



Влияние протестной культуры США на фильмы о рок-музыке в 1960–1970-х годах

М.Ф. Казючиц

кандидат философских наук

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

В статье анализируется ряд наиболее значимых документальных кино- и телефильмов США о рок-музыке 1960–1970-х годов. Исследуются эстетические модели, позволяющие определить, каким образом социально-протестные настроения воплощались в художественных образах этих фильмов, коррелировались с массовой культурой. Особое внимание уделено влиянию эстетики «прямого кино»¹ на развитие фильмов о рок-музыке.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

документальный фильм, кино, телевидение, прямое кино, рок-музыка, Мейзелс, Пеннебейкер

¹ Термин «прямое кино» (от англ. direct cinema) появился в США в начале 1960-х гг. для обозначения новой эстетики документального кино, см. Казючиц М.Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг. М., 2016. — Прим. авт.

² В этот период рок-музыка тесно связана с большой группой иных стилевых направлений альтернативной музыки, также включенных в статью в понятие «рок-музыка». — Прим. авт.

Начиная с середины 1960-х годов, в американском обществе возникают мощные протестные настроения, широко распространяются молодежные движения, растет социальная активность населения. Важным проявлением протеста становится рок-музыка² как одна из важнейших составляющих контркультуры. Телевидение в эти годы начинает также занимать значительное место в американской массовой культуре, приблизившись по своему влиянию в ряде форматов к кинематографу. Недостаточно развитая техническая база телевидения и сравнительно невысокое число специализированных типов телепрограмм определяют его интенсивное взаимодействие с кинематографом. Подобная интеграция прежде всего проявляется в области экранной документалистики, где состоялся творческий синтез эстетики прямого кино, представленного режиссерами-участниками группы “Drew Associates” (Р. Дрю, Р. Ликок, Д. Пеннебейкер, А. Мейзелс, Д. Мейзелс и др.)³, ряда режиссеров, применяющих технику прямого кино (вне группы Дрю), и представителей популярной музыки, прежде всего рок-музыки, чье творчество вписалось в социокультурный контекст.

Социально-протестный компонент в этой группе фильмов недостаточно анализируется в зарубежных исследованиях, авторы которых избирают в качестве предмета сугубо индивидуальные стилевые особенности режиссеров, что неизбежно приводит к эстетизации творчества кинематографистов, их отрыву от

³ Казюциц М.Ф. Неирповое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. С. 36–60; Казюциц М.Ф. Экранный образ и система выразительных средств в документалистике США 1960-х годов // Вестник ВГИК, 2017, № 1. С. 116–126.

⁴ Barsam R. Nonfiction Film: a Critical History. N.Y.: Dutton, 1973; Vogels J. The Direct Cinema of David and Albert Maysles. Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2005; Beattie K. D.A. Pennebaker. Chicago: University of Illinois Press, 2011, etc.

⁵ Правда кино и «кино-правда». М., 1967; Бессмертный А., Эшпай В. 100 режиссеров американского кино. М., 1991; Эшпай В. The Beatles forever // Искусство кино, 1996, № 6. С. 75–79; Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). М., 2011; Прожико Г.С. Документальные шедевры мирового кино. Вып.1. М., 2015 и др.

⁶ В названиях фильмов с двойными датами первая обозначает дату окончания производства, вторая — выход в прокат (эфир). — *Прим. авт.*

⁷ Barsam R. Nonfiction Film: a Critical History. N.Y.: Dutton, 1973. P. 282; Saunders D. Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties. L.-N.Y.: Wallflower Press, 2007. P. 39–47.

влияния социокультурного контекста и затрудняет поиск общих эстетических закономерностей⁴. В России вопросы репрезентации рок-культуры США в документальном кино, включая смежные проблемы, также рассматривались в ряде исследований⁵, однако эта проблематика в разрезе корреляции с социокультурным контекстом и протестной культурой США того периода в отечественном киноведении не изучалась. Восполнить существующий пробел призвана эта статья.

