



Художественные амбиции экранного документа на рубеже веков

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

В статье (окончание, начало в № 7) рассматривается особое направление в мировой документалистике рубежа XX и XXI веков – художественный авторский фильм на примере творчества ведущих мастеров К. Маркера, В. Херцога, Г. Реджио, В. Вендерса. Текст является частью большого исследования, посвященного истории зарубежного документального кино.

АННОТАЦИЯ
УДК 778.5.03 И

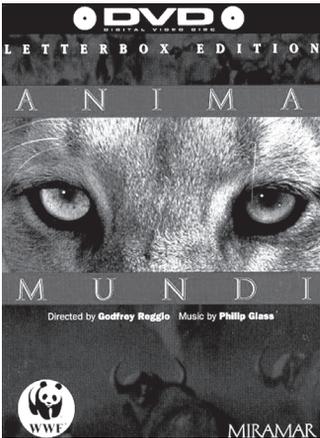
КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинодокументалистика, авторский фильм, киноэссе, автор и экранный факт, «третий путь» в кинематографе, образная палитра документального фильма, монологическая структура экранного документа, экранный документ и мультимедийные технологии, время историческое и «внутреннее время», небальное кино

Художественная модель: Годфри Реджио

а) на пути к экранной проповеди

Парадоксально восприятие творчества Г. Реджио коллегами и специалистами американского кино. В учебниках и научных исследованиях, посвященных документалистике США, странным образом отсутствует анализ творчества режиссера, даже просто упоминание. Как будто мир его кинематографических произведений не соотнесен с реальностью, более того, он вырастает из иного, острого видения современной действительности. Внешне ответ на наш недоуменный вопрос лежит на поверхности и связан с пуританской установкой исследователей на восприятие кинодокументалистики только в модели «социальной публицистики». Однако в контексте размышлений о сути выразительности экранной документалистики встречаются ссылки и на Вертова, и на Флаэрти, и на Ивенса, чье творчество обладало мощной художественной преобразующей жизненные факты силой, поэтической энергетикой и свободой от каких-либо «табу» в применении разнообразных приемов запечатления жизненной среды и организации материала в структуре фильма. Что же побуждает преданных идее документалистики людей относиться с настороженностью к творчеству Г. Реджио? Ведь при всем своеобразии преобразующей реальные картины мира поэтической камеры и волнующей звукозрительной полифонии материалом его произведений остается настоящая жизнь: природа и города, люди и животные, мир естественный и созданный руками человека, то есть, по сути, документальный мир.



Кадр из фильма
«Анима мунди»

Думается, мы имеем дело с примером художника, порожденного своего рода цивилизационным «скачком», что не только изменил соотношение естественности и рукотворности, но и обозначил определенный сдвиг в мироощущении человечества в целом и каждого человека в отдельности. Именно XX век ознаменовал резкое вторжение преобразовательной деятельности при поддержке научно-технического прогресса в освященное тысячелетиями бытие на Земле. Причем здесь речь идет не о тематике картин Реджио, тесно связанной с указанными процессами цивилизационных сдвигов, но о самой фигуре художника, его творческой и человеческой судьбе.

Путь к началу творческой биографии, который прошел Годфри Реджио, трудно назвать традиционным: с 14 лет посвящает себя Богу, почти 10 лет проводит в монастыре в молчании, затем, покинув его, занимается бурной общественной деятельностью. У будущего режиссера нет периода ученичества, профессионального образования, но присутствует целеустремленное желание употребить максимум усилий для нравственной поддержки людей, обделенных обществом, в первую очередь, молодежи. Возможно, именно «странность» его жизненных установок, сосредоточенность на общечеловеческих нравственных проблемах, поиск особого языка общения с молодежной аудиторией и породили как проблематику задуманного экранного послания Реджио, так и неожиданную форму «невербального кино».

