



Экранный образ и система выразительных средств в документалистике США 1960-х годов

Казюциц М.Ф.

кандидат философских наук

УДК 778.5

АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается система выразительных средств в документальном кино и на телевидении, сформированная группой документалистов США "Drew Associates". Ставится вопрос об особенностях развития направления «прямое кино», включая метод наблюдения и монтаж. Найденные группой творческие приемы позволили заложить основы для решения ряда актуальных задач, поставленных перед современными экранными искусствами.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кино, телевидение, экранная документалистика, прямое кино, синема верите, Роберт Дрю, Ричард Ликок

В документалистике США направление «прямое кино» (direct cinema), возникшее на рубеже 1950–1960-х годов, сформировалось на стыке ряда значимых тенденций в современной экранной культуре¹. Среди них следует отметить введение новых систем кинематографа и расширение сектора телевизионной техники, обусловившей бурное развитие телепрограмм различной направленности. Творческая группа "Drew Associates" заняла особую нишу в американском кинематографе благодаря внедрению ряда инновационных разработок, включая бесштативную съемку, метод наблюдения, оригинальную для того времени концепцию монтажа, которые были бы невозможны без существенного обновления технической базы (разработка облегченных камер Пеннебейкером). Художественные приемы, введенные благодаря «прямому кино» в профессиональный оборот, заложили основы для формирования современной эстетики документального кино- и телефильма. В отечественной литературе работы, посвященные изучению художественно-эстетического значения прямого кино в развитии мировой документалистики, весьма немногочисленны². В этой связи исследование наиболее продуктивного периода деятельности группы новаторов в 1960-е годы представляется весьма актуальным, поскольку ориентировано на выявление специфики художественной образности прямого кино, применение системы выразительных средств.

¹ В зарубежной литературе термин «прямое кино» (direct cinema) традиционно употребляется применительно к экранной документалистике США вместо «синема верите» (cinéma vérité). В данной работе автор придерживается указанного подхода. См.: Marcocelles L. Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-Making. L.: George Allen & Unwin Ltd, 1973; Anthropology — Reality — Cinema / The Films of Jean Rouch. L.: BFI, 1979; Saunders D. Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties. L.; N.Y.: Wallflower Press, 2007; O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verité in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. — Прим. авт.

² Правда кино и «киноправда». М.: Искусство, 1967 (антология); Прожико Г.С. Экран мировой документалистики. М.: ВГИК, 2011. — *Прим. авт.*

В состав группы “Drew Associates” вошли Р. Ликок, известный как оператор Р. Флаэрти в фильме «Луизианская история» (Louisiana Story, 1948), уже владевший технологией синхронной записи звука; Д.А. Пеннебейкер, оператор, инженер и впоследствии одна из ключевых фигур прямого кино; Э. Мейзелс, который позже вместе с братом Д. Мейзелсом создаст собственное объединение; Т. Маккартни-Филгейт, продюсер и режиссер Канадской государственной службы кинематографии (The National Film Board of Canada, NFB) и продюсер Грегори Шукер, обеспечивавший поиск сюжетов и координацию процесса в целом.

Одной из центральных проблем современного документального фильма на телевидении, считал Р. Дрю, было введение закадрового комментария, названного режиссером «логикой слов» (word logic). Но при этом страдал изобразительный ряд, жестко детерминированный содержанием комментария. Возникла, таким образом, необходимость в выделении новой смысловой доминанты в рамках визуальной составляющей (монтаж, операторская работа), названной основателем “Drew Associates” «логикой изображения» (picture logic). «Это будет репортаж без обобщений и авторитетного мнения. Это будет искусство наблюдения за жизнью людей, <...> достижения той степени правдивости/достоверности, которая возникает только при личном контакте», — отмечал Дрю³. Закадровый комментарий получал лишь служебную функцию информировать о месте, времени действия, подводить краткие итоги сюжетных блоков. Зритель же получал гораздо больше свободы, просматривая материал и делая собственные выводы. Критерием внятности монтажной логики для Р. Дрю был ясный смысл фильма при отключенном звуке.

Вместе с тем жанры, на которые участниками группы делался акцент, оставались вполне традиционными: портрет, репортаж. Таким образом, целевая аудитория получала фактически знакомый формат, однако с достаточно видоизмененной визуальной компонентой. По-видимому, ожидание коммерческих выгод компаниями-вещателями, стремившимися к поиску новых форм, выступило в качестве ведущего фактора распространения прямого кино. Фильмы группы, снимавшиеся, как правило, по заказу, включались в разнообразные циклы программ 1960-х годов (“Daring American”, “On the Pole”, “Living Camera” и другие).