Репортажная модель:

инерция традиции и стилистика прямого кино

Первая модель, позволяющая исследовать взаимодействие протестной культуры и рок-музыки в документальном кино США, репрезентирует непосредственное применение методов прямого кино (предложенных группой Р. Дрю) к съемкам рок-музыкантов на сцене и за ее пределами. К данной модели могут быть отнесены такие фильмы, как «The Beatles: первый визит в США» (The Beatles: The First U.S. Visit, 1964/1991⁶), «Не глядявайся» (Don't Look Back, 1965/1967), «Мой дорогой Чарли. Ирландия 1965» (Charlie Is My Darling — Ireland 1965, 1966) и другие. В частности, сюжет фильма братьев Мейзелс «The Beatles: первый визит в США» посвящен не только концертной деятельности музыкантов, но и особенностям их взаимоотношений с прессой и поклонниками. Несмотря на ряд декларативных заявлений братьев Мейзелс о поисках новых форм, эта кинолента чрезвычайно близка программным проектам компании “Drew Associates” («Праймэри», «Кризис», «Джейн» и др.), что вполне естественно, поскольку одним из ведущих операторов у Дрю выступал Э. Мейзелс. Однако зарубежные исследователи отмечают такие характерные для режиссерских решений приемы, как тревеллинги (внутрикадровый монтаж), которые ручная съемка делает особенно эффектными⁷. Вместе с тем разрыв с традицией группы Дрю как у братьев Мейзелс, так и у Пеннебекера, проявился в отказе от закадрового комментария в какой бы то ни было форме.

После создания собственного малого предприятия документалисты столкнулись с той же проблемой, которую пытался решить и Дрю. Речь идет о спросе и поиске методов реализации уже снятого кино, а также заказчике кинопродукции. Факт иностранного происхождения групп “The Beatles”, “The Rolling stones” тоже являлся проблемой. Некоторые проекты режиссеры выполняли в копродукции с Великобританией (например, «Монтерей поп» готовился для телеканала “BBC”), а фильм «The Beatles: первый визит в США» рассматривался как первый опыт

работы режиссеров с музыкальным материалом. Братья Мейзелс сами не снимали выступления музыкантов, — в киноленте концерты были представлены в виде записи телетрансляций. Показательно, что метод прямого кино здесь использован для наблюдения и съемки музыкантов *вне* концертной площадки.

К отличительной черте фильма о рок-музыке относится принципиально иное взаимодействие исполнителя и зрительской аудитории: систематическое нарушение границы зал — сцена здесь не редкость. Важным аспектом эстетики прямого кино является представление героя в кадре. Длительное наблюдение и использование нетипичных крупностей планов, ракурсов, используемых в документалистике благодаря устоявшейся телевизионной и кинематографической традиции, превратили традиционные очерки и репортажи в привлекательное зрелище. Такое художественное решение позволило режиссерам представить на экране поклонников и фанатов в качестве своеобразного коллективного героя. В итоге публика со всеми особенностями ее этоса предстала на экране как неотъемлемая часть образа исполнителя, неотделимая от него.

Образное взаимодействие исполнителя и поклонников отразилось и на концепции фильма «The Beatles: первый визит в США» в целом. Если исходить из кадров, снятых режиссерами фильма, то образ группы предстает как поколенческий инфантилизм, который поддерживают зрители, столь же молодые и подчеркнuto



Кадр из документального фильма «The Beatles: первый визит в США» (The Beatles: The First U.S. Visit, 1964/1991)

«несерьезные», открыто выражающие свои эмоции как в зале, так и за его пределами. Инфантилизм самих музыкантов — часть концертного имиджа, который нередко контрастирует с вполне зрелым содержанием текстов песен. В фильме есть немало сцен, указывающих на игровой, демонстративный характер поведения «ливерпульской четверки»: в вагоне поезда музыканты явно демонстрируют свою отстраненность и равнодушие перед представителями прессы. Сцена повторяется и в холле отеля, где разместилась группа. Вместе с тем подобная манера поведения музыкантов и публики свидетельствует прежде всего об отказе молодого поколения от

риторики холодной войны, эстетики милитаризма, что проявляется в пассивном противодействии существующей идеологии.

