еще раз. И возможно, она стала бы даже своего рода характеристикой людей, умеющих дело делать, а не упражняться в красноречии по поводу дела, если бы было чему ее противопоставить – человеческому содержанию их труда. Но как раз этого в картине и нет.

И невольно начинаешь задумываться: почему профессиональная деятельность героя в изображении иных документалистов выглядит на экране как тягостная (хотя и благородная) повинность, а отдых – как заслуженная награда? Не отсюда ли и берет начало стремление (пускай бессознательное) представить идеальный труд как своего рода отдых? «Нет на земле профессии более нужной, чем профессия крестьянина, – звучит финальная фраза из телефильма о сельских механизаторах. – Пусть труд его тяжел, не так привлекателен. Но в наших силах сделать его легким, и приятным, и, если хотите, красивым». Слов нет, механизация необходима селу как воздух. Но где, когда и кем было сказано, что труд тем привлекательней, чем он легче?

Впрочем, авторы и не ждут, пока их пожелания воплотятся в жизнь. Монотонность «производственных» эпизодов они уравновешивают многочисленными лирическими этюдами – счастливые малыши и купающиеся лошади, невесты в фате и речные закаты, – кадрами, решительно не имеющими отношения к теме фильма, но предназначенными, как видно, эмоционально сбалансировать впечатление от малопривлекательного пока еще труда.

Одно время документалисты в изобилии снимали самосвалы, утопающие в грязи, или строителей по колено в болоте, они снимали их, даже если на соседнем участке ничего подобного не происходило. Они наглядно демонстрировали энтузиазм – вот условия, в которых работают «подлинные» герои (вместо того чтобы разобраться, из-за чьей бесхозяйственности существуют такие условия). Впоследствии, исчерпав романтику штурмовщины, те же документалисты восторгались белоснежными халатами на колхозных фермах или электронными пультами на заводах. Они готовы были создать особый экранный мир, где любые заботы легки и приятны (и, если хотите, красивы). Что и спорить, работать в белых халатах, безусловно, приятнее, чем по колено в болоте. Но для тех, кто работает, ценность труда измеряется все же иными началами. В «Трудах и днях Терентия Мальцева» герой произносит: «Не тот пахарь, кто пашет, а тот пахарь, кто любит свою пахоту».

Слишком часто, к сожалению, мы видим в пахаре лишь того, кто пашет.

И не потому ли мы подчас не умеем разговаривать со своими героями и вызвать их на живое общение перед камерой, что просто не знаем, о чем с ними говорить? Дело, которое для них представляется делом жизни, для нас – письмо за семью печатями, да еще написанное на незнакомом нам языке. А ведь начать такой разговор и быть подлинно заинтересованным (а не просто имитировать интерес) можно, лишь разбираясь в предмете беседы, что требует от создателей фильма известной «внекинематографической» квалификации.

Надо ли удивляться, что постоянно преследуемые докучливыми вопросами «вообще» собеседники расплачиваются с нами той же самой монетой? «Работа как работа – стоим на вахте, и все».

Но даже когда мы, безусловно, исполнены уважения к участникам съемки и чутки ко всякому живому проявлению их характеров, разве не собственная наша неподготовленность проглядывает в стремлении торопливо обойти реальные противоречия в жизни героев и избежать проникновения в суть конфликтов, меж тем как они-то и составляют порой самую беспокойную сторону повседневности и именно в них могут нередко проявиться самые существенные свойства характеров.

Когда в годы первых пятилеток хроникеры снимали индустриальные стройки, пафос времени во многом был вынесен на поверхность. Это была событийная съемка – «добыча открытым способом». В наши дни конфликты не выглядят столь обнаженными. Они залегают глубже. Уходят внутрь человеческих отношений. Их не схватишь с налету. Очевидными бывают лишь результаты. Не ясно ли, что от журналиста с камерой это требует качеств, которые, быть может, вчера еще были необязательны, и что культура общения, открывая перечень этих качеств, далеко не исчерпывает его?

В свое время на Минской студии кинохроники был снят полнометражный документальный фильм об известном председателе колхоза Кирилле Орловском – том самом, с которого Юрий Нагибин «списал» своего кинематографического Егора Трубникова. Бывший чекист, участник боев в Испании, в звании полковника Орловский вернулся с Отечественной войны – полуоглохший, безрукий – и сразу же начал восстанавливать разрушенное хозяйство, заново создавать колхоз. Человек поразительной воли, исповедующий «жестокую любовь к людям», бескомпромиссный, не щадящий ни себя, ни окружающих, властный руководитель – таким он был схвачен писателем и таким же предстал в «Председателе» в исполнении М. Ульянова, заставив заговорить о себе участников многочисленных дискуссий и зрительских конференций. Насколько же захватывающей обещала стать встреча с самим прототипом нашумевшей картины!

К сожалению, создатели документальной ленты не нашли в себе решимости на живое общение со своим героем – в силу ли сложности стоящих за ним проблем или (что, в сущности, то же самое) подчиняясь требованиям хроники, предполагающей непременно «самоустранение» авторов. В результате из фильма не только ушел характер во всей его противоречивости и неординарности, но с ним вместе – и та острота социальной и нравственной проблематики, которая привлекла столь широкое внимание к «Председателю». Как это ни парадоксально на первый взгляд, но из двух кинопроизведений об одном человеке – документального и игрового – более документальным оказалось как раз игровое, ибо образ героя здесь был куда ближе к характеру прототипа, вобравшему в себя драматические приметы времени.

Журналистское исследование доподлинного характера все чаще предполагает в авторе не только дар непосредственного общения перед камерой, но и талант социального осмысления фактов, что также отличает публициста от хроникера.

Разумеется, это качество необходимо публицисту и в случае, когда сам он не появляется в кадре, ибо о его присутствии в передаче и фильме мы судим по уровню разговора, по тому масштабу, в котором анализируется проблема, и по глубине проникновения в ее суть.

Почему же человеческие конфликты в документальных картинах их создатели на протяжении десятилетий почти всегда заставляли в прошедшем времени? Почему они, как правило, прибывали «после»? Не потому ли, что, если показывать эти конфликты в действии, необходимо иметь свою собственную позицию, а для этого надо опять-таки разбираться в их существе? И не потому ли, что, увлеченные внешними атрибутами происходящего, мы слишком часто еще остаемся в неведении относительно того, что не только участники съемки, но и сами проблемы могут стать героями на экране?

И все же экранная журналистика становилась все более аналитической, углубленной. В ее поле зрения попадали все новые общественные явления. Она исследовала взаимоотношения коллектива и личности: как они складываются в маленькой снегомерной партии высоко в горах («Там, за горами, горизонт»), в троллейбусном парке («Шинов и другие») или в бригаде строителей («Без легенд»). Но настоящий взрыв документализма начался во второй половине 1980-х годов. Новое (критики называли его «неизвестным») кино открывало новую географию и новые социальные характеры. Женские колонии. Спецприемники. Городские притоны («Мы хоть телом торгуем, а вы своей совестью»). Больницы для наркоманов. Тюремные камеры смертников.

«Легко ли быть молодым?» (1986) – документальная лента рижанина Юриса Подниекса собирала на массовых демонстрациях полные стадионы. Это была встреча с нашими собственными детьми-подростками. Многие из которых предпочли миру взрослых роковое подполье. Они не хотели быть такими, как их родители и учителя. Режиссер ведет разговор на равных – глаза в глаза. Тут нельзя сфальшивить. Нельзя сыграть в поддавки со своими героями. Такая картина требует безусловной честности, иначе ей лучше бы и не начинаться. «Самое страшное – то, что нас, молодых, всерьез не принимают, детьми считают, ничего не доверяя. Как это плохо – не расскажешь». – «Плохо?» – «Не то слово. Настоящее слово намного грубее». Коллективный фильм-исповедь об одиночестве целого поколения. Роковым был не рок, а возраст его ценителей.

В том же году состоялась телепремьера «Архангельского мужика» (сценарист Анатолий Стреляный, режиссер-оператор Марина Голдовская). Миллионы людей узнали о неравном поединке одиночки-крестьянина Николая Сивкова из северного лесного хутора со своим руководством. Решивший стать фермером и впервые почувствовавший себя хозяином, он тут же столкнулся с десятилетиями отлаженным

аппаратом обкома. Имя Сивкова стало нарицательным, а за его борьбой с отечественными бюрократами следила теперь едва ли не вся страна. «Талантливый человек вызывает во мне веселое чувство соучастия потому, что он делает то, что сделал бы и я, если бы умел», – писал Леонид Лиходеев в «Известиях».

Неизвестное кино, рожденное перестройкой, знакомило нас с неизвестными ранее срезам общества и социальными типами, воплощавшими в себе приметы нового времени. Но чему бы ни посвящали документалисты свои работы – проблеме, герою или событию, – живой человек всегда остается его первоэлементом. Ведь ни свидетельство участника происшествия, ни точка зрения участника спора не могут существовать на экране – повторим еще раз – автономно от того, кто высказывает это свидетельство или мнение.

В давнем фильме «Трудные люди» венгерского кинорежиссера Андраша Ковача камера прослеживает пути неосуществленных изобретений, поочередно проходя все бюрократические инстанции и привлекая к ответу тех, в чьих руках находилась судьба идеи.

Мы видим в кадре главного инженера завода. Он вовсе не выглядит виноватым. Он отвечает почти интимно и вместе с тем многозначительно. «Сколько вы зарабатываете?» – «Трудно ответить, – улыбается инженер. – Если спрашивает милиция, я говорю одно, а...» Но вот камера укрупняет его лицо. Голос звучит так близко, что слышно каждое придыхание. Слова кружатся, словно осенние листья. И неожиданно мы понимаем, что перед нами – маска, что за этой готовностью к откровенности – скрывается свой расчетец. Ваше дело спрашивать, мое – отвечать, но сами-то мы отлично знаем цену словам, – словно читаем мы на его лице. «Трудно ответить так, чтобы потом не надо было вырезать отдельные кадры...» – миролюбиво роняет инженер. И мы тотчас ловим себя на том, что не верим уже ни в его интонацию, ни в его задушевность.

Не это ли дарование камеры выносить на поверхность затаенные мысли однажды уже уловил В. Саппак: «Так неужели же человек на экране, сам того не подозревая, попадает как бы под “рентгеновские лучи”?»^{135[19]}. И не эту ли всепроникающую способность предугадывал Вертов, когда писал: «Никому не удастся укрыться от всевидящего, разоблачающего глаза. Слова не смогут служить для скрывания мыслей... Будет очень трудно выдавать себя не за того, кто ты есть»^{136[20]}.