Жанр телевизионного и кинематографического портрета традиционно опирался на индивидуальность главного героя, неординарного в зрелищном отношении, — яркая внешность, специфическая пластика, речевая экспрессия, что было важно для привлечения массовой аудитории. В фильмографии группы

³ Интервью Роберта Дрю из д/ф “Cinéma Vérité: Defining the Moment” (Канада, 2011), реж. П. Уинтоник. — *Прим. авт.*

Р. Дрю 1960-х годов подобные работы сняты в технике прямого кино («Ага Хан», 1962; «Эдди», 1961).

Однако основной тенденцией появления фильмов в стилистике прямого кино стал отбор в качестве героев персон, находящихся на периферии массового интереса, или индивидов, априори не обладающих какой бы то ни было известностью. Отметим, что данная тенденция получила весьма широкое распространение и в экранной документалистике Канады, с неигровым кинематографом которой у США были весьма тесные связи⁴. В фильмах группы Дрю — Ликока подобный подход представлен весьма широко.

Следует также отметить, что деятельность “Drew Associates” отличалась в 1960-е и последующие годы значительным тематическим разнообразием. Р. Дрю и его соратники стремились охватить как можно большее число программных проектов, предназначенных самым разнообразным аудиториям⁵. Подобная стратегия — естественное стремление нового предприятия занять должное положение в условиях жесткой конкуренции и чрезвычайно высоких темпов производства⁶. Круг тем, которые осваивали в те годы «фильмейкеры», как себя именovali Дрю и его соратники, включал остросоциальную проблематику («Стул», 1962; «Миссия в Малайю», 1964; «Штормовое предупреждение», 1966), политику («Праймеры», 1960; «Ага Хан», 1962; «Кризис»,

1963), спорт («Эдди», 1961; «Муни-Фаул», 1961), музыку («Путешествие с Дюком Эллингтоном», 1967; «Сюзен Стар», 1962), театр («Джейн», 1962), армию («Письма из Вьетнама», 1965) и т. д. Важно подчеркнуть, что центральное место в распространении прямого кино как новой художественной техники и стиля

занимал именно продюсер группы Роберт Дрю. В этой связи его профессиональные обязанности, связанные с формированием политики творческого коллектива, постановкой и решениями коммерческих и организационных задач, позволяют говорить о нем как пионере нового поколения телевизионных работников.

⁴ Казюич М.Ф.

Синтез выразительных средств неигрового телевидения и экспериментально-документального кино Канады 1950–1960-х годов // Вестник РГГУ, 2015, № 2. С. 115–120.

⁵ Levin G.R.

Documentary explorations. N. Y.: Garden city, 1971. P. 195–233.

⁶ O’Connell P.J.

Robert Drew and the development of cinema verite in America. S. I.: SIU Press, 2010. P. 32.



Кадр из документального фильма «Джейн»

В США именно модель малого творческого коллектива явилась в 1960-е годы специфической попыткой реализации авторского фильма с известными ограничениями на телевидении. Подобная, ориентированная на продюсера, производственная модель номинально способна обеспечивать если не самое яркое в творческом отношении, то достаточно добротное документальное кино. Необходимым условием при этом является наличие прослойки профессионалов (например, выпускаемых киношколами) с приблизительно равным высоким уровнем подготовки (операторы, монтажеры и т. д.).

Работы “Drew Associates” 1960-х годов целесообразно разделить на несколько групп. Портреты первой группы, как правило, посвящены малоизвестным или только набирающим вес в массовой культуре персонам («Эдди Сакс», «Джейн» и другие). Ко второй группе следует отнести портреты, героями которых являются рядовые граждане США («Штормовое предупреждение», «Миссия в Малайю»), указанные фильмы имеют яркую социальную направленность.