Фильм «Не оглядывайся» (Don't Look Back, 1967) Д. Пеннебейкера — один из первых опытов работы режиссера с рок-культурой. Кинолента посвящена гастролям известного американского певца Б. Дилана в Великобритании, и метод наблюдения здесь является основным художественным приемом. Кадры со зрителями отобраны тщательно, но лаконично, хотя в последующих фильмах о рок-музыке слушателям будет уделено большее внимание. Главное в песнях Дилана — их близость и понятность самым разным слоям населения. В фильме есть весьма показательные в этом отношении кадры (например, сцена, где певец выступает в сельской местности). Пеннебейкер включает выразительные планы зрителей (фермеры в рабочей одежде слушают певца в поле), а на общих планах предстает безыскусный сельский мир (сельскохозяйственная техника, поле и т. д.). Социально активный образ певца формируют его многочисленные интервью. Метод наблюдения позволяет выявить важную черту его личности: умение и желание активно выражать свою художественную и гражданскую позицию и вне сцены⁸. Дилан для Пеннебейкера — прежде всего творец. Во время гастролей певец постоянно возвращается к занятиям литературной деятельностью (позже Дилан будет удостоен Нобелевской премии в области литературы). Показательна большая сцена, где герой неторопливо печатает на машинке, вносит правку в текст, исполняет по просьбе друзей песню, а затем вновь возвращается к работе.

⁸ Pennebaker D.A. Bob Dylan: Don't look back. N.Y.: Ballantine books, 1968. P. 123–131.

Рефлексивная модель:

опыт символической интерпретации экранного материала

Вторую модель документального фильма о рок-музыке можно охарактеризовать как рефлексивную. К ней можно отнести фильмы, в которых авторы делают попытку осмысления рок-музыки в современном мире: «Дай мне кров» (Gimme Shelter, 1970), «Пусть так и будет» (Let It Be, 1970), «Зигги Стардаст и пауки с Марса» (Ziggy Stardust and the Spiders from Mars, 1973), «Детишки в порядке» (The Kids Are Alright, 1979) и другие. Особенно показателен фильм «Дай мне кров», режиссеры Э. Мейзелс и Д. Мейзелс. Попытка создать символическое повествование заметна уже в выборе названия. Одноименная песня группы посвящена антивоенной тематике: образ потопа, угрожающего стереть цивилизацию с лица земли, — лейтмотив фильма: “The floods is threat'ning / My very life today / Gimme, gimme shelter / Or I'm gonna fade away” («Потоп грозит мне, — дай мне, дай мне кров, или я погибну»). В рамках дан-

ной модели обычно делается попытка преодолеть известные жанровые, форматные границы и обратиться к символизму, иносказанию, которое может реализовываться различными художественными средствами. Такой подход в документальном кино хорошо известен, особенно в Европе 1950–1960-х годов, начиная с работ французских режиссеров К. Маркера («Если бы я имел четыре дра-



Кадр из документального фильма «Дай мне кров» (Gimme Shelter, 1970)

мадера»), А. Рене («Ночь и туман») и других.

Фильм «Дай мне кров» является по формальным признакам репортажем о гастролях английской рок-группы «The Rolling Stones» в США, где показан трагический инцидент — убийство зрителя. И это обстоятельство имеет принципиальное значение для авторской концепции. Материал ки-

ноленты состоит из двух больших блоков: подготовка концерта (включая поведение публики, проведение переговоров) и само выступление; второй блок — это просмотр участниками группы смонтированного фильма в студии братьев Мейзелс. Художественное время и пространство кинокартины дискретно: повествование периодически делает скачок из настоящего времени (в студии) в прошлое (концерт). Важное место в концепции фильма занимает и автокомментарий: герои, просматривая материал, отвечают на вопросы режиссеров. Этот прием, заимствованный из этнографического кино, стал активно использоваться в документалистике 1960-х годов, начиная с работ французского режиссера Ж. Руша.