Эта формула, предполагающая отказ от прямого формулирования в словах, нередко возникала в кинодокументалистике в художественно заостренных, как правило, поэтических по структуре и эстетическому пафосу, лентах. Вспомним, к примеру, творчество А. Пелешьяна. Но очевидно, что опыт Г. Реджио базируется на новом витке «экранной цивилизации», преобразившей и облик планеты, и традиционные формы взаимоотношения человека и природы. Цепочка конца XX века: кино, телевидение, видео, компьютер, мобильник – создает виртуализированное окружение человека, практически подменяя его среду обитания условным экранным миром, который подчиняется не законам жизни, но вербализованным формулам, пропагандируемым экранным зазеркальем. Именно поэтому молодое поколение предпочитает общаться иным способом – таковым в конце века становится музыка, точнее, музыкальный ритм, адресуемый нашей «подкорке». По сути, принцип невербаль-



Кадр из фильма
«Анима мунди»

ного кино напоминает воздействие на человеческое сознание тех музыкальных произведений, которые, адресуясь эмоциям, пробуждают порой весьма глубокие философские размышления.

Работа над первой картиной Г. Реджио «Койянискаци» заняла более семи лет. В основе поисков автора было желание соединить образы реального мира и трансформированного технической цивилизацией в единый поток зрительных впечатлений, основанный на музыкальном ритме. Счастливым обстоятельством на пути к этому замыслу стала встреча режиссера с композитором Филиппом Гласом, автором многочисленных опер и авангардистских опусов. Именно сотрудничество с Гласом, который не просто написал саундтрек для ленты Реджио, но искал вместе с ним решение каждого эпизода, породило ту впечатляющую форму фильма, которая стала причиной оглушающего успеха прежде неведомого и странного автора. Совместная работа режиссера и композитора была продолжена и в последующих фильмах трилогии «каци»: «Повакаци» (1988) и «Накойкаци» (2002). Работая над трилогией, Реджио создает мощный экранный плакат в защиту экологии планеты «Анима мунди» («Душа мира») (1993), где собраны изображения более 70 представителей животного мира Земли. Позиция автора заявлена цитатой из «Тимея» Платона о том, что Земля есть живое существо, имеющее свою душу, повторенная на всех ведущих мировых языках.

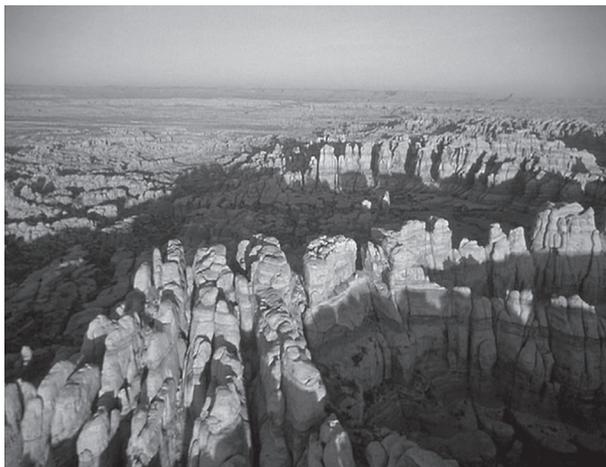
В 1993 году Реджио предложили возглавить новую школу исследований и разработки в области искусства, технологий и массмедиа, основанную компанией Бенеттон. Создание фильмов не заслоняло у Реджио стремления применить все силы для сохранения нравственного здоровья человечества. В его выступлениях и интервью звучит тревога за души людей, разлагаемые средствами массовой коммуникации, их режиссер именует «технофашизмом». Говоря о целях своей школы, он надеялся, что собранные из разных стран талантливые молодые кинематографисты станут оппозицией безнравственности современных моделей медийной манипуляции человеком. Снятый им небольшой этюд «Свидетельство» (1995), где ведется наблюдение за детьми, замороженными экранным зрелищем, наглядно показывает отупляющую роль телеэкрана.

