



Специфика художественного метода в экранной документалистике США 1960–2000-х годов

М.Ф. Казюциц

кандидат философских наук

УДК:778.5

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются особенности художественного метода американского документалиста Ф. Уайзмана. Ставится также вопрос о развитии метода наблюдения в кино, основываясь на фильмах Р. Дрю и Р. Ликока, основоположников направления «прямое кино», и о переходе этого метода к его зрелым формам, представленным работами Уайзмана. Найденные режиссером творческие приемы позволили заложить основы для современной зарубежной документалистики.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
кино, телевидение,
документалистика,
Уайзмен, метод
наблюдения,
«прямое кино»

Модернизация в сфере технологических и художественных процессов кино- и теледокументалистики США конца 1950–1960-х годов заняла особое место в истории экранных искусств, подготовив фундаментальную основу для их современного жанрового и форматного многообразия. Среди значительных технических событий в рамках усиливающего свои позиции телевидения следует указать появление синхронной записи звука, применение 16-мм пленки, которые получили распространение именно в качестве телевизионного формата. Как следствие, появление гораздо более легких кинокамер неизбежно оказало воздействие на саму технологию съемки. Подобные технические нововведения позволили в значительной мере расширить возможности экранного репортажа. Именно в эти годы происходит этапный скачок в развитии метода наблюдения в кино и теледокументалистике. Направление *direct cinema*, в отечественной традиции известное как «прямое кино»¹, во многом близкое европейскому направлению в документалистике «*cinéma vérité*», выделило именно данный метод в качестве художественной доминанты. Вместе с тем основатели «прямого кино» Р. Дрю и Р. Ликок последовательно нивелировали функции закадрового комментария, значительно расширив драматургические возможности экранной документалистики. Американский режиссер Ф. Уайзмен, чье творчество практиче-

¹ Правда кино и «киноправда» / под ред. С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1967.

ски не исследовалось в отечественном киноведении, является одной из крупнейших фигур зарубежной документалистики. Его творческий метод, слагавшийся из тех же составляющих, что и работы Дрю и Ликока, однако, отличается гораздо большей радикальностью, последовательностью и, как следствие, силой эстетического воздействия и высоким художественным уровнем.

Психология и медицина как эквивалент религии

В свое время Ю. Хабермас вполне справедливо определил истоки духовного кризиса западного мира как утрату христоцентричности. Ужасы войны, через которые прошло несколько поколений, стали источником мощной волны секуляризма. В сложившейся ситуации духовные вопросы, исключенные из сферы религии, неизбежно сместились в сторону психологии.

Уайзмен, на протяжении 20-летней профессиональной карьеры, вероятно, наиболее подробно из кинематографистов-современников изучил место медицины в социокультурном контексте как США, так и западного мира в целом, охватив круг вопросов от психопатологии до состояния комы. Первый крупный успех Уайзмена — «Варьете Титиката» (“Titicut Follies”, 1967). Фильм формально построен согласно критериям «прямого кино» (ручная камера, свободный монтаж), однако в нем отсутствует закадровый комментарий, в том числе и сугубо информационный, без которого сложно представить себе работы представителей этого классического направления документалистики Р. Дрю и Р. Ликока. Минимализм выразительных средств — преимущественное использование внутрикадрового (камера), межкадрового монтажа — в известной степени значительно усложняет понимание авторской инстанции. Трактовка материала при подобной многозначности художественных образов фильма неизбежно приобретает богатство коннотаций, символизм.

Экспозиция фильма «Варьете Титиката» представляет собой музыкальное выступление, ревью. В кадре — пациенты лечебно-исправительного учреждения Бриджуотер стейт хоспитал (Bridgewater State Hospital) с ежегодным отчетным концертом. Герои проекта выступают перед пациентами и медперсоналом. Основная часть фильма включает ряд эпизодов, которые позволяют сформировать авторскую концепцию и рассмотреть сложное взаимодействие персонала и больных сквозь призму этики. Герои в кадре разнообразны: от вполне безобидных пациентов до опасных преступников, отправленных на принудитель-



Кадр из фильма
«Варьете Титиката»

² Benson Th.,
Anderson C. Reality
fictions. S. I., 1989.
P. 20–34.

³ Ibid. P. 312.