Стремление понять человека, «каков он есть», отыскать к нему кратчайшее расстояние, соприкоснуться с неповторимым характером и восприятием мира – возможно ли это, если ты сам не обладаешь душевной чуткостью?

«Люди, которых мне довелось снимать (были среди них и старики, ветераны), в большинстве своем не любят просто рассказывать, – вспоминает Д. Луньков. – Они любят обмениваться мыслями, любят беседовать... На скупое поставленные журналистские вопросы я слышал почти всегда только односложные ответы. Меня поражало: когда я плохо разбирался в предмете и таким образом давал людям, казалось бы, желанный повод рассказывать, именно тогда я меньше всего получал от них... Тут все по справедливости. И напрасно мы надеемся, что за наши пятаки получим рубли. Пятаки возвращаются пятаками, рубли рублями...»^{137[21]}.

Личная дистанция – не расстояние между героем и камерой. Это дистанция между героем и человеком, кому он согласен довериться. И завоевать такое расположение можно единственным способом – доверительностью самих создателей документальных лент.

Экранное произведение о документальном герое начинается не с героя. Оно начинается с автора. С его сопричастности ко всему тому, о чем расскажет фильм или передача.

[В начало](#)

Улица, на которой мы все живем

Простодушные зрители делят фильмы на новые и старые. Рецензенты – на удачные и неудачные. Киноисследователи – на принципиальные и неприципиальные.

Удачные фильмы не всегда бывают принципиальными. Их создатели, как правило, не открывают Америки. Зато они искуснее осуществляют замыслы, принадлежавшие их предшественникам. С другой

^{135[19]} Саппак В. Телевидение и мы. С. 146.

^{136[20]} Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С. 249–250.

^{137[21]} Луньков Д. Актер документального фильма//Журналист. 1974. №1. С. 17.

стороны, картина принципиальная может оказаться и неудачной. Авторы заявили неведомый прежде жанр, решились показать неизвестный зрителю срез реальности и не справились. Но такая попытка убеждает иной раз в том, что само направление поиска – бесперспективно.

Картина принципиальная – своего рода разведка боем. Удачная – закрепление завоеванной территории, хотя в ней уже нередко содержатся зерна будущей тривиальности.

Развитие кинематографа определяется движением не от удачных фильмов к еще более удачным, но – от принципиальных к принципиальным.

Среди принципиальных и к тому же безусловно удачных фильмов – «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова, «Катюша» (1964) Виктора Лисаковича, «Обыкновенный фашизм» (1966) Михаила Ромма, «Шинов и другие» (1966) Самария Зеликина, «Без легенд» (1967) Герца Франка, «Легко ли быть молодым» (1986) Юриса Подниека.

К этому же числу можно отнести и «Улицу Поперечную» (1989) Ивара Селецкиса^{138[22]}.

Обычная улочка на самой окраине Риги. До выхода фильма она и многим рижанам была не слишком известна. Так уж совпало, что метеослужба четырежды в день запускает над Поперечной шар-зонд. Летящий шар был камертоном фильма. Казалось, будто само бытие Поперечной приобретало легкость и воспарение. Но авторы вели свое повествование – на земле. Они почти не заглядывали в дома, предпочитая разговоры на улице, ведь она и есть главный герой, имя ее в заглавии. Им важна и жизнь здешних ворон, и огороды, и течение воздуха между деревьями, и близость земли, и весь загородный колорит Поперечной...

Картина снималась в течение года.

Жители, впервые увидев камеру, никак не могли поверить, что они, «люди невеликие», и впрямь представляют для кого-то интерес – местный богатеи, местный дурачок, безмужняя беременная девушка, жизнерадостный бонвиван, несчастный парень-калека...

Богачом считался Альгис, солидно смурый независимо от того, хороши или плохи его дела, плотный, с крепкими, короткими ножками, круглолицый и в круглых же очках, похожий на отличника, каких не любят в классе, считают воображаемыми, хотя он и не таков. Термина «новый русский» тогда еще не изобрели. Да и какой из Альгиса «новый латыш»? Не банкир и не купец, а каменотес и производитель: изготовлял могильные памятники. Учился он в духовной семинарии. Считал, что достаток заслужил усердием и набожностью: «Всю мудрость жизни я черпал из Библии, и она привела меня к тому состоянию, в котором я нахожусь», – с большим достоинством повторяет он, как выученный урок. Впрочем, урок он выучил неплохой.

На праздник Лиго Альгис нанимал оркестр для всей улицы, но соседи его все равно недолюбливали – шум мастерской здорово им мешал. Альгиса называли «кооператор», что в те годы было синонимом слова «миллионер». Тогдашний его доход не шел в сравнение с государственным жалованьем, а рэкетиров еще не было.

Инвалид с детства Толик целый день клеил сотни картонных коробок. Болезнь искорежила его облик, но не освободила от монотонного повседневного труда. Его родители познакомились в сибирской ссылке, там родились их дети, там Толик и заболел. Впрочем, все давно вернулись из Сибири, оставив там молодость и здоровье сына.

«Хреновый» Петерис – еще один из героев. Он никогда не унывал. Повоевал и вырастил дочерей, а на пенсии подрабатывал изготовлением отменного хрена и, благодаря жизнерадостному характеру и неумности, позволял себе маленькие амурные приключения.

Самые бедные обитатели улицы – Осис, у которого что-то не в порядке с головой, и его мама. По воскресеньям, трогательно взявшись за руки, они отправлялись в церковь.

Наиболее драматичен был эпизод с отъездом Дайны, юной матери-одиночки с грудным ребенком, родившимся в тот съемочный год. После детдома она жила у родни, в доме ее деда, репрессированного писателя, но жила без прописки, а потому – из милости. Но вот милосердие родных окончилось, и «неполная семья» покидает Ригу. Она не уходит в ночь и ливень, все спокойно и буднично. Ясным днем в заказанную машину ей помогал погрузиться братишка...

^{138[22]} Приводимый в этом параграфе анализ фильмов написан совместно с М. Топаз.

Критики наградили ленту титулом «за создание образа улицы, на которой мы все живем». Действительно, и сегодня кажется, что улица идет вдоль, через всю бывшую нашу «одну шестую», от Балтийского до Тихого... И только по недоразумению названа Поперечной.

Картина получила главный европейский приз по документальному кино – «Феликс», и имела такой успех, что иностранные туристы просили отвести их на Поперечную, ставшую достопримечательностью Риги. Название улицы даже внесли в путеводители столицы Латвии.

В свое время после картины Флаэрти «Человек из Арана» приезжие тоже искали в Аране места, знакомые им по фильму. Каждый свой фильм он снимал года по два. Но, закончив работу, больше к своим героям не возвращался.

Вся предыдущая эпоха в документальном кино – в этом смысле эпоха незавершенных фильмов. По окончании работы авторы с облегчением спешили поставить титр «конец», не задумываясь над тем, что можно было, а иногда и следовало бы поставить «продолжение следует».

Кончатся съемки, но не кончается жизнь героев. И в этой жизни происходят события, часто не менее драматичные, чем в отснятой ленте.

Сценарист «Поперечной» Таливалдис Маргевич жил среди своих героев, когда еще и сценаристом не был. Именно долгие годы прежнего соседства, сбереженные им воспоминания и личный контакт с обитателями улицы сделали фильм таким весомым, многослойным, наполненным временем. Лиричный и вместе с тем иронический его комментарий постоянно звучит за кадром. Подобного рода картины вербуют зрителей именно тем, что это как бы встречи с их старыми друзьями. Из этого же постоянства рождается успех любых телесериалов.

Через 10 лет Селецкис и Маргевич вернулись к своим знакомым, сняв «Новые времена на улице Поперечной».

Смотреть этот фильм без предыдущего – все равно что читать «Двадцать лет спустя», не зная о «Трех мушкетерах».

Срабатывает эффект многосерийности – новости о старых знакомых смотрятся с большим любопытством, чем рассказ о «новеньких».

А перемены со старыми знакомыми произошли немалые.

Сегодня никто не назовет Альгиса богачом, ну разве что в сравнении с Осисом. Рэкетеры сожгли новую мастерскую, восстанавливать нет денег. А соседка Дайна – та самая, изгнанная когда-то из Риги, – попросту перекрыла ему воду, раскопав трубу у себя на участке – иначе у нее напор был слабоват.

Сама Дайна сильно изменилась – из Золушки превратилась не в принцессу, а, скорее – по характеру – в ее мачеху, которая не перед чем не останавливалась ради благополучия, простодушно прокладывая дорогу как танк – не как интриганка. Вот только у мачехи из сказки был муж-подкаблучник. А у Дайны – нет, поэтому рассчитывать приходится только на себя. Выступающие передние зубки, казавшиеся в первой серии трогательными как у зайчика, выглядят теперь предупреждением – палец в рот не клади!

Но как кинуть камень в стойкую девочку, которая ни от кого не ждет и не требует помощи, – но уж что свое, то свое. Вдоволь нахлебавшись, Дайна не расходует силы на обиды и претензии. Ни на мать, отдавшую ее и брата в детский дом после смерти отца. Ни на своего парня, бросившего ее беременной («ну, не сошлись пути, и ладно»). Ни на родню, выставившую с малышом из отчего дома. Спасибо реституции – владения деда честно разделили между наследниками.

«Хреновый» Петерис и сегодня бодр – ведь занимается экологически чистым ремеслом, изготавливает лучший на базаре хрен.

Безобидный и послушный Осис, проработавший, сколько ему положено и получающий пенсию, был 10 лет назад совсем беззащитным. Думалось, что после смерти согнутой от старости, но строгой мамы участь его будет ужасна – психушка, дурка, ад. Но – ура! Осис живет, как и жил, в своем доме, на своей земле, которую сам обрабатывает по-прежнему прилежно. В огороде его спасение: картошка. В день пенсии Осис балует себя и кота молочной лапшой и даже покупает пачку «Примы».

Круг горькой жизни Толика становится все уже и уже. Несчастный парень-инвалид уже не может, как еще 10 лет назад, нарубив дрова, разложить костер для праздника Лиго на Поперечной. Теперь, когда на улице танцы, он сидит дома, страдая от усиливающихся к вечеру болей.

Во второй серии хоть и летают в небе парашютики вместо уже отработанного в прежнем фильме шара, но жизнь – сугубо брэнная, мелкая, без волшебства. Течение жизни – не радостное, но и не угрюмое.

Теперь на Поперечной другие богачи. Владелец казино. Цыган, воздвигший себе дом, враждебный всей Поперечной своей монументальной трехэтажностью, и качеством забора, к которому авторы и не подступались – издали показали.