Фильм-портрет и эстетика прямого кино

Фильмы-портреты “Drew Associates” социальной направленности занимают важное место в ее деятельности, поскольку материал с точки зрения выбора темы или художественной разработки открывал американской аудитории новый эстетический опыт, во многом обусловленный новыми выразительными возможностями прямого кино. Показательно, что динамичное развитие телевизионной документалистики 1960-х годов в значительной мере определило важный поворот неигрового кинематографа и телевидения к проблеме личности, к поиску творческих приемов, способных создать художественный образ, обладающий большей силой эстетического воздействия. Следует также учесть, что данный процесс носит универсальный характер и в известной мере затрагивает все крупные кинематографии развитых стран, включая советскую документалистику. Российский исследователь Г.С. Прожико отмечает: «Именно в это время разрабатываются многообразные приемы документального кинонаблюдения за человеком с целью выявить уникальные проявления его индивидуальности. <...> Рождаются различные формы жанровых конструкций портретного отображения реального персонажа в рамках авторской концепции. Неизбежно меняется и сама концепция действительности, которая включает теперь не только объективированную картину жизни, но и изображение внутреннего мира человека»⁷.

⁷ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 54.

Фильм «Штормовое предупреждение» (“The Storm Signal”, 1966) посвящен проблеме героиновой зависимости, распространение которой в те годы приняло в США угрожающий характер. Фильм представляет киноведческий интерес как яркая демонстрация художественно-эстетических возможностей метода прямого кино. Это история о молодой семье — Джиме и Хелен Смит, а также их малолетнем сыне Джимми. Под влиянием супруга Хелен также попадает в наркотическую (героиную) зависимость. Съёмочная группа вела наблюдение за героями четыре месяца. Благодаря методу длительного наблюдения кинематографисты стали одними из первых в мировой практике документального телевидения, которым удалось убедительно показать сам процесс личностной и социальной деградации людей, страдающих от наркотиков. После краткой экспозиции в кадре появляется комментатор Джеймс Липсcombe, продюсер и оператор “Drew Associates”, который сообщает зрителю, что, приступая к съёмкам четыре месяца назад, группа не знала «что сделает с ними (героями) героиновая зависимость»⁸. При этом основная часть съёмок была выполнена скрытой камерой «без сценария и режиссуры»⁹.

⁸ Фраза из фильма «Штормовое предупреждение» (1966).

⁹ Фраза из фильма «Штормовое предупреждение» (1966).



Кадр из фильма «Штормовое предупреждение»

Молодая семья проходит все ступени физической и духовно-нравственной деградации, что сегодня хорошо знакомо современному зрителю по художественным, документальным фильмам и телесериалам. Метод наблюдения, не только позволил Хелен привыкнуть к работе съёмочной группы, но и дал в сочетании со скрытой съёмкой возможность

снять чрезвычайно выразительные по эмоциональной откровенности сцены воздействия наркотика на человека, а также процесса детоксикации (вывода из организма наркотических веществ) в клинике, повлиявшего на внутреннее перерождение героини, ее возрастающее участие в жизни других пациентов, стремление оказать им моральную поддержку. Операторская работа и монтаж помогли придать сюжетному повествованию необходимый ритм и создать с помощью оборудования особо

близкую по отношению к зрителю эмоционально некомфортную дистанцию. Это сформировало у аудитории новый эстетический опыт в виде так называемого эффекта непосредственного «присутствия в кадре» и «зрительского участия», о чем в те годы писали в отечественной литературе.

Фильм «Миссия в Малайю» (“Mission to Malaya”, 1964) — иной показательный пример эффективности метода прямого кино в условиях серийного, поточного производства телевизионных программ. На этот раз в съемках принимала участие полностью обновленная творческая группа (без участия Ликока, Пеннебейкера, Мейзелса); художественное руководство было сосредоточено непосредственно в руках Р. Дрю (в титрах он указан как исполнительный продюсер), руководившего съемочной группой телекомпании “ABC” (производитель фильма). Однако в эстетическом отношении операторская работа была выполнена на высоком уровне.

Согласно сюжету, героини фильма связаны с тренировочным центром волонтеров в штате Иллинойс, США. Фельдшер Рита два года возглавляла медицинскую миссию в Малайе (ныне Малайзия). Волонтер Марджери, только закончившая обучение, приезжает ей на смену. Метод длительного наблюдения, в рамках которого происходит безотлучное следование за героем с использованием безштативной камеры облегченной конструкции, позволил запечатлеть достоверность атмосферы, в которой трудится врач-волонтер. Благодаря технике съемки и монтажу удалось передать сложный, ежечасно изменяющийся ритм жизни волонтера-специалиста. Эпизод, рассказывающий о сложной беременности одной из пациенток, нуждающейся в квалифицированной медицинской помощи на материке, вполне оправданно выбран постановщиками фильма как художественный лейтмотив. Ряд сцен этого эпизода с его эстетической выразительностью имеет существенное значение для создания художественного образа в киноленте. Кульминацией этого сюжета становится 5-минутная сцена установки капельницы пациентке в идущем на полном ходу по бурному ночному морю катере. Здесь создатели фильма применили хорошо известный сегодня прием отключения закадрового комментария (в кадре только оригинальные шумы ветра и моря).