ное лечение. В ходе постпродакш и непосредственно после выхода первый полнометражный документальный фильм Уайзмана, в то время нью-йоркского адвоката, оказался в центре скандала. Несмотря на закрытый характер государственного лечебно-психиатрического учреждения, обхождение с пациентами противоречило целому ряду этических норм. Постановлением суда штата Массачусетс фильм был запрещен к прокату². Однако и сегодня техника «экзистенциального кино» (existential cinema)³ приносит свои плоды.

Проблема, поставленная режиссером, заключается отнюдь не в пациентах и персонале. Уайзмен безошибочно определил основной конфликт проекта: сама система, институт медицины не видит человека, поскольку психопатология, как известно, занимается не приведением к норме, а исследованием отклонений. Поэтому для персонала пациенты не вполне люди, равно как и для юстиции, — де-факто они граждане в первую очередь, лишь субъекты права. Вместе с тем очевидно, что иное отношение к пациенту или участнику правовых отношений априори невозможно, поскольку разрушит собственно базовые принципы действия соответствующего института. Однако возникающий при этом порочный круг неизбежно несет в себе опасность имморализма. Подобное, совершенно наивное исходное суждение — рассматривать работу государственных институтов отстраненно — в наши дни оказывается особенно актуальным и позволяет специфическим образом продолжить известный философский дискурс о недоверии государственным системам, идеологии в целом (Х. Ортега-и-Гассет, Ж.-П. Сартр, Ю. Хабермас, Ж.-Ф. Лиотар и др.) в рамках экранных искусств.

Круг проблем, связанных с медициной и этической проблематикой, вновь ставится Уайзменом в фильме «Больница» (“Hospital”, 1970). Крупное государственное учреждение Метро-

политэн хоспитал (Metropolitan Hospital) в Нью-Йорке исследовано обстоятельно, согласно указанному художественному подходу. Однако исходный материал данной картины, в отличие от «Варьете Титиката», лишен достаточной экзистенциальной глубины — людей, доведенных до нечеловеческого состояния. Действительно, пациенты Метрополитэн хоспитал — не преступники и не душевнобольные. В остальном проект продолжает реализацию творческого метода режиссера: исследование социального института или явления *sine irae et studio*⁴. Поскольку фильм представляет собой документальный очерк о конкретном предприятии в системе здравоохранения США, то формально в нем присутствует описание работы основных подразделений (хирургия, наркология), жизни пациентов и сотрудников.

Уайзмен обнаруживает огромный художественный потенциал медицинской тематики благодаря ее главному объекту — людям, находящимся вне «нормы» (преступники, душевнобольные, смертельно больные). В фильме «Больница» режиссер находит особый ритм жизни обитателей лечебного учреждения. Достичь этого удается посредством метода длительного наблюдения: привыкнув к камере, персонажи живут своей специфической внутренней жизнью. Организованный таким образом материал в значительной мере усиливает внимание зрителя.

Проблема пограничных состояний в психосоматике человека всегда привлекала деятелей культуры и искусства. Например, фильм «При смерти» («Near death», 1989) Ф. Уайзмана посвящен работе отделения интенсивной терапии клиники Бет Израэл (Beth Israel Hospital) в Бостоне, продолжая, таким образом, тема-

тическую направленность творческого исследования режиссера. Герои проекта — безнадежно больные (totally ill) пациенты. Персонал ведет переговоры с родственниками об отключении аппаратов жизнеобеспечения, о поиске лучших способов вентилирования

⁴ Без гнева и пристрастия (лат.) — Прим. авт.

Кадр из фильма «При смерти»



легких, о погребении или выписке. Выбранная тема и снятый материал достаточно необычны для того времени, поскольку подобные отделения лишены естественного действия: больные, в основном, пожилые люди, угасают или тихо передаются на руки ближайшим родственникам. Поэтому телесериалы и конвейерная теледокументалистика обходят этот мир стороной. Не случайно ряд исследователей отмечает, что для массовой культуры характерна особая избирательная амнезия, исключая отдельные группы индивидов из активной социальной жизни⁵.

⁵ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 121.