А может быть, дело в том, что название новой серии больше бы подошло той, прежней. В раннеперестроечные времена тогдашняя Латвия и Латвией-то не была, а так, одна из республик. Но впереди ждала Свобода и Независимость, все пронизывалось надеждой и ожиданием праздника, как в театре перед премьерой... А теперь – сплошные будни у всех, даже у владельца казино и его жены – художницы Дзинтры, делающей занятные гобелены. Только благодаря съемкам соседи увидели работы Дзинтры. Кто-то (художница или сценарист?) выдумал хеппенинг – жертвоприношение одной из ее работ Богу Жизни. Прикрепленный к летящему шару небольшой гобелен, ставший похожим на воздушного змея, улетел в небо. Но все шары уже отработали свое в прежнем фильме.

Как выжить документальному фильму в условиях современной экранной культуры? Этот вопрос все тревожней звучит на сегодняшних дискуссиях и симпозиумах. «Улица Поперечная» отчасти на этот вопрос отвечает. Как и определение критиков, вручивших картине награду, – за «образ улицы, на которой мы все живем».

Но все же именно телевидение стало вторым дыханием для поклонников «привычной» или «забытой» камеры. И наиболее в этом смысле парадоксален, пожалуй, цикл «Контрольная для взрослых». В 1977 году ленинградцы Светлана Волошина и Игорь Шадхан решили сделать несколько передач о маленьких обитателях детского сада. Критерием выбора места действия стала близость от телестудии, чтобы ходить на съемку можно было, как на работу. Воспитатели против съемок не возражали, как не возражали и родители, социальный состав которых оказался на редкость типическим – инженер, кладовщица, преподаватель, монтер, физиолог, электрик...

Хорошо ли мы знаем своих детей (и знаем ли вообще), а дети – нас? По ходу перекрестных экспериментов (беседы с родителями вела Волошина, с малышами – Шадхан) дети неизменно оказывались и проницательнее, и великодушнее взрослых. Шестилетние мальчики и девочки думали перед камерой, морщили лобики, подыскивали слова, подкупая доверчивостью и простодушием («Я иногда бываю хороший, а иногда плохой. Я очень люблю, когда я хороший». «Я гордый... если с кем-то поссорюсь, не буду просить прощения. Я буду ходить и не обращать внимания»). Папы и мамы выглядели не только зажатыми, но и менее наблюдательными, менее тонкими и гибкими умом. Одним словом, дети их обыгрывали по всем статьям. Казалось, когда они вырастут, то будут намного отважнее и непредсказуемее предыдущего поколения.

В последней передаче начального цикла вчерашние воспитанники детского сада предстали в новой для себя роли – первоклассников. Их снимали, когда они шли на первый в своей жизни урок. Это был многозначительный эпизод – маленькие герои расставались с дошкольным прошлым, а авторы – с ними. Показав в эфире с десятков таких передач, авторы собирались на этом поставить точку. Но тут произошел непредвиденный поворот, – зрители засыпали студию письмами с просьбой о продолжении. А поскольку школа (как и детский сад) находилась рядом со студией, авторы то и дело встречали на улицах недавних участников съемок («Как у тебя дела, Алеша?», «Как мама, Юля?») и ловили в их глазах вопрошительное: «А дальше-то как?»

И тогда они принялись снимать продолжение, которое длилось... 17 лет. Дети менялись на глазах. Они росли вместе со взрослой аудиторией. Но, во-первых, дети растут быстрее, а, во-вторых, собственного роста мы, как правило, сами не замечаем.

Второй цикл «Контрольной», рассчитанный еще на год, поражал не менее предыдущего. Творческие возможности и сообразительность малышей опрокидывали все привычные представления. Стихотворение из «Детства Никиты», которое герой повести посвящает девочке Лиле и которое, по мнению взрослых, говорит о природе («Ах, ты лес, ты мой лес... полный птиц и зверей. Я люблю тебя, лес. Так люблю тебя, лес»), семилетки воспринимали как интимное и зашифрованное признание. Они чувствовали, что между Никитой и Лилей отношения не только дружбы, но и... «Любви?» – догадывается Шадхан. «Ну да...» – облегченно вздыхал его собеседник. «А почему ты так и не скажешь?» – «Ну потому, что нам не полагается говорить о любви, – объяснял тот. – Многие думают, что нам это не понятно. Что это только в шестом-седьмом классе можно говорить».

Талант общения режиссер открыл в себе, как только с детьми начал разговаривать, как со взрослыми, то есть с равными (мысль, редко приходящая родителям в голову). Передачи словно подсказывали: чтобы понять детей, надо чаще ставить себя на их место. (Очень забавно было наблюдать, как родители вечером занимали места за теми же партами, за которыми утром сидели их дети.)

«Мудрость состоит в пристальном наблюдении за тем, как растут люди», – считал Конфуций. Ленинградские документалисты вынесли этот процесс наблюдения на экран, сделав нас всех его соучастниками. Из передачи в передачу, следя за маленькими героями, мы не могли удержаться от изумления: какие взрослые – эти дети!

Третье возвращение к ребятам произошло, когда им было по одиннадцать лет (все учились в IV классе). На этот раз это была не серия передач, а цикл телефильмов, состоящий из индивидуальных портретов. Такое решение позволило не только ближе взглянуть в каждого, но и убедиться, насколько же они разные.

Если предыдущие передачи заставляли задуматься о том взрыве творчества, каким является наше детство, то этот фильм побуждал к размышлению о том, как формируются индивидуальности и характеры.

Еще одно возвращение к «Контрольной» произошло перед перестройкой – весной 85-го. В 60-е годы, когда авторы и сами были не намного старше нынешних участников съемки, они испытали пьянящее чувство свободы после эпохи общественной немоты. Предыдущие встречи с героями позволяли надеяться, что незаурядные дети в незаурядной общественной ситуации не упустят свой исторический шанс.

Результат был ошеломителен.

Подростки предстали на экране удивительно вялыми, благопристойными, одетыми в приличные костюмчики, похожими на юных чиновников, разговор с которыми – сплошная тягомотина. О социальной дерзновенности не могло быть и речи. «Мы теперь откровеннее, а они – хитрее», – недоумевали родители. Нет, ребята не то чтобы отказывались беседовать, но машинально уходили от острых тем, чреватых неприятностями. В свои пятнадцать лет они были готовы для жизни в тоталитарном обществе, полагая, что не столько подчиняются ему, сколько игнорируют, и не замечая, что цена их свободы – утрата индивидуальности и характера. Одним словом, новый цикл оставлял самое гнетущее впечатление.

Куда девалась былая энергия и неиссякаемая фантазия? Они выглядели одинаковыми и обтекаемыми, как бильярдные шары. Казалось, больше всего они боялись выделиться из окружения («Я не считаю, что должна, быть отличницей. Я хочу, как все»).

Из-за дефицита пленки программы стирали сразу же после демонстрации на экране. Некоторые из них авторы тайком унесли со студии, чтобы перегнать на собственные кассеты, приобретение которых стоило половины денег, полученных за сценарии. Квартира Волошиной превратилась в видеотеку. Со всех полок глядели кассетные этикетки: «Олег», «Маша», «Юля». Монтаж происходил круглосуточно – если не на экране, то в голове.

«Семейная хроника старых знакомых» – так назывался очередной цикл о тех же героях. Но если в предыдущей серии каждому отводилась одна «новелла», то на этот раз – целый фильм, да еще иногда в двух сериях. Десять героев – двадцать сорокаминутных лент. Телесериал вобрал в себя многие моменты из прошлых съемок – счастливое (без кавычек) детство, первоклассники-вундеркинды, пятнадцатилетние конформисты. И вот, наконец, сегодняшние – двадцатилетние. Кто-то уже работает, кто-то учится в институте или служит в армии, две вчерашние школьницы замужем, и одна из них – сама уже мама. Иные кадры воспринимаются теперь совершенно иначе, чем прежде.

Конечно, Илья знал и раньше о темных моментах в биографии своей бабушки – как ее, купеческую дочку, изгоняли из пионеров, а затем и из комсомола, однако обстоятельство это не то чтобы скрывалось сознательно, но и упоминать о таких эпизодах было как-то не принято. Как и о том, что, скажем, Илья – болгарин, а Олег – потомок немецкого барона.

По мере того как запретные темы утрачивали запретность, все колоритнее проявлялись родители. Если раньше заботливость пап и мам заключалась в стремлении не повредить ни себе, ни детям, то теперь они охотно договаривали на экране все то, что оставалось тогда за кадром. Обнаружилось, что судьба многих из них драматична и что очень часто они выглядят сегодня живее и ярче своих детей.

Пожалуй, основная черта молодых героев «Семейной хроники» – социальный инфантилизм. Своего рода реакция на лицемерие государства. «Слишком сложно быть раскрепощенным в закрепощенном

обществе», – поясняет эту мысль один из них. Человек и государство, личность и общество – для них взаимоисключающие понятия. Их совсем не волнует все то, что волнует родителей или авторов сериала. Им гораздо важнее то, что происходит у них внутри – духовная независимость. А она достигается, как им кажется, лишь ценой непримиримости к социальной жизни.

Почти все они говорят о необходимости оставаться в этой жизни самими собой, о непростительности любой попытки вторгаться в чужие судьбы и влиять на решение даже самых близких тебе людей. На вопрос, что отличает их поколение, Илья отвечает: мы видим жизнь, какой она есть.

Полагая, что их родители (да и вообще все взрослые) – продукты системы, молодые герои «Семейной хроники» не подозревают, что являются и сами ее продуктами. А значит – жертвами. Социальные недотроги, воздвигнувшие стену между собой и обществом, они оказываются пленниками пространства, которое сами же и отмерили. Индивидуальность есть у каждого, но личностью не назовешь никого. Если понимать под личностью то, что человек делает из себя сам – независимо от обстоятельств или же вопреки им.

Павлик с первых серий запомнился как очаровательный мальчик, чьи ответы подкупали сочетанием детскости и взрослости. Он охотно рассуждал перед камерой, что такое порядочность или доброта («Если будешь думать только о себе, то станешь воображалой. Тебе все несут, а ты сидишь, как король»). Объяснял, какой хотел бы видеть учительницу, когда поступит в школу («Доброй, спокойной, несуматошной, можно сказать, несумасбродной»). А затем начались перемены. Если шестилетний Павлик проигрывал в шахматы, обижался, уходил в угол и плакал, то в одиннадцать он пришел к мысли, что к неудачам надо относиться с достоинством. Прошло еще несколько лет, и достоинство вытеснила апатия, а на место откровенности пришла осторожность. Честолюбивому способному мальчику, с гордостью возглавлявшему октябрятскую «Звездочку», видно, достаточно скоро стало понятно, где кончается пик его притязаний и на что он вправе рассчитывать. Дело в том, что Павлик – еврей. Поступить в Ленинградский университет шансов было мало, и он пошел в медицинский. Эволюцию в себе самом он осознает: «Если я изменился, то не в лучшую сторону. Появился некий цинизм, может быть, даже жестокость».