б) мир Земли и мир человека: надвигающийся конфликт

Наиболее прозрачно метод Реджио явлен в первом фильме «Койянискаци». Это принцип преобразования знакомого зрелища пластическими и контрапунктическими средствами. Часто главное достоинство ленты видится в блестящем эстетизированном показе окружающего мира, когда даже каменные коробки трущоб превращаются на экране в волнующее зрелище. Действительно, мир увиден в этой картине необычно. Более того, эстетическая призма как бы преобразует прозу бытия в категорию философского размышления, когда даже низменная обыденность (те же трущобы) осознается не как узнаваемая картина, но как звено в цепочке медитативных наблюдений, очищенных от социальных, политических и иных ассоциаций, сопряженных с прагматикой бытия. Именно «возвышение» созерцания действительности до категории «чистого» переживания эстетической гармонии позволяет автору передать послание, носящее апокалипсический смысл.

Драматургическое строение ленты довольно прозрачно: столкновение мира, сотворенного Создателем, и муравьиной суеты людей, занятых адаптацией этого мира к прагматичным нуждам бесконечного потребления. В повествовании эти два мира разведены по разным эпизодам и предстают в специфической экранной концепции, объединенной простым «кольцевым» изображением наскальных рисунков. Они отсылают зрителя к апокалипсическим пророчествам, что хранит память индейского племени «хопи». Именно этот язык дал название картине, завораживающее своей непонятностью зрителя и остраняющее авторский кинотекст, ибо перевод названия, а также тексты пророчества даны только в конце ленты, точнее, после того, как экранное послание завершилось и наступило время вербальности.

Саундтрек картины берет на себя функции непосредственного авторского акцента, причем речь идет не только о ритмической «канве», диктующей эмоциональную палитру восприятия изображения. Тревожные мгновения тишины, а также неожиданные хоровые речитативные вторжения и другие звуко-музыкальные «подсказки» позволяют зрителю выстраивать партитуру своего переживания предлагаемых образов, то есть следовать по драматургической линии авторского замысла. Именно музыка сопрягает в целостную картину два мира. Другой, уже не звуковой, а визуальной «точкой» соприкосновения становятся кадры взлета ракеты в начале ленты, это всего лишь намек, не развернутый в повествовательный эпизод, но вернувшийся в конечном фрагменте нескончаемым образом надви-



Кадр из фильма
«Койянискаци»

Кадр из фильма «Койянискаци»

торый «выныривает» из облаков то ли белого пламени, то ли небытия, снятая с верхней точки земная поверхность представит именно как «чешуя» неведомого существа. Потом мы догадываемся, что это горы, снятые при низком солнце и потому утратившие свое узнаваемое обличье. Под возникающую новую музыкальную тему, сменившую грозное хоровое предостережение: «Койянискаци», своими вариациями предупреждающую каждую смену образов планеты, начинается постепенное сближение (читай: укрупнение) картин мира. Вектор движения камеры вначале носит отчетливое вертикальное направление. Стихия земли, увиденная сверху, расчерчена горными пиками и разломами, голубыми извивами водных потоков и отвесными скалами, преобразенными причудливыми тенями. Лишь потом возникают привычные горизонтальные панорамы, позволяющие узнать знакомые пейзажи каньонов и пустынных барханов. В панорамах уходит стремительность, и камера пристально вглядывается в игру света и тени на поверхности гор и пустыни. Незыблемость статики горных массивов, хотя и преобразенных движением летящей камеры, порождает у зрителя первое важное чувство – незыблемости каменной твердыни, составляющей земную суть.

Но вот навстречу камере возникает иное движение – из горных глубин рождаются как некие вздохи земли взлеты-всхлипы туманов, перекрывающие строгие каменные массивы причудливой подвижной игрой. Именно здесь в музыке возвращается хоровое напоминание: «Койянискаци». Сближение с земным миром представлено новой ступенью, в частности, расширяется цветовая палитра – на смену коричневой гамме обнаженных гор приходят поросшие зеленой растительностью склоны,

гающей катастрофы. «Сосуд с пеплом, упавший с неба, сожжет океаны», – прочтет зритель уже после – в цитатах из древних индейских преданий.