Система образования

Символично, что после дебютной работы о сумасшествии, полном разрушении личности, Уайзмен обращается в скором времени к исследованию личности становящейся — к системе образования. В фильме «Старшие классы» («High school», 1968) прослеживается его взгляд на институт школы посредством метода включенного наблюдения, в результате все следующие отсюда нестыковки с общепринятыми мифами о начальном образовании стали для аудитории 1960-х откровением. Здесь, возможно впервые в документалистике США, вполне заурядные старшеклассники и преподаватели могли показаться параллельной реальностью Америке времен Никсона. Через систему образования конца 1960-х прошла трещина, которая отделила «золотой век» США времен Кеннеди от поляризованного общества 1960–1970-х (война во Вьетнаме, расовые, гендерные вопросы). Школа, как и полагается, попыталась дать ответ социальному вызову. К примеру, в фильме школьный

Кадр из фильма «Старшие классы»



тьютор отчитывает девушку за юбку, длина которой менее присуща классическим образцам английского стиля, при этом юных американок преподавательницы обучают походке истинных леди, которая более не востребована. Это лишь один из примеров конфликта поколений, конфликта времени. Материал, собранный и смон-

тированный Уайзменом, наглядно демонстрирует глубокий излом американского общества конца 1960-х, в полной мере отразившийся на системе школьного образования. Непоследовательность в работе педагогов и администрации американской школы обнаруживает параллели с реалиями в сфере современного отечественного образования, отражающего общекультурное состояние нации.

Власть исполнительная и судебная

Одной из характерных стилизованных особенностей «прямого кино» стало сведение функции закадрового комментария к сугубо информативной. Данный прием позволил, как отмечал создатель этого направления Р. Дрю, сместить внимание зрителя к визуальной составляющей, «логике изображения»⁶.

Уайзмен в значительной мере усовершенствовал нарративную систему Дрю и Ликока, вовсе исключив комментарий. Исследование такой значительной темы, как действие исполнительной или судебной власти в документалистике, имеет особое социальное значение. На протяжении многих лет критика и зрители предъявляли Уайзмену в сущности одни и те же претензии: герои мало похожи на привычные, прежде знакомые стереотипы, образы массовой культуры. Полицейские из проекта Уайзмена «Правопорядок» («Law and Order», 1969) действительно не могут быть отнесены к положительным или отрицательным персонажам. В художественном хронотопе режиссера это представители системы, рядовые исполнители. Они арестовывают, помогают перенести беспомощных стариков в карету скорой помощи, везут подкидышей в социальную службу. Блюстителю закона 1960-х мало отличаются от 1990-х или 2000-х. Они точны, эффективны и ближе к XXI веку, тоньше понимают границы разумного насилия. В одном из интервью начала 1970-х, сразу после выхода фильма, Уайзмен пытался объяснить, как полицейские позволили снимать ему такое количество даже по сегодняшним меркам насильственных действий с их стороны. Речь шла об известной сцене: полисмен во время рейда силой выводит спрятавшуюся на складе молодую проститутку и, зажав локтем сонную артерию, душит ее, пока та не начинает задыхаться. Затем блюстителю поднимаются вместе с ней в номер, проводят обыск и отправляются в отделение. Все это происходит в Америке 1960-х, в присутствии съемочной группы.

Обосновывая отсутствие возражений у полиции на съемку этих сюжетов, Уайзмен резонно замечает, что перед нами аб-

⁶ O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. P. 35, 98.



Кадр из фильма
«Правопорядок»

⁷ Levin G. R.
documentary
explorations. N. Y.,
1971. P. 324.

солютно иное понимание полицейскими социальной нормы: она релятивистская. Круг полномочий и привычный образ действий представителей власти, который известен из газеты или телепроекта, существенно отличается от уличных реалий, оперативной ситуации. Но система современной культуры такова, что жители города в массе нечасто видят полицию в действии. Отвечая интервьюеру, Уайзмен резюмирует: если бы блюстители правопорядка не считали подобные действия нормой, они не дали бы снимать⁷.

Как покажет время, телевидение прекрасно ухватит это несоответствие, хотя несколько позже. В 1989 году в эфир телеканала «FOX» выйдет знаменитый документальный сериал «Полицейские» («COPS», 1989 — наст. вр.), в котором задержание преступника (с перестрелками, преследованием, мотивированным и немотивированным насилием) происходит в режиме реального времени. Расстановка сил в данном проекте, однако, несколько отличается от концепции Уайзмана. Насилие здесь выступает основным условием реализации экранного зрелища. В этой связи этическая неопределенность невозможна. Отношения между героями сводятся фактически к плоскому антагонизму: полицейские — всегда положительные, преступники — всегда отрицательные. Подобная повествовательная модель с розыском и задержанием во многом близка нарративной структуре вестерна (некоторых его разновидностей).