«Семь лет – это много или мало?» – спрашивал когда-то Шадхан. «Мне кажется, много, – отвечал малыш. – За семь лет мы так много узнали».

«Двадцать лет – много или мало?» – вопрос, прозвучавший тринадцать лет спустя.

«Я лично ощущаю, что это мало... Потому что если сравнить с ровесниками – американцами, голландцами, англичанами, мы еще находимся в инфантильном состоянии».

Своего отца, врача-физиолога, он считает безусловно талантливым, чего не может сказать о себе. «Нормальный средний уровень. Не больше. Но и не меньше». К этой теме он вернется еще не раз. «Я буду нормальным советским врачом... Подчеркиваю, не обычным врачом, а обычным советским». За словами «обычный врач» стоит что-то чеховское – скромный подвижник. За «обычным советским» – задерганный жизнью невежда, вечно спешащий и подчас хамоватый. Образ, далекий от служения человечеству.

В ключевом эпизоде, в котором участвует вся семья, режиссер выступает инициатором. Вспоминает, как в годы, когда разразилось «дело врачей», завуч после занятий провожал его за руку домой. Как он вздрагивал, когда произносилась его фамилия, испытывая чувство стыда и в то же время стыдясь за это чувство. «Это наше советское воспитание», – объясняет сестра Павла, вспоминая, как была в школе счастлива и горда, что живет в такой замечательной стране, а не в зверином капиталистическом мире. Перед этим чувством гордости как бы отступали все твои личные неприятности.

В заключительной серии режиссер навещает 24-летнего Павла, теперь уже живущего в своей собственной квартире в американском городе Медисон, где он с трудом устроился санитаром в больнице для хронических душевнобольных. К 30–32 годам он собирается стать профессиональным врачом. «Не жалко ли таким, как вы, уезжать из России?» – спрашивает Шадхан у Павла, сидящего за рулем своей машины. «А может быть, России на нас глубоко наплевать, – отвечает его герой. – Поэтому мы и уезжаем».

Документальный кинематограф ответил на вызов гласности взрывом публицистических лент: фильмы-откровения, фильмы-митинги... На этом фоне семейные хроники Волошиной и Шадхана с их неторопливостью и дотошностью выглядели вызывающе неуместными. Герои и авторы ведут нескончаемо долгие диалоги. Порою складывается впечатление, что они толкут воду в ступе. О чем говорят? О том, что беженцы были и раньше – из деревень в города. О том, что живем мы плохо, но только сейчас стали

понимать, насколько плохо. Но разве не о том же сегодня услышишь в любой кухне – тем более в коммунальной квартире, где живет большинство участников сериала.

И все-таки эти хроники рассказывают о времени не менее достоверно и убедительно, чем политическая публицистика. Из фильмов, в которых «ничего не происходит», мы узнаем куда больше, чем из картин, где что-то непременно обязано происходить.

Не так уж часто мы вспоминаем своих сокурсников. Еще реже – своих одноклассников. Но помнить, с кем ты был в одной группе в детском саду... Телесериал не только помог сохранить отношения малышей, но и перезнакомил родителей. Родители Маши и Юли с удовольствием ходят друг к другу в гости. Дом Ильи открыт для всех. «Я знаю, – рассказывал Шадхан, – что сейчас родители Юли в отпуске. Что когда я вернусь в Петербург, все мы встретимся и отметим премьеру. Что Дима, муж Юли, ради этого специально приедет из армии... Может быть, я поставлю камеру. Если они согласятся. Без их согласия мы вообще никогда не снимаем».

Принято думать, что зрителей привлекают фигуры незаурядные, исключительные события с исключительными героями. Но разве меньше нас занимает то, что случается (или не случается) с нами самими? В сериале Волошиной и Шадхана мы узнавали себя и свои проблемы. В заботах героев угадывали собственные заботы. Каждый цикл «Контрольной» становился телевизионным бестселлером, вызывая лавину писем. Многие из них – исповеди о собственной жизни. Многие с изумлением признавались, как много общего находят между героями и собой. «Мне кажется, что с Алешей, с его семьей я уже давно знакома». «Девушка Катя – мой внутренний двойник». «Теперь я знаю, что не одинок... что есть человек, который думает, чувствует окружающий мир, как я».

Этот постоянно возобновляемый круг общения и 190 часов видеозаписей в доме Волошиной означали абсолютное равноправие всех перед камерой и делали этически правомерной любую съемку. Здесь не может быть деления на «главных» или «неглавных». В одном случае главными оказываются дети, в другом – родители, в третьем – отношения между ними. А поскольку отдельные фильмы как бы дополняли и взаимовысвечивали друг друга, сериал как целое представлялся чем-то гораздо большим, чем сумма его частей.

Впрочем, в числе действующих лиц несомненно надо назвать и авторов. «Наши герои вошли в меня, – говорил Шадхан. – Не знаю, насколько они смотрят на жизнь моими глазами, но их глаза уж точно глядят из меня на мир. С одной стороны у меня появился вкус к чужой жизни, с другой – многие вопросы, которые я им задаю, рождаются из моих сомнений и опыта».

По мнению Волошиной, этого собственного опыта у Игоря даже слишком много. Он излишне публицистичен. Не проблемы важны, а мелочи и подробности. Самое интересное все равно остается за кадром, за пределами того, о чем герои ведут разговор с Шадханом.

Пожалуй, именно это погружение авторов в мир героев и отличает «Контрольную» от зарубежных серий, созданных в результате длительных кинонаблюдений. Показанные у нас «Семилетние американцы» (повторявшие английский цикл, где документалисты возвращаются к героям каждые семь лет) скорее напоминают анкету, а не человеческий документ. Своего рода картина общества, увиденного глазами детей. Это эксперимент на них, но не на создателях самой серии, остающихся внешними наблюдателями.

Прообраз кино – изобразительное искусство. Прообраз телевидения и видео – человеческое общение. Когда изобразительная культура и результат документального общения сливаются воедино, возникает то, что мы называем синхронным фильмом. При этом граница между фильмом и нефильмом – произведением и реальностью – условна и постоянно отодвигается. Подобно кристаллу, телефильм, повторим это еще раз, словно выпадает из перенасыщенного раствора живого вещания.

Сказать о «Контрольной для взрослых», что это кино – ничего не сказать. Если это и кино, то в каком-то неведомом измерении. В еще незнакомом нам состоянии. Состоянии не только кинематографа, но и аудитории, постигающей себя с помощью телевидения. Особая форма неигровой драматургии и непостановочной режиссуры, где авторы становятся согероями, герои – соавторами, а зрители – соучастниками экранного действия, пытающимися оказать влияние на ход событий.

Пожалуй, именно в этом чувстве сопричастности к жизни других людей и состоял в свое время секрет обаяния телецикла «От Белого до Черного моря». Заманчивость кинопутешествий была уже в том, что авторы отыскивали на карте совершенно обычные, ничем не примечательные деревни. Да, собственно, и не

отыскивали, а всякий раз, раскрывая географическую карту европейской части Союза, зажимали глаза и наугад тыкали пальцем. Если палец оказывался не в точке большого города, а в каком-нибудь мелком городишке, селе, деревне, они собирали группу и выезжали «в поле». Авторы были уверены, что героев своих найдут, поскольку исходили из мысли, что нет на Земле такого места, где нельзя не встретить интересных людей. И никогда не ошибались. В этом убеждались и зрители, попавшие, скажем, в избушку сельского пастуха, который, возвращаясь в свой дом, оказывался в окружении сочинений Шекспира. В течение трех лет на экране развевалась галерея кинопортретов – агрономов, сельских библиотекарей, продавщиц сельпо, полеводов и рукодельниц. И каждый из участников цикла был для авторов «случаем единственным в своем роде». Как бетонщица в картине Вертова. Как Катюша. Как Нурулла Базетов.

Это потом мы говорим о героях лучших документальных лент, что они «типичны», говорим о них как об «образах». Но для тех, кто знакомит нас с ними, встреча эта всегда происходит в масштабе 1:1.

Никаких аналогий тому, что увидели в этом цикле зрители, в чистом документальном кино до тех пор еще не бывало. В какой-то мере цикл воплощал впечатления пассажира поезда дальнего следования. Когда смотришь из окна вагона и видишь: где-то рядом с лесом, далеко от больших городов, стоят одинокие домики. В них живут люди, и ты ловишь себя на мысли – а как они тут вообще живут? Но и те, в свою очередь, смотрят тоже, наверное, из собственных окон на проносящиеся вагоны и думают о перелетных птицах, которые все мчатся и мчатся неведомо куда. Вот если бы вдруг, фантазирует пассажир, поезд остановился и ты бы вышел на полустанке и пожил пару дней в их среде... Интересно было бы услышать от них самих, от людей деревни, суждения о мире, о том, что они думают о телевидении или, скажем, о демократии...

«Кучугуры и окрестности» Владимира Герчикова как раз и отвечали этому мимолетному порыву. Словно автор ткнул пальцем наугад – и попал в Кучугуры. И мы год за годом наблюдаем за этими постоянными персонажами. Отчего сотни семей покинули Кучугуры в поисках лучшей доли? Что ты сделаешь, если тебе вдруг свалится в руки миллион рублей? Что дороже для кучугурцев – корова или телевизор? Можно ли растащить всю Россию? Верят ли герои тому, что говорят с экрана политики? Что сказал бы Христос, если бы увидел их сегодняшнее село?

«Когда я начал делать “Кучугуры” (в 1994 году. – С.М.), я принципиально сказал, что это другое кино, это не нормальное документальное кино, которое я делал раньше, это кино, рассчитанное на постепенное прочтение, и каждая серия не являет собой законченное произведение. Каждая серия – это произведение с открытым финалом, – размышлял режиссер в одном интервью. – Мне иногда говорят: “Ты задаешь им вопросы, на которые они не знают ответа, отсюда возникают паузы, теряется ритм”. Но для меня незнание – это такое же знание. И если они на этот вопрос не могут ответить, но он существует для них и они в кадре все-таки ищут, хоть и не находят ответа, – то это замечательно. Я не затрагиваю темы, которые вне их понимания Драатургическим двигателем всего сериала становились характеры героев»^{139[23]}.

Крестьяне и власть. Крестьянские мифы. Система крестьянских ценностей... На экране – коллективный портрет деревни – глубинка России. Можно сказать, что это не фильм, а некая акция, которой автор отдал несколько лет своей жизни.