В первых эпизодах формируется величественный образ Земли как целостного организма, составленного из разных стихий. Первой представлена земная кора. Уже в первом кадре, ко-

преображаемые как верхним ракурсом съемки, так и бегущими по горам теньями. Картина задерживается на передаче зрелища меняющихся форм и цветовой гаммы облаков и туч, их новых очертаний, порожденных солнечными лучами. Но вот белизна облаков превращается в белизну кипящей воды в водопаде и пестроту солнечных бликов на морской поверхности. Именно здесь камера меняет позицию – опускается на землю и обращается к голубому небу. Потоки струящихся облаков у горных вершин и водовороты водопадов ускоряют движение, его подстегивает и стремительный пролет камеры над зелеными холмами и пестротой полей, синевой рек. Апофеоз пестрой зрелищности превращается почти в калейдоскоп, когда угадывается только цвет. Но именно здесь вторгается вторая тема фильма, обозначается основной конфликт.

Как всегда, предостерегает звуковой акцент. Сейчас это – звук взрыва в горах. А пластическим образом чуждого земной гармонии мира становится крупный план колеса механического монстра, грузового автомобиля, – клубы черного дыма заволакивают кадр и весь столь прекрасный земной мир. Музыкальная тема становится более резкой и как бы «механистичной»: зритель ступает в чуждую прежнему зрелищу дисгармоничную искусственную среду. Поверхность земли заполняет железная геометрия электромачт, число их умножается в пространстве каждого следующего кадра, а напряженный монтажный ритм нагромождает все новые картины технического вторжения в природу. Музыка уже не скрывает своей тревоги, подхлестывая чувства зрителей. Прежнее верхнее панорамирование открывает новые картины преобразенной земли с монструозными сооружениями заводов и четкой геометрией водных полей-резервуаров. Резкий переворот камеры... и новый калейдоскоп из взрывов, клубов дыма, ритмичных наклонов нефтяных «качалок», искусственного огня металлургического производства. Реальность утрачивает свою узнаваемость и напоминает пестроту ночного кошмара, завершаемого беззвучным взрывом, чей знаковый черный «гриб» возникает на фоне голубого неба, стирая его цвет.

Именно здесь впервые появляются фигурки людей, они... загорают на песке рядом с гигантскими газовыми резервуарами. Теперь мы смотрим уже глазами людей – так можно трактовать кадр с туристами, запрокинувшими головы вверх, чтобы увидеть нескончаемую стеклянную панораму небоскреба. Горячий воздух размывает странные пейзажи города, по улицам которого едут автомобили и... самолеты, утрачивается четкость, все дрожит, как миражи в пустыне. Кадр надвигающегося са-

молета, снятого длиннофокусной оптикой, пугает грозной неотвратимостью. Дрожащее бесфокусное изображение превращает привычный самолет в почти мистический образ. А верхний ракурс пролета камеры открывает иную землю, искаженную кривыми линиями дорог, сложными узлами развязок. Музыкальные ритмы накатывают на зрителя, вторя судорожному мельканию непрерывного движения автомобилей на дорогах. Воплощением «железного мира» в фильме становится автомобиль, точнее, МАШИНА: бессмысленная суэта на дорожных перекрестках, жесткая геометрия стоянок, чуждость природе самого облика машины подчеркнута разнообразными ракурсами, превращение машины-авто в ряды танков, взлеты ракет в пустыне, недвусмысленные кадры военных авианосцев и деформированные анаморфотом хроникальные кадры бомбардировок. Судорожный, неостановимый ритм движения в «никуда» обрывается паузой в звуке и статикой изображения каменного мира города.