Функция закадрового комментария, соответствуя программным требованиям “Drew Associates”, является преимущественно информационной. Новизна материала в сочетании с нестандартными художественными техниками, разработанными группой Р. Дрю, позволили в значительной степени сфокусировать внимание зрителя на художественном образе проекта.

Фильм-репортаж в эстетике прямого кино

Среди телевизионных фильмов-репортажей 1960-х годов необходимо выделить работы, затрагивающие насущные социально-политические темы. Фильм «Янки — нет!» (“Yanki, No!”, 1960) относится к раннему периоду творчества Дрю и Ликока, созданному еще до появления группы “Drew Associates”. Этот документальный репортаж посвящен странам Южной Америки и их роли в условиях холодной войны. С точки зрения композиции фильм состоит из нескольких эпизодов, каждый из которых помимо представления конкретной страны Латинской Америки, недружественной по отношению к США, включает интервью с жителями этого региона, где комментатор за кадром дает дополнительную информацию. Например, в Венесуэле — это молодая семья Габриэль и Мария, на Кубе — семья рыбака Хезуса и т. д. Благодаря такому приему зритель знакомится с культурными реалиями новой для себя страны через конкретную личность, что дает возможность усилить эмоциональное и эстетическое воздействие экранного документа¹⁰.

Вместе с тем специфика применения закадрового комментария в работе «Янки — нет!» позволяет говорить о гораздо более сложном принципе функционирования авторской инстанции¹¹. Следует отметить, что в телефильме комментатор не ограничивается лишь информационной функцией. Де-факто он формулирует важные идеологические сентенции, которые зритель вынужден воспринимать как собственные выводы, и обосновывает в финале сверхзадачу картины: «Этот монтажный фильм — предупреждение о растущей пропасти между вами (американцы) и миллионами ваших соседей»¹². Однако подобный традиционный комментарий во многом компенсируется оригинальным художественным приемом в виде интервью.

Своеобразным лейтмотивом фильма является большое интервью студентов из Венесуэлы, разбитое на отдельные фрагменты и распределенное между другими эпизодами фильма. Герой и несколько его коллег свободно высказываются о своем отношении к политической ситуации на родине, понимании свободы, ненависти к распределительной системе и отсутствию равных возможностей. Интервью, смонтированное подобным образом, выступает как дополнительный комментарий или интервью-комментарий, содержательно обоснованное жителем страны, что позволяет зрителю, мало знакомому с реалиями стран Южной Америки, видеть в героях фильма людей, равных себе.

Этот фильм интересен прежде всего своей концептуальной неровностью. В частности, стремление исследовать новые воз-

¹⁰ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 54.

¹¹ Mamber S. Cinema Verite in America. Massachusetts—London: MIT Press, 1974. P. 42–48.

¹² Фраза из фильма «Янки — нет!» (1960). — Прим. авт.



Кадр
из документального
фильма «Янки — нет!»

возможности монтажа и бесштативной съемки, использовать выразительные возможности крупного плана привели к ослаблению манипулятивной функции закадрового комментария. Так, авторы создали портрет Фиделя Кастро, где он предстает в нетрадиционном для американских СМИ свете — как лидер, способный увлечь

массы. Помимо традиционных нижних точек съемки, придающих монументальность образу, авторы включили в фильм кадры, передающие эмоциональное состояние персонажа. Кадры запечатлели, как Кастро, готовясь к выступлению, заметно волнуется, обдумывает начало речи, неуверенно переминается с ноги на ногу.

Внутренняя противоречивость фильма «Письма из Вьетнама» (“Letters from Vietnam”, 1965), его откровенная политическая ангажированность и вместе с тем попытка найти новый тип героя, свидетельствуют об активном поиске группой Р. Дрю новых художественных возможностей прямого кино. Показательно, что закадровый комментарий в данном проекте гораздо в большей степени, чем в фильме «Янки — нет!», выполняет не только информационную (как утверждали авторы), но и идеологизирующую (нормативную) функцию.