Десять лет снимал Алексей Погребной, режиссер-документалист из Кирова, частную хронику семьи отчаянных фермеров, защищающих право вести свое собственное хозяйство в окружении еще не забывших о прошлых порядках колхозников («Лешкин луг», 1990–2000). Порою киноповествование приобретало характер настоящей документальной драмы, а художественность воплощения вызывала у некоторых критиков опасение – не идет ли она во вред достоверности сериала.

Каждое село, как и любой подростковый лагерь, как и всякое почтовое отделение, таит в себе запас неисчерпаемых сюжетов, характеров и конфликтов. Начиная сериал, документалист все чаще становится как бы постоянным корреспондентом – на фабрике, на строительной площадке или в секции универсального магазина. Кто эти люди – герои несыгранных пьес, непоставленных фильмов? На наших глазах рождается новая область драматургии, где судьбы реальных героев могут быть взяты в таком контексте реальности и прослежены с такой скрупулезностью и постоянством, о которых не могли и мечтать драматурги дотелевизионных времен. Говоря словами Дзаваттини, перед нами не попытка

^{139[23]} Сагалаева Ю. Возвращение в Кучугуры. М.: Икар. 1999. С. 78–81.

выдумать «историю», которая походила бы на действительность, а стремление рассказать действительность так, словно это «история».

ВОСПОМИНАНИЯ О БУДУЩЕМ

Кириллу Орловскому не довелось увидеть премьеры минской картины.

«Есть в кинематографическом производстве такая, носящая печальный, даже драматический оттенок формулировка – “уходящая натура”, – заметил однажды К. Симонов, размышляя о писательской публицистике в кино и на телевидении. – Так вот, надо помнить, что это относится и к людям: все мы, живущие на земле, в конце концов, так или иначе, “уходящая натура”. Человека можно не успеть снять, не успеть расспросить его перед кинокамерой ни об огромных исторических событиях, в которых он принимал участие, ни о его роли в этих событиях. И очень горько, когда так происходит»^{140[1]}.

В наши дни, чтобы быть документалистом, мало уметь репортажно снимать действительность и монтировать кадр с кадром. Недостаточно и просто владеть тем высоким даром, который позволяет в живом человеке открыть человека. Необходимо еще обладать – теперь пора упомянуть и об этом качестве – обостренным чувством ответственности перед будущим.

«Мы почти совсем не снимали Владимира Маяковского, Станиславского и других... Не так уж много снят Максим Горький», – в свое время с горечью говорила Э. Шуб^{141[2]}. Она говорила об этом во многих своих статьях, и всякий раз так, словно чувствовала собственную вину за эти не состоявшиеся перед кинокамерой встречи.

Но разве не ту же вину разделяем и мы сегодня за то, что не сняли прижизненной встречи ни с физиком Курчатовым, ни с Главным конструктором Королевым, ни с учителем Сухомлинским? Не помогли сохранить на пленке хотя бы один – пускай даже самый будничнейший – день из жизни Паустовского, Эренбурга, Твардовского? Лишили себя возможности снова встретиться на экране с беседующим Роммом или Михаилом Светловым? Кого еще винить, что этих встреч мы уже никогда не увидим? Что в лучшем случае остается рассчитывать на чудом сохранившиеся обрывки хроники.

Как видно, мы забываем быстрее, чем открываем.

Или нам все еще не ясно, что появление в кадре человека, говорящего «от себя», не прием, не метод, но вступление в новую эру экранного освоения мира – эру необратимой хронификации окружающей жизни и нас самих?

В 1959 году на страницах журнала «Искусство кино» Михаил Ромм провозгласил изобретение кинематографа «одним из элементов грандиозной технической революции, совершенной человечеством». Выражая глубокую уверенность в том, что кинематограф явился на свет, чтобы «стать главным, ведущим зрелищным искусством эпохи коммунизма», ибо «ни одно искусство не может сравниться с кинематографом в массовости аудитории», автор статьи попутно отказал в этом праве театру, так как он «технически примитивен» и «великая техническая революция XIX–XX веков, по существу, не коснулась театра»^{142[3]}.

Спустя полгода Анатолий Эфрос в реплике под категорическим заголовком «Я остаюсь в театре» подверг сомнению доводы М. Ромма. «Задумавшись о техническом прогрессе, – писал он, – я решил, что он не всегда напрямую воздействует на рост художественного творчества. Вот, например, у Толстого не было авторучки, а он писал хорошо». И, приведя этот аргумент, Эфрос выразил надежду на то, что «дай Бог и дальше она (то есть техника. – С.М.) будет столь же мало мешать театральному развитию»^{143[4]}.

В самом деле, насколько воздействие техники может быть благодатным для судеб искусства?

Когда на глазах потрясенных зрителей на броненосце «Потемкин» взвивается алый флаг – мы попросту забываем, что перед нами «всего-навсего» прокручивают полтора километра целлулоидной ленты, проецируемой на кусок полотна в зрительном зале. Человечество могло бы и не услышать «Героическую симфонию», не одержи в свое время фортепиано победу над клавесином. Оно могло бы и не

^{140[1]} Симонов К. Новые грани мастерства//Советская культура. 1974. 18 июня.

^{141[2]} Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф. С. 240.

^{142[3]} Ромм М. Поглядим на дорогу//Ромм М. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. С. 217–251.

^{143[4]} Эфрос А. Я остаюсь в театре//Искусство кино. 1960. №4. С. 131.

увидеть «Сикстинскую мадонну», если бы изобретение масляных красок, потеснивших технику водяной фрески, не изменило бы будущность живописи.

Что же касается Льва Толстого, вряд ли бы и Наташа Ростова и Пьер Безухов когда-нибудь стали известны миру, не совершись тот технический переворот, который мы связываем с именем Гутенберга. (К слову сказать, не случись такого переворота, сама статья А. Эфроса никогда не могла бы быть напечатана московской типографией №2 в количестве 27 470 экземпляров.)

Но этот процесс технологизации творчества становится еще более очевиден, едва мы коснемся области информации.

История документалистики неразрывна с историей развития средств фиксации – различных способов закрепления слов и образов. Каждое новое средство фиксации по мере того, как оно утверждается в обиходе, трансформирует понятие «документ», подвергая сомнению приводимые словарями определения.

По всей вероятности, первый документалист был охотником.

Сегодня наскальные росписи привлекают внимание не одних лишь искусствоведов, рассматривающих их как произведения наивного творчества древних народов. Фрески, оставленные в пещерах, – магические изображения зубров, сцены из первобытной охоты и ритуальных военных плясок – это одновременно и картинные галереи, и научные труды, и исторические архивы. Документальное и научное значение этих произведений не уступает художественной их ценности. Перед нами репортажи собственного корреспондента, аккредитованного в каменном веке, – хроники, облеченные в формы искусства. (Собственно, до известного момента две эти функции – хроники и искусства – были фактически нераздельны. Еще не родились иные способы фиксации окружающей жизни, и образное отражение мира было единственной формой его отражения.)

И все же это – лишь предыстория документа.

Только с тех пор как люди постигли искусство ловить эфемерное слово и закреплять его на поверхности камня, куска бересты или шкуры буйвола, мысль человека стала нетленной, а мир образов, созданный прихотливой фантазией, – не подвержен воздействию времени.

Однако для того чтобы слово, закодированное буквами, завоевало широкую аудиторию, необходимо было не только заменить неудобный папирус или драгоценный пергамент дешевой бумагой, но и вместо кропотливого переписывания от руки найти более эффективный способ распространения письменных текстов.

Необходимо было вмешательство техники.

В ответ на общественную потребность, ставшую особенно ощутимой в эпоху европейского Возрождения, и был предложен печатный станок – «изобретение более божественное, чем человеческое», как заметил автор одной из первых деклараций об издательских правах. Толчок изобретательской мысли в Майнце кругами разошелся по всей Европе, а затем и по всей планете. В течение четырех столетий люди с изумлением следили за этим шествием. Легионы печатного слова пересекали государственные границы. Книжки вторгались едва ли не в каждый дом. Ее величество пресса была объявлена Королевой Европы, а тираж ежедневных газет достиг астрономических цифр.

Человечество вступило в новое состояние – документации повседневной жизни.

Но если мы согласимся, что печатный станок, увенчавший изобретение письменности, открыл собой первую техническую революцию в истории документалистики и средств общения, то, надо думать, началом второй революции стала запись на пленку изображения. Когда вслед за ротационными машинами защелкали фотокамеры, а затем заработали контратипирующие установки, тиражируя бесконечную ленту с зафиксированной на ней реальностью и игрой артистов, кинематограф включился в соревнование на титул «самого массового искусства». И добавим – самого дотошного регистратора повседневности.

Отныне едва ли не все значительные события могли тотчас оседать на эмульсии киноплёнки и каталогизироваться в фильмохранилищах до особого востребования историками. Странно себе представить, что еще недавно биография человечества не имела не только своих кинолетописцев, но даже семейных альбомов с дагеротипами. «Последний день Помпеи» – эти слова сразу же вызывают в нашей памяти картину Брюллова, хотя, откровенно признаться, любой историк предпочел бы знаменитому полотну пусть даже плохонькую, но фотографию с места события. А фотоснимок утра стрелецкой казни? Разве не мог бы он послужить уликой для обвинения живописца Сурикова, произвольно перенесшего действие на Красную

площадь? Впрочем, осужденный за такое свободное обращение с историческими фактами, он был бы тут же оправдан по законам художественного творчества.

Да, собственно, и само требование исторической точности приобрело иную степень конкретности лишь с тех пор, как действительные события окружающей жизни получили право такой же автономии на экране, как драматические образы на подмостках сцены.

Это право утверждала за ними хроника.

«...Киносъёмке свойственна профессиональная нескромность; она не упускает никаких возможностей, ее инстинктивно влечет туда, где происходят события, которым суждено войти в историю, – писал поляк Болеслав Матушевский. – Ей не страшны ни народное движение, ни уличный бунт, и даже на войне нетрудно представить себе кинокамеру на тех же плечах, что носят винтовки... Нам нужно не порицать ее чрезмерное рвение, а сожалеть о каждом проявлении излишней застенчивости»^{144[5]}.

Поразительно, что эти слова написаны всего лишь через два года после первого в мире киносеанса, состоявшегося на бульваре Капуцинок, 14.

«А поскольку История – не балет, где все рассчитано заранее, – полвека спустя констатировал свершение этих прогнозов Андре Базен, – то люди стараются разместить на ее пути как можно больше кинокамер, чтобы с тем большей уверенностью достигнуть историческое событие... Мы живем в мире, где скоро не останется ни одного уголка, куда не заглянул бы глаз кинокамеры. Это – мир, стремящийся непрерывно снимать слепки со своего собственного лица»^{145[6]}.