Зарубежные киновееды во многом следовали стереотипу⁹, оценивая творческий метод режиссеров через известный фильм «Грей гаденс» (Grey gardens, 1975) с его нравственной противоречивостью. В целом считается, что основная идея «Дай мне кров» базируется на сложной природе публичной персоны, размытости моральных границ кумира масс¹⁰. Однако отдельным эпизодам, определяющим художественный замысел киноленты, уделяется недостаточно внимания. В фильме сильный акцент делается именно на *процессе* подготовки благотворительного концерта: переговоры менеджера группы о месте проведения; строительство декораций, прибытие группы и сбор публики.

⁹ Vogels J. The Direct Cinema of David and Albert Maysles. Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2005. P. 83.

¹⁰ Ibid. P. 78–79.

Вкратце фабула концертной части фильма такова. По завершении гастролей “The Rolling Stones” приняли решение провести благотворительный концерт бесплатно. В результате ошибки организаторов выбранное место оказалось не приспособлено для того, чтобы принять более 300 тысяч зрителей. Отсутствие контроля над продажей наркотиков, недостаток парковочных мест, ненадлежащее обеспечение безопасности на концерте привело к беспорядкам. Поскольку за монтажным столом участники группы обсуждают кадры убийства, исследователи сделали вывод о некоем авторском послании в наизидание потомкам о пагубной природе рок-конcertов. Такой вывод, казалось бы, подтверждают и реплики менеджера в эпизоде телефонных переговоров, свидетельствующие о том, что организаторы до конца не понимают масштабность мероприятия, не учитывают возможных последствий.

Особенностью фильмов, относящихся к рефлексивной модели, является более существенная художественная обработка экранного материала. Однако имея дело с рок-культурой, режиссер неизбежно следует компромиссу, коррелируя решение утилитарных задач (фиксация конкретных песен, зрелищная репрезентация мероприятия) и художественного, авторского замысла (создание образа, который может и не соответствовать имиджу группы, ее значению в музыкальной культуре). Показательно в этом плане снято прибытие членов “The Rolling Stones” на концерт: из иллюминатора летящего с артистами вертолета видна автострада, которая, насколько видно вдаль, заполнена легковыми автомобилями со зрителями. И то, что это событие происходит вскоре после многотысячного фестиваля «Вудстокская ярмарка музыки и искусств» (Woodstock Music & Art Fair), вызывает мрачные ассоциации. В одном из эпизодов фильма администра-

торы концерта тоже опасаются, что мероприятие может «перерасти во второй Вудсток», если меломаны не откажутся от алкоголя и наркотиков. Образ зрителей, который создают режиссеры, противоречив. В целом в кинокартину включено достаточное количество кадров, до начала и в ходе концерта, нестандартно снятых, где

Кадр из документального фильма «Дай мне кров» (Gimme Shelter, 1970)



показано девиантное поведение публики: экстибиционизм, драки, многократные попытки забраться на сцену и т. д. Вместе с тем выявляется высокая степень суггестии музыкальных композиций группы, оказывающей влияние на атмосферу зала. Зрители, находящиеся рядом с авансценой, испытывают сильное эмоциональное воздействие (заворожено смотрят на солиста Джаггера, тянут к нему руки и т. д.).

Передавая атмосферу концерта, режиссеры пытаются поэтизировать пространство кадра. Например, во время съемки одной из песен они монтируют крупные и средние планы Джаггера, снятые рапидом с нескольких точек, певец освещен цветными лучами софитов. Авторы явно стремятся передать опыт зрителя под воздействием наркотиков или многотысячной толпы. Далее следуют сцены убийства афроамериканца, попытавшегося выстрелить в солиста группы; остановки выступления, рождающие образ публики как источника хаоса, бунта. Такой имидж поклонников рок-музыки резко контрастирует с их идеализированным образом в известном фильме-концерте «Вудсток» (Woodstock, 1970), где постановщики представили поклонников рок-музыки как поколение «детей цветов», предпочитающих “making love, no war”.