Фабула кинокартины «Письма из Вьетнама» состоит из двух линий главного героя, пилота боевого вертолета Гэри Рэмиджа — боевые вылеты и мирные будни. Ограничивающая функция комментатора здесь, видимо, обусловлена требованием Пентагона как условие допуска к съемкам. На боевые действия в фильме наложена официальная точка зрения: комментатор именует население оккупированного Вьетнама «вьетнамскими бандитами» (Vietnam gorillas). В ходе вертолетных рейдов обстрелы боевых позиций противника и мирных объектов, что видно в кадре, монтируются вертикально с комментарием, где говорится о возможностях стрелкового оружия вертолета, задачах членов экипажа и т. д. Операторское решение фильма сориентировано на достижение наибольшей зрелищности проекта.

Отметим, что многокамерная съемка на телевидении США появилась еще в начале 1950-х годов и к 1960-м активно внедрялась в производство. В сцене первого вылета вертолета комментатор подробно описывает количество, особенности расположения, задачи камер в создании образа фильма. Наибольший интерес вызывает камера, укрепленная на лыжном шасси вертолета, имитирующая точку зрения пилота (субъективная камера). Зрелищность проекту придают именно те кадры, которые были сняты с этого ракурса. Не менее важное место занимает камера, укрепленная на кронштейне, непосредственно перед обзорным стеклом внутри кабины. Аппарат фиксировал крупным планом лицо пилота во время полета, обеспечивая необходимую экспрессию.

Показательно, однако, то, что впервые в практике мирового телевидения подобная съемка обеспечила создание документального образа боевых действий как исключительно зрелищного феномена, почти аттракциона. При этом аморальность действий, совершаемых пилотами, антигуманная природа массового убийства, здесь совершенно нивелируется. В этом плане данный фильм-репортаж включает крайне нетипичный, несмотря на комментарий, портрет боевого пилота и военного действия в целом: подобный портрет можно назвать собирательным образом, где зрителю представлены люди с особой психологией. Массовые убийства населения Вьетнама с подобной высоты, совершаемые на высокой скорости, не имеют той очевидной экзистенциальности, присущей непосредственному убийству человека человеком. Цели пилотов вертолета весьма общи и практически абстрактны, что очевидно, и исключают представление о человеке как личности.

В этом отношении показательна вторая сюжетная линия фильма — мирные будни пилота Рэмиджа. Герой в кадре регулярно надиктовывает на магнитофон (согласно требованиям безопасности для американских военнослужащих) письма жене и сыну, участвует в тренировках и т. д. Отдельный эпизод посвящен взаимодействию с представителями мирного населения. Пилот посещает детский приют, где персонал рассказывает ему об особенностях работы заведения.

Метод длительного наблюдения обладает несомненной специфической чертой, которая позволяет добиться от героя известной откровенности, отсутствия стеснения в суждениях в силу его привыкания к съемочной группе. В одном из эпизодов Рэмидж высказывается о характере собственной профессиональной деятельности. Герой обеспокоен тем, что в указанных

для обстрела объектах-целях (он видел это многократно) возможны и мирные объекты, а значит, неизбежны жертвы среди мирного населения. Но это его суждение никак не влияет на исполнение им профессиональных обязанностей. Фильм заканчивается ремаркой комментатора об успешном окончании этого персонажа службы и его возвращении домой.



Кадр
из документального
фильма «Письма
из Вьетнама»

Разбор и обоснование ряда фильмов группы “Drew Associates”, несомненно, свидетельствуют о сложном характере формирования основных элементов авторского дискурса в системе прямого кино, о стремлении создателей фильма использовать во время съемки наиболее выразительные, с художественной точки зрения, приемы.

Но нельзя не обратить внимания и на недостаточно применяемые функции закадрового комментария, колеблющиеся в зависимости от тематики и конкретного требования заказчика. В то же время анализ фильмов показывает значительную устойчивость стилиевой системы прямого кино, формируемой исполнителем продюсером проекта, которая позволяет обеспечивать ротацию профессиональных кадров. Широкое сотрудничество Роберта Дрю со съемочными коллективами разных телеканалов свидетельствует об очевидной перспективности подобной художественно-производственной модели, необходимой для развития документального телевидения, которая позволяет обеспечить достаточно высокое качество контента. Активное применение данной модели в рамках документального телевидения США 2000-х годов (например, в работах режиссера А. Гибни) позволяет утверждать, что художественно-организационные принципы прямого кино, разработанные в 1960-х годах, явились важным элементом современной медиаиндустрии. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Казюциц М.Ф. Синтез выразительных средств неигрового телевидения и экспериментально-документального кино Канады 1950–1960-х годов // Вестник РГГУ. 2015. № 2. — С. 115–120.