Функционирование судебной власти рассмотрено Уайзменом в фильме «Суд по делам несовершеннолетних» («Juvenile court», 1973). Избранный режиссером сегмент судебной системы, связанный с несовершеннолетними правонарушителями, в известной мере коррелируется с темой фильма «Старшие классы». В суд приводят ребят с улицы, здесь рассматриваются первые правонарушения, здесь же начинается преступная карьера несовершеннолетних. Кульминационный эпизод — заседание,

главный герой которого 16-летний Боб, участвовавший в оруженными ограблениях. Эпизод с Бобом не случайно избран режиссером в качестве кульминации. Представители защиты и обвинения, судья обстоятельно совещаются в отдельном кабинете. Любопытно, что будущее героя, на которое повлияет судимость, становится одним из основных вопросов обсуждения. Напряжение, достигнув пика в лучших традициях известного фильма С. Люмета, разрешается неожиданным приговором. Герой признается психически нездоровым и направляется на принудительное лечение и обучение в специальную школу.

Искусство vs индустрия развлечений

Закономерно, что индустрия развлечений, секс-индустрия, культура и искусство сосуществуют в весьма тесном пространстве. В этой связи весьма примечателен метод Уайзмана, обращенный к таким крайним полюсам культуры, как стриптиз («Crazy Horse», 2011) и живопись («Лондонская национальная галерея» («National Gallery», 2014)). При этом режиссер, следуя своему методу, исключает будни знаменитого парижского кабаре из культурного контекста: оно не рассматривается как храм свободы, нонконформизма и т. д. Об истоках интереса к этому проекту Уайзмен говорит вполне определенно: «Люди пытаются создать эротические фантазии, имеющие коммерческое выражение»⁸.

Специфика его концепции особенно заметна при сравнении данной киноленты с вышедшим ранее французским «Crazy Horse revival» (2007) А. Левера и М.Л. Даженель. Во французском фильме присутствует множество интервью, есть закадровый комментарий, которые вынуждают французов смотреть на обнаженных танцовщиц, будто это материал обычного голливудского музыкального фильма о полной превратности жизни «грязных танцев». Проект Левера стремится доказать свободу обнаженного тела, будто на дворе все еще начало 1970-х, а Бодрийяр не

⁸ Erickson S. Director Frederick Wiseman on Burlesque Doc Crazy Horse // StudioDaily. URL: <http://www.studiodaily.com/2012/01/director-frederick-wiseman-on-burlesque-doc-crazy-horse/> (дата обращения: 04.05.2016).

Кадр из фильма «Лондонская национальная галерея»



⁹ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2000. С. 199–203.

выпустил книгу «Символический обмен и смерть». Эротизм в стриптизе, рекламе — «вторичная нагота», от которой давно не стало толку, но ее используют за отсутствием иного⁹. В фильме же Уайзмана нет сквозного героя, бойкой танцовщицы, говорящей о своих успехах на камеру беспрестанно, нет магистральной линии от кандидатки в дебютантки. Интервью с танцовщицами заменены сценами бесед руководящего персонала, снятые методом наблюдения, со стороны. Танцовщицы же по большей части молчаливы. Танцевальная группа и персонал кабаре — рутинные работники индустрии развлечений, функционирующие по единым законам.

Место классического искусства в современной культуре — основная проблема фильма Уайзмана «Лондонская национальная галерея» (“National Gallery”, 2014). Композиция ленты во многом близка рассмотренной выше кинокартине «Больница». Лондонская национальная галерея для режиссера — прежде всего институт, который в эпоху торжества массовой культуры, трансформации системы ценностей решает один единственный вопрос: как объяснить массовому посетителю, что живописный шедевр есть достояние человечества¹⁰. Данный фильм — послание 85-летнего мастера, одного из последних создателей традиции «прямого кино» миру. Люди, наполняющие залы Лондонской национальной галереи, разнородны, но в массе они не сосредоточены на полотнах, отвлекаясь на комментарии звукового гида или иные акции, устраиваемые для привлечения публики (балетные дивертисменты непосредственно в залах Галереи).

В свое время вопрос о месте произведений искусства в системе современной культуры поставил, как известно, В. Беньямин. Действительно, по мысли Беньямина, опыт эстетического созерцания в отношении живописи далеко не всегда носит априорный характер. Для того чтобы понять, что то или иное полотно шедевр, необходимо обладать неким объемом знаний. К этому добавляются и внешние факторы: ускорение темпа жизни, разнообразие форм эстетической коммуникации, усложняющие в известной мере процесс обращения к искусству. Вместе с тем высокая визуальная насыщенность пространства современного индивида усложняет интенсивность эстетического созерцания произведений искусства, в особенности живописного. Это подтверждают и будни Лондонской национальной галереи, которые символичны: такова реальность института классических форм искусства на современном этапе развития культуры.