В эпизоде в студии чрезвычайно важна не только сцена просмотра членами группы смонтированного материала, но и сцена, где они слушают одну из своих композиций. Оператор специально снимает каждого участника группы, поглощенного прослушиванием. В содержательном плане эта сцена резко контрастирует с предыдущими эпизодами концерта. По-видимому, принципиальное значение для режиссеров имеет тот факт, что в фильме «Дай мне кров» причина столпотворения — сама группа, чья музыка известна протестной и остросоциальной направленностью.

Интерпретация художественной структуры фильма позволяет сделать иной вывод, нежели в зарубежных исследованиях. Сущность группы “The Rolling Stones” можно рассматривать исключи-

Кадр
из документального
фильма «Вудсток»
(Woodstock, 1970)



тельно в единстве со зрителем. Более того, сами исполнители не способны контролировать свой сценический образ, его социально-протестную составляющую и возможные последствия воздействия на аудиторию. Братья Мейзелс стремятся, таким образом, запечатлеть возникновение новой социально-протестной волны молодых американцев, предпочитающих хаос упорядоченной системе американской культуры. В то же время неспособность провести массовое мероприятие организованно является символическим выражением кризиса социальной системы США, в которой молодому бунтующему поколению в буквальном смысле нет места.

К рефлексивной модели относится и программный фильм Пеннебейкера «Монтерей поп» (Monterey Pop, 1968). По своим художественным целям и задачам кинокартина существенно отличается от упомянутой «Вудсток». Вместе с тем фильм является образцом фильма-концерта как особого поджанра документального кино и теледокументалистики. Пеннебейкеру удалось успешно решить ряд сложных режиссерских задач, включая многокамерную съемку, синхронизацию звука, создание целостного художественно-эстетического образа. Компания Пеннебейкера собиралась подготовить этот проект для британского ТВ, однако эстетическая жесткость снятого материала (в частности, акты вандализма, совершенные некоторыми музыкантами в кадре) сделали картину неприемлемой для телевизионного формата.

Следует отметить, что в зарубежной литературе обычно подчеркивается именно зрелищная сторона художественного решения фильма¹¹. Так, исследователь Д. Сондерс указывает, что Пеннебейкер уделяет внимание зрителям именно потому, что кадры с публикой служат своего рода эстетической мерой, ориентиром для формирования реакции кино, телезрителя¹². Однако при анализе изобразительного решения «Монтерей поп» становится ясно, что образ публики в фильме значительно сложнее. Кроме того, обращение в этих исследованиях к излишнему персонализму исключает идею социально-активной, протестной функции образа публики в документальном фильме о рок-музыке. Стоит обратить внимание не только на упомянутые экспрессивные кадры и монтажные переходы с участием публики, но и на обилие сцен и кадров, демонстрирующих многогранность ее образа.

Значительное внимание режиссер уделяет и поведению публики вне концертного зала. Кадры с участием зрителей на фестивале в Монтерее представляют собой кинозарисовки, однако их роль в общем строе фильма гораздо значительнее, чем в традиционном репортаже или очерке. Они явно не только формируют образ концерта, но и репрезентируют качественно новый тип

¹¹ Beattie K. D.A. Pennebaker. Chicago: University of Illinois Press, 2011. P. 31–32; Saunders D. Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties. L.-N.Y., 2007. P. 84–98.

¹² Saunders D. Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties. L.-N.Y., 2007. P. 84–98.