Искусственный мир людей начинается, как кажется сначала, тоже с незабываемости каменных массивов. Неторопливая панорама с берега реки (отсчет от природы!) открывает унылый геометрический пейзаж города, застроенного коробками небоскребов. Вертикали стеклянных параллелепипедов отображают только скудость воображения их создателей. Острые нижние ракурсы при съемке домов в узких ущельях улиц раскрывают безжизненность среды обитания людей, чья ничтожность обозначена масштабом нависающих стен домов. Дальнейшее приближение к каменному миру снимает возникающее чувство значительности этих сооружений, ибо перед нами – полуразрушенные дома с выбитыми стеклами, горами мусора на тротуарах. Правда, иногда в окнах пустующих домов возникают лица нашедших здесь приют людей, что заняты обыденными делами: едой, немудреным бытом. Человеческие фигуры мелькают и среди гор мусора, многие не просто прохожие, это их среда существования, особенно детей. При всей очевидной отталкивающей нищете бытие обитателей трущоб придает этой убогой среде некоторую смягчающую человечность. Но и сюда проникает железная поступь цивилизации: взрывы уничтожают трущобы, один за другим беззвучно складываются и оседают кучей мусора дома, следом взрываются мосты, краны... Несущиеся в облаках пыли осколки медленно снижаются на землю. Отвернувшись вверх, на облака, камера вновь опускает свой взор на землю и видит промышленный пейзаж как гигантскую свалку осколков и отбросов.

Завершением темы борьбы человека и монстра цивилизации на экране возникает гигантский небоскреб, его стеклянная стена, где отражаются облака, самодовольно устремлена вверх.



Кадр из фильма
«Койянискаци»

Небоскреб «несется» сквозь облака, напоминая романтическую грезу Д. Вертова, превращавшего церковь в клуб и также отправлявшего его в стремительное движение вперед, сквозь облака. Но вряд ли советский режиссер предвидел, что открытый им прием будет использован в конце века для обозначения песимистического образа грядущего коллапса земной цивилизации. Череда черных силуэтов лишенных жизни зданий обозначает расчищенное от людей пространство для урбанистической цивилизации. Так заканчивается первая половина фильма.

Предъявленная на экране история поглощения машинным миром первозданной природы, подчинения ее причудливых форм и колорита унылой геометрии и безжизненности современных пирамид городских джунглей кажется самодостаточной. Правда, в повествовании отсутствуют движущие силы, они, как созидательные, так и разрушительные, носят абстрактный вселенский характер. Реальность остранена способом экранного предъявления до практически знакового космогонического обозначения. Режиссер не стремится к поиску истинных виновников происходящего. Он констатирует случившееся как внешний свидетель. Эта точка зрения пришельца извне позволяет увидеть как неповторимую красоту естественного мира, так и великую трагедию его исчезновения, без суеты взаимных претензий и обвинений. Эстетический масштаб картин действительности видоизменяет реальное видение как деформирующее зеркало, акцентирующее или красоту, или убогость отражаемого образа.

При всей конфликтности представленных в первой половине фильма тем, все же истинный конфликт автор видит в ином.

Именно об этом рассказывает вторая часть картины. Она начинается с бешеной суеты человеческой толпы, увиденной на улице города сверху. И хотя затем точка съемки смещается, и ракурсы включают и уровень человеческого зрения, а суета скоростной съемки сменяется плавностью рапидного движения, суть восприятия этого зрелища как пестрой и бессмысленной МАССЫ остается. В фильм входит тема человека.

Она осознается автором как бы на двух уровнях. Первый – муравьиное шевеление, калейдоскопичность незапоминаемых фигур и лиц, несущиеся людские потоки, подгоняемые ритмом музыки и скоростью съемки. Второй – статичные портреты, казалось, случайных прохожих. Но важно, что портреты эти возникают на фоне неутраченного светливого движения, которое приобретает облик невнятной бесфокусности. Эта атмосфера соединяет вычлененные портреты с той безликой массой, которая с невыносимой скоростью «втекает и вытекает» в двери и на лестницы эскалаторов. Здесь мы, наконец, получаем привычную степень сближения снимающей камеры и объекта. Более того, в ряде случаев: пилот самолета, девушки из казино, люди, откровенно смотрящие в камеру, – устанавливается тот уровень контакта, который превращает автора из стороннего созерцателя в конкретную личность, с которой общаются его персонажи.