Но почти такую же роль трибуны, которую сыграло книгопечатание по отношению к письменности, телевидение сыграло по отношению к кинематографу. Удивление перед триумфальным шествием печатного слова и еще более стремительным вторжением кинокамеры сменилось удивлением перед всепроникающими возможностями катодной трубки. Путь, на который книгопечатанию потребовалось более четырех столетий, телевидение покрыло за несколько десятилетий, включив в свою империю даже и отсталые африканские племена, еще не знавшие грамоты.

Циолковский предусмотрел все, что будет происходить при высадке первого человека на Луну. Однако он не мог предвидеть (впрочем, как большинство фантастов), что первый человек ступит на лунную поверхность одновременно со всем человечеством: за ним будет неотступно следить объектив телекамеры.

Колдовская сила мерцающих колб втиснула огромный мир прямо в нашу комнату. Исторические события проникают через закрытые двери среди рассказа бабушки и щебета трехлетней дочурки. Если во время Второй мировой войны воюющие нации предусматривали кинематографическое оснащение своих армий, чтобы показать запечатленные на пленку боевые операции, то уже во время войны во Вьетнаме американцы при помощи телеспутника наблюдали бомбардировки селений в «момент свершения». «Мы видим столько горящих деревень, – свидетельствовал американский психиатр, – и столько солдат, уходящих цепочкой в джунгли, и столько раненых, и такое количество вертолетов, отправляющихся на выполнение адских заданий, что война начинает нам представляться обычным делом».

Наша эпоха – эпоха триумфа изображений. Кожа Истории не только шелушится, превращаясь в кинопленку, как пишет А. Базен; круглыми сутками она омывается ультракороткими волнами. Опережая лихорадочный пульс линотипов, телекамеры со скоростью света перебрасывают нас в эпицентр событий. Телевизионные новости смотрят обитатели современных квартир и бедуины в шатрах. Эскимосы укрепляют антенны над ледяными торосами, а островитяне в жилищах на сваях прикрепляют их к старым рыбацким мачтам.

Телевидение – кратчайшее расстояние между человеком и человечеством. Это мир уничтоженных расстояний.

Но, революционизируя документалистику, оно не только дает возможность одним взглядом окинуть планету с высоты телеспутника. Оно приобретает к новой для него социальной позиции – Реставратора Прошлого и Хранителя Времени.

Пожалуй, впервые мы это начали отчетливо понимать с появлением пятидесятисерийной «Летописи полувека» (1967). Сегодня, когда этот цикл фильмов и сам стал фактом истории, можно попытаться объяснить себе: а что же, собственно, произошло?

^{144[5]} Цит. по: Лейда Д. Из фильмов – фильмы. М.: Искусство, 1966. С. 34–35.

^{145[6]} Базен А. Что такое кино? С. 55.

Если в то время многим из нас казалось, что уже размах работы – пятьдесят телефильмов! – говорит о грандиозности предприятия, то постепенно мы стали осознавать: монументальность – это только одна сторона явления. (К тому же в единицах измерения, принятых телевидением, которое оперирует на наших глазах многолетними циклами, пятидесятичасовая серия – всего лишь разведка жанра.)

Куда более важно вести разговор не об особенностях отдельных фильмов и даже не о впечатлении, производимом их суммой в целом, но, прежде всего о самом подходе создателей к летописным сериям. И о том месте, которое отводилось в телевизионной летописи живому человеку – непосредственному свидетелю и герою истории.

«Строгая документальность каждого кадра, исключение какой бы то ни было субъективности в оценке фактов истории – таков принцип “Летописи”», – заявил, выступая за «круглым столом» «Журналиста», один из руководителей коллектива, работавшего над серией. «Наша задача – языком документов рассказать о прошлом, – подтвердил художественный руководитель серии. – Сила документа огромна. И я не очень уверен, что следует ставить между документом и зрителем посредника...»^{146[7]}.

Перед нами своего рода программные заявления, закон, который определили для себя создатели «Летописи».

Отрицая необходимость присутствия в рамках серии фигуры историка, который бы исследовал происходящее на экране, руководители серии рассматривали «строгую документальность каждого кадра» как нечто внеличностное или даже противостоящее личностному, то есть авторскому, началу, способному ее, эту документальность, как-либо исказить. Любой исследователь или очевидец события, поскольку ему не чуждо ничто субъективное, по этой логике выступает как потенциальный искажитель исторических фактов, как лицо, нарушающее чистоту документа.

Подобный взгляд напоминает отношение к исторической науке математика, который не в силах простить ей отсутствие строгости и странное свойство бесконечно пересматривать достигнутые результаты. Между тем это странное свойство, заметил как-то историк А. Каждан, обусловлено объектом изучения, ибо объектом является действующее лицо исторического процесса – человек, и притом человек общественный, а значит, подлежащий нравственной критике. Разные исторические эпохи и разные социальные группы создают свои собственные этические идеалы и применительно к ним оценивают прошлое. И как бы плохо ни знали мы события прошлого (из-за скудости и субъективности имеющихся исторических источников), в одном отношении мы знаем их лучше, чем современники, – знаем, к чему эти события привели.

Разумеется, стремление устранить себя из повествования и подчеркнуть свою непричастность к излагаемым фактам – ничуть не менее правомерно, чем активный публицистический комментарий. Но напомним еще раз: и то и другое – и открытая и скрытая форма присутствия в материале – есть определенная авторская позиция.

Любое прикосновение к пленке уже означает трактовку запечатленной на ней действительности.

В 20-х годах голландский режиссер-документалист Анри Сторк со своими друзьями показывал в рабочих аудиториях хроникальные ленты, которые с субботы до понедельника брал взаймы у владельцев амстердамских и антверпенских кинотеатров. Фильмы ему не принадлежали, и он мог позволить с ними лишь одну операцию – перед просмотром менял порядок отснятых кадров. В результате все показанное приобретало обратный смысл. Новая классовая интерпретация достигалась при помощи клея и ножниц за монтажным столом.

То, что бесспорно в отношении автора, когда он при помощи кинокамеры «цитирует» окружающую действительность, справедливо и в том случае, если он обращается к событиям прошлого.

С чего начинается историко-документальный фильм? Со сценарного плана? С отбора кадров? С текста диктора? Нет, он начинается со взгляда автора на историю, с его отношения к излагаемым в ленте событиям. С определенного понимания своих функций в работе над фильмом.

Автор может выступить как регистратор фактов. Но он может видеть свое назначение и в исследовании, толковании истории.

«Работа наша в том и состоит, чтобы из фактов выжимать мысль, – заметил как-то публицист Анатолий Аграновский. – Хорошо пишет не тот, кто хорошо пишет, а тот, кто хорошо думает». (Некоторые, впрочем, считают, что мысль принадлежит Л. Толстому.)

^{146[7]} Журналист. 1967. №6. С. 16, 19.

Создатели «Летописи», судя по их высказываниям, не были склонны как-то переоценивать это стремление к аналитичности, хотя их позиция, надо признаться, выражена достаточно осторожно. «Поскольку в фильме нет периодизации, с нас нельзя требовать анализа исторических явлений», – утверждали руководители коллектива^{147[8]}. Легко понять, что, если «анализ явлений» действительно входил бы в задачу авторов, они не стали бы отказываться от метода, представлявшегося, на их взгляд, наилучшим для решения этой задачи. Но и сама хронологическая последовательность изложения, как показывает опыт экранной документалистики, не исключает аналитического подхода.

В популярной эстонской рубрике «Сегодня, 25 лет назад», воссоздавшей на экране события Второй мировой войны, календарный принцип был применен, что называется, в чистом виде. Драматургия пятилетней исторической панорамы была продиктована драматургией самой войны. Мировая телепрактика не знает ничего подобного этой уникальной программе. Появление передач на экране не связывалось с определенными днями недели. Оно зависело лишь от важности тех событий, которые происходили – именно в этот день – четверть века тому назад. Иногда ведущему и автору серии Вальдо Панту приходилось выступать ежедневно и вести до восемнадцати передач подряд (так было во время наступления в Подмосковье и высадки в Пирл-Харборе). Нередко это были репортажи «с места событий» – с Мамаева кургана или из-под деревни Прохоровки, где состоялся самый крупный в истории танковый бой.

Создатели серии стремились к тому, чтобы передача соответствовала не только дню, но и часу события. Или даже минуте.

«Мы приучаем нашего зрителя к высокому чувству документальности, – рассказывал Вальдо Пант, – ведь мы не вправе выдумывать календарь. Что делать? У войны свое расписание...»

Вместе с тем автор серии считал своей задачей не просто восстановление событий в их подлинном драматизме. Он стремился побудить телезрителя к собственным размышлениям не только о том, что было когда-то, но и о том, что происходит вокруг нас в сегодняшнем, раздираемом противоречиями мире.

Фильмы «Летописи» с этой точки зрения оказались неоднозначными. Далеко не все они представляли собой самостоятельные публицистические произведения. В числе последних – «Мирное время» (или «1946 год», сценарий И. Беляева, Ю. Толмачевой, режиссер И. Беляев) – работа, к которой не раз обращались критики. Ее авторы не ограничили себя хроникальными кадрами первого послевоенного года. Они приводят высказывания современников, цитируют письма колхозников, которые тогда вообще не могли быть опубликованы. Рассчитывая на сотворчество аудитории, останавливают движение ленты для публицистических обращений к зрителю.

От констатации факта – к его осмыслению, от добросовестно смонтированной хроники событий – к выявлению их сущности и взаимосвязи. Утверждая эту тенденцию, режиссер Василий Ордынский в документальной киноленте «Если дорог тебе твой дом» (сценарий К. Симонова, Е. Воробьева, В. Ордынского) анатомирует кадры парада на Красной площади, происшедшего за семь недель до начала войны, а авторы телевизионной четырехсерийной «Зимы и весны сорок пятого» (сценарий С. Ждановой, режиссер Д. Фирсова) сопоставляют официальные циркуляры и служебные донесения с личными дневниками, воспоминаниями очевидцев и предсмертными письмами узников-антифашистов. Пуританская преданность чистой хронике отступает перед социальным анализом, а позиция регистратора-хроникера – перед позицией исследователя-публициста.

Но имеем ли мы дело с приверженностью к хронике в чистом виде или с попыткой как-то проанализировать события прошлого, за каждым из летописных произведений необходимо видеть фигуру автора, ибо позиция создателей такого рода работ – это тоже своего рода документ, свидетельство времени. Ее невозможно не иметь и немислимо скрыть. По тому, как сегодня мы относимся к нашему прошлому, завтра будут судить и о нас самих, независимо от того, хотели ли мы подчеркнуть это отношение или, напротив, стремились убедить телезрителей в совершенной своей беспристрастности.