взаимодействия аудитории и исполнителя. Такой тип организации мероприятия не исчерпывается лишь действием на сцене, исполнением инструментальной музыки. Именно кадры с публикой вне концерта свидетельствуют о том, сколь значительное место занимает межличностная коммуникация. Показательно, что последовавший через несколько лет фестиваль в Вудстоке значительно превзошел событие в Монтерее по своим масштабам, и модель многодневного концерта под открытым небом получила классическое воплощение. Кадры, снятые Пеннебейкером и его группой, — пример комбинирования «концертного» и «внеконцертного» пространства, создания особой атмосферы эскапизма, готовности нового поколения противостоять риторике холодной войны не только агрессивно, но и мирным путем. К примеру, образ публики в эпизоде выступления Р. Шанкара, исполнившего композицию на ситаре, кардинально отличается от фильма «Дай мне кров». Зрители пребывают в состоянии транса, совершают непроизвольные телодвижения, поют и т. д.

Участие в этом фестивале музыкантов различных направлений создавало более сложный образ публики, нежели в фильме «Дай мне кров». Снятый материал «Монтерей поп» показывает, что зритель интересен режиссеру не только как зрелищно-эстетический элемент: аудитория занимает место равноправного участника. Рок-концерты по ряду признаков близки таким формам современного искусства, как акционизм: отдельные действия музыкантов могут намеренно провоцировать, шокировать публику,

вызывая ее ответную реакцию, при этом непредсказуемость реакции участников действия является основным условием. Фестиваль в Монтерее вошел в историю протестной культуры благодаря и таким событиям, как публичное разбивание гитары на сцене (группа “Who”), сожжение гитары (певец Дж. Хендрикс) и т. д. И вполне естественно, что в документальном фильме, оперируя



Кадр из документального фильма «Монтерей поп» (Monterey Pop, 1968)

подобным материалом, режиссер/оператор вынужден творчески разрабатывать особое изобразительное решение, чтобы художественный образ, насколько это возможно, смог передать перформативный, акционистский характер выступлений музыкантов.

Таким образом, анализ фильма «Монтерей поп» показывает, что Пеннебейкер символизирует образ публики, подчеркивая, что новое поколение не только едино во многих своих представлениях, но и противостоит холодной войне и милитаризованной массовой культуре.

Типовая модель как основа массового производства

Необходимо отметить еще одну тенденцию в формировании художественной образности фильмов о рок-музыке, а именно адаптацию эстетики рок-концерта, рок-музыки к традиционным эстетическим предпочтениям массового кино- и телезрителя¹³. К подобной модели можно отнести такие фильмы, как “The T.A.M.I. Show” (1964), “The Pink Floyd Live at Pompeii” (1972) и другие. Наиболее ярким примером применения выразительных средств экрана стал фильм «Вудсток» (Woodstock, 1970) М. Уэдди. Именно эта кинолента, а не работы братьев Мейзелс и Пеннебейкера, завоевала «Оскар» за лучший документальный фильм, получив широкое распространение в массовой культуре, несмотря на прямое заимствование ряда художественных находок, сделанных представителями прямого кино. Интересен тот факт, что в 2010-е годы документальное кино сделало своеобразный круг, и приемы, примененные в «Вудстоке», активно применяются в авторском кино. Фильм-портрет «Найдите Фелу!» (Finding Fella!, 2012) американского режиссера А. Гибни — прекрасный пример творческого переосмысления техники поликадра в фестивальном кино. Следует подчеркнуть, что в отличие от «Монтерей поп», в фильм «Вудсток» изначально предполагались финансовые вливания для привлечения качественного технического оборудования, большого штата сотрудников¹⁴. В целом создатели «Вудстока» заимствуют художественную структуру «Монтерей поп», но вносят ряд существенных изменений. Среди выразительных средств появляется поликадр. Использование множественных 2-х и 3-х кадровых композиций — явление традиционное, это своего рода эквивалент параллельного монтажа (в одном кадре исполнитель, в двух других — зрители и т. д.). Но применение поликадровой съемки указывает здесь на связь с коммерческим сегментом кинематографа: поликадровые фильмы, вышедшие на широкий экран в 1960-е годы, приобрели значительную популярность («Душитель из Бостона», «Афера Томаса Крауна» и другие).