2. Правда кино и «киноправда». — М.: Искусство, 1967. — 332 с.
3. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
4. Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). — М.: ВГИК, 2011. — 285 с.
5. *Anthropology-Reality-Cinema / The Films of Jean Rouch.* — L.: BFI, 1979. — 77 p.
6. Levin G.R. *Documentary explorations.* — N. Y.: Garden city, 1971. — 420 p.
7. Mamber S. *Cinema Verite in America.* Massachusetts-London: MIT Press, 1974. — 288 p.
8. Marcorelles L. *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-Making.* L.: George Allen&Unwin Ltd, 1973. — 156 p.
9. O'Connell P.J. *Robert Drew and the development of cinema verite in America.* S. I.: SIU Press, 2010. — 304 p.
10. Saunders D. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties.* — L.; N.Y.: Wallflower Press, 2007. — 224 p.

REFERENCES

1. Kazyuchits M.F. *Sintez vyrazitelnykh sredstv neigrovogo talevideniya I eksperimentalno-documentalnogo kino Kanady 1950–1960 [A synthesis of expressive means of television documentary and experimental documentary cinema of Canada in the 1950s and 1960s years]* // Vestnik RGGU, 2015, № 2. — P. 115–120.
2. *Pravda kino i kinopravda [The True of cinema and The “Kinopravda”].* — М.: Искусство, 1967. — 332 p.
3. Prozhiko G.S. *Kontseptsia real'nosti v ekrannom dokumente [A Conception of reality in a screen document].* — М.: ВГИК, 2004. — 454 p.
4. Prozhiko G.S. *Ekran mirovoj dokumentalistiki [A screen of world documentary].* — М.: ВГИК, 2011. — 285 p.
5. *Anthropology-Reality-Cinema / The Films of Jean Rouch.* — L.: BFI, 1979. — 77 p.
6. Levin G.R. *Documentary explorations.* N. Y., 1971. — 420 p.
7. Mamber S. *Cinema Verite in America.* Massachusetts-London: MIT Press, 1974. — 288 p.
8. Marcorelles L. *Living Cinema: New Directions in Contemporary Film-Making.* L.: George Allen&Unwin Ltd, 1973. — 156 p.
9. O'Connell P.J. *Robert Drew and the development of cinema verite in America.* S. I.: SIU Press, 2010. — 304 p.
10. Saunders D. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties.* — L.; N.Y.: Wallflower Press, 2007. — 224 p.

Screen Image and the System of expressive Means in American Documentary of the 1960s

Maxim F. Kazyutchits

PhD (Philosophy)

UDC 778.5

ABSTRACT: The author examines the artistic possibilities of "direct cinema", the movement in American documentaries in the 1950s-1960s. The company Drew Associates, founded by American director and producer R. Drew is the most vivid example of realization of the artistic possibilities of direct cinema. It should be noted that the members of the group preferred quite traditional genres of a portrait and TV report. Thus, the target audience was supplied with a well-known format, but with a significantly changed visual component. A characteristic trend, which was accompanied by the emergence of movies in direct cinema, was the selection as the heroes either people on the fringes of the mass of interest or a priori unknown individuals. Among the topics in the movies produced by Drew Associates in the 1960s the following should be singled out: social issues (*Storm Signal, Mission to Malaya*), politics (*Primary, Crisis, Aga-Khan*), sports (*Eddie, Mooney vs. Fowle*), music (*On a Road with Duke Ellington, Susan Starr*), theater (*Jane*), army (*Letters from Vietnam*), etc.

A study of the films of the Drew Associates revealed the complicated character of formation of the basic element of the author's discourse in the system of direct cinema. One should pay attention to the unstable function of the voice over, which fluctuates depending on the theme and specific spectators' demand. At the same time, the analysis shows a substantial stability of the new style system of direct cinema, formed by the executive producer of the project, such key factors as the rotation of professional staff. An intensive cooperation Drew with the production teams of various broadcasters to a certain extent demonstrated the promise of such artistic production model for the development of documentary television, helping to provide a sufficiently high quality content.

KEY WORDS: cinema, TV, documentaries, Drew, observation method, direct cinema