Мы вступаем в человеческий мир, каким его создал человек. Вначале это пестрый калейдоскоп цвета, сквозь который с трудом прочитывается реальность: ночной город, причудливый рисунок освещенных окон гигантских зданий. Статика плана останавливает стремительность потока зрительных образов и замыкает цепочку монтажных ассоциаций. Акцент авторской речи сосредоточивает наше внимание на зрелищности рукотворной реальности и – одновременно – чуждости ее органичной пластике живой природы. Не случайно, в конце концов, зрелище приобретает сугубо абстрактный характер, где практически не читается смысл. Образ цветового калейдоскопа выплескивается в следующие, уже динамические, кадры потоков дорожных огней. Они сливаются в причудливые линии, творящие новую реальность, в которой лишь слегка прощупывается сопряжение с действительным миром. Контрапунктическим цветовым акцентом вдвигаются в кадр черные молчаливые здания и гигантским шаром с цейтраферной быстротой перемещается по черному небу луна, своим масштабом устрашая зрителя.

Тревожность усиливается музыкальным вступлением хора с его грозным предзнаменованием: «Койянискаци». И хотя утро приходит на землю в следующих кадрах, оно не приносит успокоения. «Скорость» жизни на экране еще более усиливается,

хотя ночной морок уступает место вполне узнаваемым картинам стремящихся куда-то человеческого и автомобильного потоков.

Суэта движения на переполненных улицах и в зданиях акцентирована измененной скоростью машин и людских потоков, подстегиваемых все убыстряющимся ритмом музыкальной темы, а она возвращается, задавая иное более стремительное ускорение звучания и, соответственно, движения на экране. К двум тематическим потокам: машины и люди присоединяются иные знаки нескончаемого движения: мелькающая неоновая реклама, эскалаторные лестницы, вещи на транспортерах у касс магазинов – джинсы, телевизоры, сосиски и т.д., и как конечный вывод – конвейер. В калейдоскопическую пестроту вторгаются кадры бесконечных игровых автоматов и тупых лиц сосредоточенных на них людей, кегельбанов и залов кинотеатров с жующей попкорн публикой. Человеческая «капля» растворилась в нескончаемом людском потоке, который «выплывают» эскалаторы магазинов и метро.

Символом соединения мира вещей и человеческой массы становится конвейер. Его неутомимый механический ритм фокусирует внимание зрителей, прежде всего, на объекте сборки, и потому муравьиная суэта рабочих не воспринимается сознательно, оставляя ощущение сопутствующей конвейерной ленте бесфокусной массы. Авторская метафора прозревается в то мгновение, когда вслед за деловитой конвейерной обстоятельностью «сочинения» бутерброда показан с той же степенью ускорения процесс поглощения в кафе этих стандартных бутербродов. Люди уравниваются автоматам производства еды с той лишь разницей, что они эту еду поглощают.

Образ конвейерного неотвратимого движения, когда на смену механическим движениям рабочих появляются абсолютно обезличенные жесты роботов, собирающих нечто невнятно «железное», вырастает в пластический образ Молоха, символа технической цивилизации. Монтажное перечисление картин «сочинения» в быстром конвейерном ритме, куда включены и механизмы, и люди, превращенные в киборгов, и мелькающие деньги, завершается новым ритмическим рывком, экран утрачивает внятность, на смену ей приходит мелькание бесфокусных фрагментов странного мира, созданного человеком. Бешеный ритм движения выплескивается в вечерний город, который принимает потоки людей, перенося их на эскалаторах, заталкивая в узкие проходы дверей, сменяя суетой автомобилей. Но в этой мельтешне целеустремленного движения вдруг мелькают вполне узнаваемые детали «человеческого»: руки на поручне

эскалатора, у турникета, живое лицо ребенка. Механический ритм всеобщего бессмысленного движения раскалывается этими деталями, останавливает внимание зрителя, выбивая из навязанного темпа. Кажется, автор готов найти эмоциональные точки опоры в безумии конвейерного ритма. Но...