¹⁰ Спутницкая Н.Ю. Экранизируя Зурбаган: к опыту использования анимации в российском игровом кино // Вестник ВГИК, 2015, № 4. С. 73–83.

Таким образом, метод включенного наблюдения с отсутствующим закадровым комментарием и соответствующей монтажной технологией позволил режиссеру решить несколько принципиальных задач в сфере экранной документалистики. В значительной мере подход Уайзмана позволил снизить риски типизации (при снижении и художественного уровня работ) в показе таких узловых и, следовательно, часто освещаемых явлений — исполнительная и судебная власть, образование, искусство и индустрия развлечений. В итоге режиссеру удалось соединить весьма сложную и неоднозначную визуальную задачу — изобразительное решение фильма со специфической композицией материала (посредством монтажа и операторской работы), что позволило синтезировать художественные достоинства документального очерка с формами символического и поэтического экранного повествования. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. — М.: Добросвет, Издательство «КДУ», 2006. — 389 с.
2. Правда кино и «киноправда» / под ред. С.В. Дробашенко. — М.: Искусство, 1967. — 332 с.
3. Спутницкая Н.Ю. Экранизируя Зурбаган: к опыту использования анимации в российском игровом кино // Вестник ВГИК, 2015, № 4. — С. 73–83.
4. Benson Th., Anderson C. Reality fictions. — S. I.: SIU Press, 1989. — 404 p.
5. Levin G. R. documentary explorations. — N. Y.: Garden city, 1971. — 420 p.
6. O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verite in America. — S. I.: SIU Press, 2010. — 304 p.

REFERENCES

1. Baudrillard J. Simvolitchesky obmen i smert' [Symbolic Exchange and Death]. — M., 2006. — 389 p.
2. Pravda kino i kinopravda [The Truth of the Cinema and the Cinéma Vérité] / Ed. S.V. Drobashenko. M., 1967. — 332 p.
3. Sputnitskaya N. Y. Ekranisiruyaya Zurbagan: k opyту ispolzovaniya animatsii v rossiyskom igrovom kino [Screening Zurbagan: On Use of Animation in Russian Feature Cinema] // Vestnik VGIK. 2015. № 4. — P. 73-83.
4. Benson Th., Anderson C. Reality fictions. — S. I., 1989. — 404 p.
5. Levin G. R. documentary explorations. — N. Y., 1971. — 420 p.
6. O'Connell P.J. Robert Drew and the development of cinema verite in America. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. — 304 p.

Specifics of Imaginative Approach in the US Documentary of 1960–2000s

Maksim F. Kazyutchits

PhD (Philosophy)

UDC 778.5

ABSTRACT: The subject of this article is a survey of artistic techniques of the American documentary filmmaker F. Waisman. The object is the US documentary of the 1960–2000s. The author attempts to distinguish the specifics of the Waisman's imaginative approach, exploring the director's work as a developed part of so-called observation method characteristic of the films by American documentary filmmakers R. Drew and R. Leacock (the founders of the "direct cinema").

The author shows that minimalism of expressive means, the frequent use of camera travellings, raw-like cutting in the movies *Titicut Follies* (1967), *Hospital* (1970), *Near death* (1989) greatly complicate the understanding of the Waisman's concept. Ambiguity of imagery in these pictures inevitably leads to a richness of connotations and surplus symbolism.

High school (1968) clearly demonstrates a deep fracture of the American society in the late 60's, fully reflected in the school system. Wiseman explores the nature of executive and judicial power of the US in *Law and order* (1969) and *The juvenile court*" (1973). He tries to show the crisis of classical art within mass culture in the films *National gallery* (2014) and *Crazy Horse* (2011).

Waisman's approach allows to avoid the commonplace discourse (and the decline in the artistic level of the film) in coverage of such phenomena as the executive and the judicial power, education, arts and entertainment industry. The director was able to combine the complex and polysemantic visual design with the unique composition of the stuff (through cutting and camera work). All this helped him to unite the imaginative merits of a documentary film with narrative symbolism and traditions of poetic cinema.

KEY WORDS: film, television, documentary, Wiseman, observation method, direct cinema