Роль регистратора не является чем-то второстепенным по сравнению с работой исследователя-публициста, скорее, она предваряет такую работу. Однако ошибкой было бы возводить эту стадию первоначального накопления фактов в верховный принцип, ибо в таком случае мы рискуем отдать себя во власть материала и можем оказаться жертвами этого материала.

^{147[8]} Там же. С. 16.

Когда ни анализ демонстрируемых на экране кадров, ни содержащаяся в них образность не заботят авторов, их работы превращаются в нескончаемый серый поток информации, который уходит фактически «в никуда», минуя сознание зрителя.

Да и уместно ли тут само выражение «поток информации»? Ведь как раз информации не хватает в этих реестрах фактов, едва скрепленных прописными истинами и близлежащими мыслями. Зрители в таких случаях просто-напросто выключают свои телевизоры, но что это значит? Это значит, что они применяют высшую меру наказания по отношению к кадрам, может быть, бесценнейшим для истории. Что у нас на глазах происходит девальвация уникального материала.

Обращаясь к историческим панорамам, телевидение откровенно эксплуатирует в своих целях содержимое всех фильмофондов. Этот путь неизбежен. Как книгопечатание в свое время вобрало в себя все завоевания человеческой мысли, подготовившие его появление, – язык, изобретение письменности, алфавит, – так и самый массовый из экранов не может не использовать лучшее из того, что вообще накоплено для экрана.

Но разве помимо переосмысления сохранившихся кинокадров создатели исторических циклов не вправе обратиться к самим очевидцам или героям события?

К сожалению, авторы историко-документальных лент в большинстве случаев ограничивают себя только первой возможностью. Такие ленты оказываются своего рода репортажем из фильмофонда.

«Языком документов рассказать о прошлом»... Все дело, однако, в том, что понимать под языком документов. Подразумевать ли письменные архивы и фотографии, магнитные записи и кинохронику или включить в категорию документа живые свидетельства очевидцев.

(Любопытно отметить, что раннеисторические описания назывались «расспрашивания», а затем «исследования». Само слово «история» в эпоху Геродота не имело другого значения, кроме исследования. И надо отдать должное «отцу историографии» – его труд представлял собой непосредственный результат «розыска», производимого по следам событий – от истоков Нила до границ скифской земли... В мастерской бальзамировщика, на религиозных празднествах египтян, в харчевнях Вавилона – повсюду выслушивал и записывал он рассказы местных жителей и путешественников, греков и варваров, считая, как и его приемник Фукидид, такие расспросы важнейшим источником исторических знаний.)

Когда режиссер венгерской летописной серии Петер Бокор столкнулся с необходимостью рассказать о восстании венгерских матросов в Катаро в 1918 году – событии, не оставившем следов ни в одном из киноархивов, – он отправился с синхронной камерой к его очевидцам. Он встретился с участниками восстания, с бывшими солдатами, которых заставили подавить этот бунт, с адвокатами, выступавшими на судебном процессе, со священником, который исповедовал смертников перед казнью. Их рассказы воссоздали на экране прошлое.

Не ясно ли, что, придерживаясь «строгой документальности каждого кадра», историк вынужден обращаться лишь к тем событиям, которые в свое время попали в видоискатель камеры, и показывать не то, что сам он считает важным, но лишь то, что казалось важным хроникерам того периода?

В начале 1970-х годов режиссер Г. Чухрай задумал документальными средствами рассказать на экране о нравственной и человеческой стороне Сталинградской битвы, о душевном состоянии советских воинов и немецких солдат – участников сражения. «Должен сознаться, – вспоминал он впоследствии, – что этот мой первый замысел, который я упорно пытался воплотить при помощи одного только фильмотечного материала, осуществить так и не удалось: меня постигла неудача... Военная хроника снимала тогда с определенной целью: показать, что мы сильны, вооружены, бодры и успешно продвигаемся вперед. Свои определенные цели преследовала и немецкая хроника... Кадров, могущих помочь нам выразить “философию” сражения, его глубинную суть, оказалось очень мало. Того, что было нужно нам, – психологического состояния солдат, их настроений, душевных движений, мысли – в кадрах кинохроники обнаружить почти не удалось»^{148[9]}.

По ходу работы над материалом возник другой вариант картины – не издержки первоначального замысла, а совершенно иначе решенная лента, где воссоздавался не образ битвы, а образ памяти о ней («Память»).

^{148[9]} Чухрай Г. Речь идет о памяти народов//Литературная Россия. 1971. 26 февраля.

Все чаще страницы документальной военной прозы целиком составлены из воспоминаний очевидцев и героев военных лет. «Я из огненной деревни», «У войны не женское лицо», «Блокадная книга»... Литераторы берутся за микрофон и обходят сотни квартир, записывая на пленку рассказы людей, прошедших через войну.

Этим свидетельствам предшествовали телевизионные «Рассказы о героизме» Сергея Смирнова, саратовские хроники Дмитрия Лунькова, «Солдатские мемуары» Константина Симонова. «Почему библиотека мемуаров – это в нашем сознании только библиотека книг?» – спрашивал автор последнего цикла, признававшийся, что к финалу серии он узнал войну намного лучше, чем знал ее в День Победы. Разве не будет, размышлял он, людям XXI века так же интересно слушать рассказы солдат, как самим нам было бы интересно услышать воспоминания ополченцев, о которых в «Войне и мире» писал Толстой, услышать с экрана их рассказы о Бородинской битве? С годами, отделяющими нас от военных будней, даже мельчайшие бытовые подробности воспринимаются нередко как исключительные моменты человеческой жизни.

Работая над «Войной и миром», Толстой объездил Бородино, разыскивая стариков, еще помнивших «те» сражения. Многие из первых читателей испытали тогда растерянность и недоумение – им трудно было понять, «где начинается история и где кончается роман». Сам Толстой не хотел называть «Войну и мир» ни романом, ни исторической хроникой, называл ее просто «книгой».

Создавая «Блокадную книгу», ее авторы, А. Адамович и Д. Гранин, решили прибегнуть к фотоархивам военных лет. Их поразило то же самое, что Чухрая – ничто на этих снимках не говорило о страшных бедствиях. Ни голодных очередей у булочных. Ни разбитых снарядами заводских цехов. Ни измученных людей, привязывавших себя к станкам, чтобы не упасть. С фотографий смотрят на нас улыбающиеся или суровые лица с выражением неизменной бодрости. Конечно, документалисты выполняли свою задачу (как понимали ее) – поддерживать веру в победу. Ленинградцы выстоят, чего бы это им ни стоило. Они выстояли. Но чего это стоило? Как понять тогдашнюю меру мужества, не представляя себе всей безмерности выпавших испытаний?

Кто расскажет нам о фронтовой повседневности и тыловых заурядных буднях людей, которые пережили войну, если сами они о них не расскажут? Если мы не попросим их рассказать? Если мы не успеем их попросить?

Во время работы над «Куриловскими калачами» (о деревенских женщинах в войну, 1971) в сельский Дом культуры, где шла киносъемка Лунькова, приходили жители из соседних деревень. Не потому, что «кино снимают». А потому, что слышали – есть человек, с которым можно о жизни поговорить. Чистосердечие, прямодушие, доверительность интонации – едва ли не главная особенность этой ленты Лунькова. Иному документалисту ее «себестоимость» покажется непомерной, даже неслыханной. Не недели, не месяцы, почти год работы – цена сорокаминутных «Куриловских калачей».

Разговор о войне нелегко дается не только тому, кто вспоминает, но и тому, кто способен вызвать на эти воспоминания. Чтобы снять такую картину, надо прежде ее прожить. Если жизнь героя не становится вашей жизнью, то она не окажется событием и для зрителя.

Девять женщин на экране вспоминают о прошлом. Разговор идет на одном дыхании. На пределе боли. Девять женщин. Девять судеб. Одна судьба.

Что это? Героическая поэма? Коллективная драма-исповедь? Сама история, выступающая от «я»? Или перед нами народный эпос, формы народной памяти, где события частной жизни оказываются событиями истории, а личный опыт рассказчика становится нашим общим опытом.

«История заговорила» – это выражение у нас на глазах теряет свой фигуральный смысл. В самом деле, кто расскажет нам о судьбе обреченных на вымирание деревень, если не сами их жители? Кто поведаст о строительстве Беломорканала, если мы не спросим оставшихся в живых бывших эков, руками которых создавалось это сооружение, – людей, осужденных, казалось бы, на пожизненное молчание? От кого мы узнаем о жизни раскулаченных, как не от тех, кому выпала эта доля? «А прошлое кажется сном» (1988) Сергей Мирошниченко посвятил 50-летию юбилею книги «Мы из Игарки», написанной детьми 1930-х годов. Первый город, родившийся за полярным кругом, был построен руками их матерей в те годы, когда

мужья отбывали сроки. «Высадили нас на берег пустынный. Ничего там не было. Я помню – дождик лил. Нас мать закрывала клеенкой. А были такие семьи, бедно одетые, что им даже нечем было прикрыться».

Узникам, попавшим в Соловецкий лагерь особого назначения, сразу давали понять, что их прислали сюда не для исправления, а для уничтожения. «Ни одна картина не давалась мне так мучительно, – признавалась режиссер “Власти соловецкой” (1988) Марина Голдовская. – Мы жили в бывшей камере. Было мистическое ощущение – все это не со мной. Я переживала все вместе с героями... Они говорили мне: “Не хочу об этом вспоминать. Кому это нужно?” А я твердила: “Мы должны это сделать”».

Безусловно, материалы, хранящиеся в фильмофондах страны, представляют собой бесконечную ценность. Но если, берясь рассказать о недавнем прошлом, мы обращаемся лишь к прежде отснятым лентам и при этом обходим живых очевидцев и героев событий, то оставляем их не только за рамками нашей картины, но фактически и за кадром истории. Конечно, рассказчики или собеседники привносят субъективное, личностное начало в освещение фактов, а живая речь, по словам иных режиссеров, разбивает драматургию ленты. Но чем больше перед нами таких субъективных свидетельств, тем легче нам воссоздать объективную и целостную картину прошедшего. Что же касается отказа от привычных экранных решений, то он, в чем мы убеждаемся вновь и вновь, сопровождается рождением новых принципов и открывает еще не предвиденные возможности документальной драматургии.