Зрителя накрывает новая «волна» агрессивного потока образов механического мира, утратившего индивидуальность, где подаренная свобода разъята на стандартные одномерные фазы движения. Вновь на экране ускоренный темп преобразует обыденность: идут люди дерганой механической походкой, срываются и замирают потоки автомобилей, пульсирует световая реклама, конвейер штампует вещи и еду, небоскребы перекрывают вечернее небо, а люди суетятся в «каньонах» улиц среди сверкающих магазинных витрин. Фокусом этого нового зрелищного «вала» становится дергающаяся в безумном ритме мать с ребенком на руках, которая, как заведенная, рвет рычаг игрового автомата. Кульминационную точку ставит стремительный монтажный «нарез» условных знаков виртуального телевизионного мира: реклама, новости, кривляющиеся персонажи, перемежаемые кадрами взрывов, подстегивают почти нечитаемый экранный калейдоскоп.

Именно здесь, в высшей точке эмоционального напряжения, меняется вектор остранения обыденного ритма жизни – появляются кадры отдельных фигур, среди всеобщей суеты плывущих в рапидной пластике. И хотя прежнее течение фильма еще прорывается ночными проездами автомобильных потоков, сливающихся в цветные струящиеся линии, кутерьмой света и цвета причудливых танцев в условном мире дискотеки, теле-

визионными взрывами, именно вкрапления кадров плавного неторопливого рапидного шествия простых уличных незнакомцев – мужчин и женщин – создают у зрителя ожидание освобождения от с трудом переносимого напряжения предшествующей части ленты.

И тишина наступает. Верхний общий план города превращает геометрию его улиц в

Кадр из фильма
«Койянискаци»



подобие микросхем, которые затем возникают как достаточно прямолинейная метафора, завораживая теперь уже не ритмом, а зрелищностью остановленного калейдоскопа, мистической магией неузнаваемого. Пестрота цвета микросхем сменяется кадрами верхнего ракурса ночной световой схемы города. В музыке вновь звучит тема апокалипсиса, и медленная панорама по стеклянным стенам небоскребов открывает, как гаснут огни в окнах и темнота окутывает дома.

Новая страница фильма предлагает иной ракурс видения того мира, которому был вынесен достаточно жесткий приговор. Зрительское внимание обращено не на человеческую толпу, а на отдельные ее «капли». Мир не человечества, но ЧЕЛОВЕКА открывается в неторопливом взглядывании в конкретные лица безмянных прохожих, молодых и старых, женщин и мужчин. Эти малые «миры», выхваченные из толпы телеоптикой, смотрят как бы прямо на зрителя, являя ему свое лицо, улыбки, скорбные гримасы. Они живут в пространстве остановленного кадром мгновения своей жизни, не прерывая участия в струящемся потоке уличной толпы. Но именно эти кадры разрушают монолитность образа безликого человеческого конвейера, вскрывая непростую диалектику «ЧЕЛОВЕЧЕСТВО – ЧЕЛОВЕК».

Автор не позволяет зрителю погрузиться в привычные ритмы жизни, вычлняя мгновения бытия конкретных людей, растягивая их или статикой, или рапидом. Тему продолжают небольшие жанровые сценки: забота об упавшем бомже, пожарный среди дыма и грязи, нищий с протянутой рукой, покупка мороженого... Символичным становится образ протянутой за помощью руки с носилок, которую утешает другая человеческая рука. Камера перестает просто наблюдать, люди вопросительно и требовательно смотрят в камеру. Эпизод заканчивается странным кадром, где в одном месте присутствуют и реальные персонажи, оказавшиеся в момент съемки в зале, и... полупрозрачные фигуры людей, когда-то побывавших здесь. Человек, даже покинувший пространство, оставляет свой мистический след.