Вторым существенным моментом стал изменившийся образ зрителя. Если в фильмах Пеннебейкера и братьев Мейзелс публика представляла как протестное, контркультурное явление, характеризующее противоречивость молодежи, то в фильме «Вудсток»

¹³ Barsam R. Nonfiction Film: a Critical History. N.Y.: Dutton, 1973. P. 288.

¹⁴ В частности, одним из многочисленных монтажеров проекта был тогда только начинающий карьеру американский режиссер М. Скорсезе. — Прим. авт.

возник ее новый образ, основанный на закрепившемся к этому времени стереотипном представлении о «детях цветов» как поколении безыдейных, пассивных людей, иногда утративших человеческое достоинство.

Фильм «Последний вальс» (The Last Waltz, 1978) режиссера М. Скорсезе — своеобразный итог развития документальных фильмов о рок-музыке 1960–1970-х годов. Формальные обстоятельства его создания — проведение прощального гала-концерта американско-канадской рок-группы “The Band” (с участием нескольких приглашенных групп). В фильме можно выделить два блока, определяющих движение сюжета: выступления исполнителей и интервью с участниками музыкальных коллективов. Линия публики фактически элиминируется и сводится к кадрам-перебивкам, фиксируя возврат к традиционному нарративу, где основной акцент сделан на исполнителя, на передачу содержания выступлений (по аналогии с телетрансляцией), без привлечения дополнительных выразительных средств. Скорсезе отказался от бесштативной съемки и от эстетики кадра прямого кино (сверхкрупные планы, нарушение композиции кадра ради большей экспрессии, отказ от слишком высоких/низких ракурсов, оперативный монтаж).

Впоследствии изменение стилового диапазона популярной музыки мало повлияло на художественно-эстетическую модель документального телекино. Так, среди работ Пеннебейкера появляются фильмы, основанные на перемонтаже или использовании архивных материалов, ранее не вошедших в финальные версии фильмов («Джимми играет на Монтерейе» / Jimi Plays Monterey, 1986; «Дневник Вудстока» / Woodstock Diary, 1994, etc.).

Общий спад художественного разнообразия документальных фильмов о рок-музыке во многом объясняется активной интеграцией этого поджанра в коммерческий сектор теле- и киноиндустрии. Подобная ситуация вообще типична для прямого кино, поскольку данное стиловое направление возникло в рамках телевидения. Творческие поиски участников группы Дрю были направлены не столько на революцию в экранных искусствах, сколько на *модернизацию* морально устаревших художественных подходов в документальном кино. По мере популяризации новой эстетики ее типизация, клиширование в потоковом производстве массовой экранной продукции было неизбежным. Тот факт, что рок-музыка и рок-культура получили столь яркое воплощение в прямом кино, свидетельствует об эффективности именно базовых методологических установок направления. Метод наблюдения, разнообразные методы съемки и монтажа позволяли раскрыть личность героя, найти нестандартные изобразительные решения.

Этим объясняется и интерес кинематографистов не только к исполнителю, но и к публике, что давало возможность раскрыть остросоциальный контекст культуры США 1960-1970-х годов. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бессмертный А., Эшпай В. 100 режиссеров американского кино. — М.: НИИК, 1991. — 150 с.
2. Казючиц М.Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000 гг. — М.: Академия медиаиндустрии, 2016. — 166 с.
3. Казючиц М.Ф. Экранный образ и система выразительных средств в документалистике США 1960-х годов // Вестник ВГИК, 2017, № 1. — С. 116–126.
4. Правда кино и «киноправда». — М.: Искусство, 1967. — 332 с.
5. Прожико Г.С. Документальные шедевры мирового кино. Вып. 1. — СПб.: Реноме, 2015. — 344 с.
6. Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). — М.: ВГИК, 2011. — 285 с.
7. Эшпай В., Ухов Д., Цыркун Н. *The Beatles forever* // Искусство кино. 1996, № 6. — С. 75–79.
8. Barsam R. *Nonfiction Film: a Critical History*. — N.Y.: Dutton, 1973. — 332 p.
9. Beattie K. D.A. *Pennebaker*. Chicago: University of Illinois Press, 2011. — 180 p.
10. Pennebaker D.A. *Bob Dylan: Don't look back*. — N.Y.: Ballantine books, 1968. — 152 p.
11. Saunders D. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. — L.-N.Y.: Wallflower Press, 2007. — 224 p.
12. Vogels J. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. — Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2005. — 219 p.