К тому же нельзя забывать и о принципе зрительского сотворчества. В ответ на «Рассказы о героизме» Сергея Смирнова целая армия телезрителей включилась в поиски безыменных героев. Бывали месяцы, когда автор цикла получал до двух тысяч писем в день! (Этим поискам и обязан своим рождением фильм «Катюша».) Эстонская серия «Сегодня, 25 лет назад» превращала зрителей в соучастников телевизионного повествования. Они присылали в редакцию свои дневники, фронтовые газеты, фотографии из личных архивов, воспоминания.

Но вернемся к историко-летописному жанру.

Спустя десятилетие после «Летописи полувека» календарный принцип изложения лег в основу шестидесятисерийной «Нашей биографии».

Два обстоятельства отличали ее от предшествующего цикла – появление в кадре ведущего-комментатора (публицист Галина Шергова) и включение в экранное повествование синхронных участников и свидетелей прошлых событий. Их число тридцатикратно превысило робкие попытки привлечь героев исторических эпизодов, на которые решались создатели «Летописи». И это были не формальные выступления перед камерой, как прежде, но, скорее, живые воспоминания о времени и о себе.

В 1990-х годах эти две тенденции получили свое развитие в очередных исторических летописях – «Намедни» (НТВ) и «Старой квартире» (РТР).

Существуют два типа выступающих в устном словесном творчестве – «разговорники» и «рассказчики». Их манеры и поведение разительно отличаются друг от друга. Первые наиболее органично себя чувствуют в присутствии активных участников-собеседников, пускай даже вступающих с ними в спор. Вторые нуждаются во внимающей аудитории, не нарушающей своей реакцией, а тем более вопросами, заранее продуманный ход изложения.

Леонид Парфенов («Намедни») скорее всего относится ко второму типу ведущих. Хотя в своей экранной практике он не однажды обращался к жанру интервью («Портрет на фоне», «Герой дня»), но всецело «самим собой» ощущает себя в стихии монологичности. Если стилистика прежних историко-летописных циклов ориентировалась на закадровый официально-торжественный дикторский текст или на дидактику экранного публициста, то Парфенов сознательно действует «от обратного», предпочитая безэмоциональное изложение фактов. Это своего рода реакция на отжившие идеологию, пропаганду, тенденциозность. «Когда мы начинали, то понимали: мы иные – другой темп, другой драйв, язык, негативизм, отстраненность, ирония, невозможность пафоса», – говорил Парфенов^{149[10]}.

«Замысел проекта “Намедни” представляется попыткой заново переписать историю с позиции образованного, материально благополучного представителя современного общества, отрешившегося от “балласта” идеологии, иллюзий, идеалов, всего, что зовется “духовными поисками”, в пользу объективных “житейских” фактов, составляющих в данном случае ряд особенностей советского образа жизни», – пишет

^{149[10]} Савельев Д. Намедни в Питере//Ом. М., 1998. Март.

в своей диссертации А. Миргородская^{150[11]}. Житейские факты – приметы быта, отличительные подробности эпохи – от «абжура чешского» до моды на мини-юбки или детальныx рекомендаций покупателю джинсов (2,5 минуты эфирного времени). Уравнение мира вещей и идей и нарочито ровные отношения к явлениям всех масштабов не раз служило упреком телекритиков по адресу стильного и ироничного интеллектуала, манившего увлекательной экскурсией в глубь времен телезрителей, глубоко уверенных, что история началась с «Макдональдса» и Богдана Титомира.

Афористичность, меткость характеристик, неожиданность сопоставлений – безусловное достоинство текстов Парфенова. Многих зрителей всегда привлекала к его программам незаурядная литературная одаренность автора. (Ни Парфенов, ни Шергова, собственно, и не были историками по образованию, как, скажем, Александр Панченко в его цикле «Судьбы русской империи».) Зато других настораживал эгоцентризм «иронизатора, без трепета душевного парящего над “великими и ужасными”, смешными и нелепыми событиями недавней истории».

Порою его программы казались чуть ли не сборниками анекдотов (в припушкинском понимании слова «анекдот»). «Я вообще не отношусь к категории людей, которые согласны о чем-либо в жизни говорить слишком серьезно или слишком откровенно»^{151[12]}. Настораживало стремление нравиться публике постоянным обращением к бытовому стебу и городскому фольклору, за которым крылось недоверие к способности зрителя слушать «про умное» или предстать на экране «говорящей головой». «Главное для меня – сделать модный продукт, не поступаясь темой. Я работаю на метровом коммерческом канале, а телевидение должно быть массовым»^{152[13]}.

Но массовость – не только синоним рейтинга. Массовость может трактоваться и как принцип сотворчества аудитории. Именно этот принцип положен в основу «Старой квартиры». В отличие от «Намедни», ведущей отсчет с 1961 года, хронология цикла, созданного коллективом «Авторского телевидения», вела свое начало с 1947 года. Бытовые стороны прожитой жизни и здесь оказывались материалом воспоминаний, но не в комментариях внешне отстраненного ведущего сериала, а в памяти самих участников и свидетелей прошлых событий, которые в любом выпуске, посвященном очередному году, каждый раз заполняли зал.

«Поскольку люди и при царях и при генералиссимусах жили, стирали белье, ходили в гости, мы вспоминаем не Сталина, мы вспоминаем себя, – говорил сценарист программы Виктор Славкин. – Как говорится, “времена не выбирают, в них живут и умирают...” “Старая квартира” была задумана как воспроизведение эмоций второй половины XX века, для которой характерны рождение и крушение иллюзий... По существу XX век и есть старая квартира. Мы прощаемся с ней и надеемся, что в XXI веке у нас будет новая квартира. Хотя и это может показаться иллюзией»^{153[14]}. Каждый выпуск состоял из 3–4 бесед с героями года, приглашаемыми на сцену, хроникальными вставками, историческими справками архивариуса, отступлениями и репликами присутствующего сценариста и, главное, участием всего зала. Сценарные ситуации и специальный подбор приглашенных гостей и публики создавали единое поле общения, то и дело стирая границу между сценой и залом.

Перебивая друг друга, присутствующие, скажем, вспоминали, как в 1992 году, когда в ходу было знаменитое слово «бартер», на производствах стали расплачиваться не деньгами, а теми товарами, которые эти производства и выпускали, – линолеумом, бронезилетами и даже гробами (получившему удалось продать его Ваганьковскому кладбищу). Подбор сюжетов о социальных и культурных событиях заставлял телезрителей сопоставлять свои судьбы с судьбами приглашенных и задумываться о духовно-нравственной сфере жизни. Такие коллективные мемуары становились зеркалом нашей памяти.

У нас на глазах происходила цепная реакция воссоздания прошлого. Собственно, не столько само телевидение здесь ведет рассказ о минувшем времени, сколько общество с помощью телевидения восстанавливает свою историю.

^{150[11]} Миргородская А. ТВ-собеседник. Современные стили речевого телевизионного общения. М.: ИПК работников телевидения и радиовещания, 2002. С. 64.

^{151[12]} Кабанова О. Весь Парфенов – это «Намедни»//Известия. 2000. 17 февраля.

^{152[13]} Там же.

^{153[14]} Токарь Л.В. Славкин: Возвращение в «Старую квартиру»//Вестник ЕАР. 1999. №1. Сентябрь.

Чем пристальнее документалисты всматриваются в прошлое, тем определеннее становится их ответственность перед будущим. Какой бы зыбкой и хрупкой по сравнению с человеческой жизнью ни казалась нам целлулоидная пленка или магнитная лента, изображение, записанное на ней, – единственная возможность донести до будущего зрительный образ времени во всей его неподдельности.

«Что бы мы знали о последних днях Толстого без А. Гольденвейзера? О Чехове без И. Бунина и М. Горького?.. Когда я представляю себе зияющие дыры в истории русской жизни на месте знания, подаренного нам этими и многими другими мемуарами, мне делается страшно. Ведь не будь их, наше незнание прошлого было бы непоправимо», – говорил А. Гладков в своем выступлении за «круглым столом» «Вопросов литературы», посвященном проблемам мемуаристики. «Безмемуарные эпохи (а такие бывают) кажутся нам молчаливыми, наглухо запертыми... Богатство или бедность мемуаристики данной эпохи – это уровень зрелости общества, его исторического самосознания, как личная память – признак человеческой зрелости»^{154[15]}.

Сегодняшний долг документалиста – сохранить на экране образ жизни и мыслей не только людей выдающихся, но и тех «рядовых» современников, которые хотя и не пользуются всенародной известностью, не в меньшей мере представляют свою эпоху. К сожалению, обыденный мир в его повседневности далеко не часто становится объектом изображения. Михаил Ромм в одном из своих выступлений упоминал, как безрезультатно он пытался найти среди миллионов кадров хроники планы будничных улиц военной Москвы. Мы и сегодня не умеем ни создавать, ни хранить на пленке портреты городов, музеи улиц, досье площадей. В объектив кинокамеры они попадают, как правило, лишь в дни демонстраций и фестивалей.

Не пришло ли время, к чему призывал документалистов Д. Вертов, перейти от отдельных атак на действительность к непрерывной съемке и наблюдению? От «бессистемного хранения отдельных монтажных кусков» к «кинотеке особого назначения», чтобы жизнь, пропущенная через объектив кинокамеры, не уходила бесследно и навсегда?

Не пришло ли время понять, что срезки, которые не вошли в картины и которые мы бездумно выбрасываем в корзины, для будущего историка могут оказаться не менее важными, чем сами картины? Что, сжигая тысячи километров пленки, однажды уже побывавшей в эфире, мы демонстрируем расчетливость крохобора, для которого крупницы серебра, содержащиеся в эмульсии киноленты, дороже ее исторической ценности?

Не пришла ли пора наконец осознать, что схваченный объективами облик времени включает в себе двойную функцию? Что это материал не только для строительства нынешних зданий, но и тех неизвестных сооружений, которые будут воздвигнуты по проектам завтрашних архитекторов?

Приученные к стрекотанию съемочных камер и примелькавшимся контурам телебашен – самых высоких сооружений на нашей планете, – мы даже и не заметили, как в потоке проносащихся через нас электромагнитных волн вошли в эпоху тотальной документализации нашей жизни. Мы свидетели того, как историзируется действительность, как преобразуется само наше чувство истории. Каждый из нас – прототип своего экранного образа. И если люди рождаются и умирают подобно звездам (ведь все мы созданы из обычного звездного вещества), то эти образы остаются, как остается и свет угасших звезд. Мы оставляем во времени свой экранный след, помогая будущим поколениям отыскать нас в зримых образах ускользнувших дней.

А это значит, что фильмы о современниках создаются не на сегодня и не на завтра.

Они снимаются навсегда.

^{154[15]} Вопросы литературы. 1974. №4. С. 124, 123.