REFERENCES

1. Bessmertny A., Aeshpaj V. 100 rezhisserov amerikanskogo kino [The 100 directors of American cinema]. — M., 1991. — 150 p.
2. Kazyuchits M.F. Neigrovoye. Eksperimentalny i documentalny film v SSHA, Kanade i Rossii 1950–2000 [Non-fiction. Experimental and documentary film in the United States, Canada and Russia 1950-2000.]. — M., 2016. — 166 p.
3. Kazyuchits M.F. Ekranny obraz i sistema vyrazitelnykh sredstv v documentalistike SSHA 1960-kh [The Screen image and the system of means of expression in documentary USA 1960-ies] // Vestnik RGGU. № 1. — P. 116–126.
4. Pravda kino i kinopravda [The True of cinema and The "Kinopravda"]. — M.: Iskustvo, 1967. — 332 p.
5. Prozhiko G.S. Dokumentalnie shedevry mirovogo kino [The Documentary masterpieces of world cinema] Вып. 1. — М., 2015. — 344 p.
6. Prozhiko G.S. Ekran mirovoj dokumentalistiki [A screen of world documentary] — М.: VGIK, 2011. — 285 p.
7. Aeshpaj V., Ukhov D., Tsurkun N. *The Beatles forever* // Iskustvo kino. 1996. № 6. — P. 75–79.
8. Barsam R. *Nonfiction Film: a Critical History*. — N.Y.: Dutton, 1973. — 332 p.
9. Beattie K. D.A. *Pennebaker*. — Chicago: University of Illinois Press, 2011. — 180 p.
10. Pennebaker D.A. *Bob Dylan: Don't look back*. — N.Y.: Ballantine books, 1968. — 152 p.
11. Saunders D. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. — L.-N.Y.: Wallflower Press, 2007. — 224 p.
12. Vogels J. *The Direct Cinema of David and Albert Maysles*. — Edwardsville: Southern Illinois University Press, 2005. — 219 p.

Counterculture and Its Impact upon American Rock Music Documentaries in 1960–1970s

Maxim F. Kazyuchits

PhD (Philosophy)

UDC 778.5

ABSTRACT: The author focuses on the most significant documentaries and TV-movies employing rock music of the 1960s-1970s, and highlights the aesthetic modes of their social correlation with mass culture. Special attention is drawn to the creative synthesis of the aesthetics of direct cinema, exemplified by the group R. Drew (B. Leacock, D. Pennebaker, A. Maizels, D. Maizels, etc.) as well as individual filmmakers and rock music in the intense socio-cultural context associated with it.

Rock music greatly differs in its interaction of a performer and audience: there is often a systematic violation of the boundaries between audience space and scene. Direct cinema uses different strategies for presenting the character in the frame. Long-term observation, usage of atypical size and angles in the established television and cinematic tradition of documentary in many ways made the traditional essays and reports specifically spectacular. Within this strategy fans become being represented and perceived as a collective character, that is, public with all the features of its ethos becomes an integral part of the image of the artist, inseparable from it.

The general decline of the artistic diversity of documentaries about rock music is largely the result of the active integration of this subgenre into the commercial sphere of TV and film industry, characteristic for the style emerged within the television. Creative pursuits of the group drew were directed not so much against the revolution in screen arts, but for modernization of the outdated artistic approaches to documentary filmmaking. Anyhow rock music as well as rock culture expressed through the means of direct cinema testify to the efficiency of the basic methodological goals.

KEY WORDS: documentaries, television, direct cinema, rock music, Maysles, Pennebaker