Так оканчивается авторское «рассуждение», остается только предостережение – последний эпизод картины практически из одного момента – взлет космической ракеты и ее взрыв с немыслимо длинным падением осколков. Патетика предсказания поддержана мощным музыкальным акцентом и завершающим возвратом к наскальным рисункам. Окончательную внятность авторскому посланию дают вербальные переводы термина «койянискаци»: 1. Сумасшедшая жизнь, 2. Жизнь в суматохе,

3. Жизнь вне баланса, 4. Разваливающаяся жизнь, 5. Состояние перехода в другую форму бытия. И, наконец, строки из древних предсказаний индейского племени хопи, смысл которых недвусмысленно намекает на скорый апокалипсис.

Кинематографическая форма, предьявленная автором в этой картине, многими критиками и просто зрителями признавалась как новаторская. В этом утверждении есть и правда, и заблуждение. Напомним, что экранный документ с момента осознания художественного потенциала, явленного в многообразии авторского интерпретаторского освоения реальности, включал и экстремальные формы поэтического преобразования адекватной картины жизни, возводя экранный текст в категории метафорического звучания. Наиболее известные примеры – Д. Вертов, В. Руттман, А. Пелешьян и их последователи. Суть этого направления – в стремлении выйти за традиционное хроникальное восприятие экранного документа, превратить его в метафорический знак, создать целеустремленный авторский монолог, манипулируя экранными знаками – иероглифами. На этом пути от режиссеров требовалось последовательное выведение из автоматизма восприятия экранного материала через сумму остраняющих приемов запечатления. Здесь и экспрессия ракурса, парадоксальность композиций, выбор крупностей, изменение скорости съемки, свето-тональные и колористические акценты. И, конечно, аттракционный, как правило, монтажный контекст, еще более усиливающий автономность каждого экранного символа-знака.

в) гармония утраченная и уже невозможная

Философский пафос второй картины Реджио «Повакаци» (1988) лежит в том же русле, что и основная идея «Койяниска-

Кадр из фильма
«Повакаци»





Кадр из фильма
«Повакаци»

ци», – противостояние губительной унификации, которую несут цивилизационные завоевания, техногенной «поступью» попирающие гармоничное сосуществование человека и природы.

Но в отличие от первой ленты, где природа явлена только пейзажной своей ипостасью, здесь автор включает в пространство органического существования не только естественный мир, но и человека. Это – уходящий образ «натурального человека», простым трудом обеспечивающего свое существование.

В этом смысле показателен первый эпизод ленты, своего рода эпитафия. Под настойчивый подстегивающий музыкальный ритм как бы из небытия возникают фигуры, несущие на головах огромные мешки с породой. Они покрыты серой грязью, стекающей по их одежде и лицам. Их непрерывное и трудное продвижение к вершине склона остранено рапидным замедлением и потому выглядит особенно тяжелым. Мы не видим ни начала, ни конца этого пути, лица серьезные и печальные: жизненный путь нелегок, порой невыносимо тяжел. Среди мешков вдруг возникает другой груз – товарищи несут вверх человека. Это неостановимое движение, подхлестываемое свистками и барабанным ритмом, хотя временами и замедляется под грузом усталости, но все же выводит людей вверх, к вершине, где можно сбросить ношу. Неожиданно в монотонность монтажного образа, который может быть определен как пластическое воплощение заповеди: «в поте лица будешь зарабатывать хлеб свой», врывается клочок вулканического огня и краткий намек на главную тему – клиповый нарез: механизмы, урбанистические «наросты» на теле земли. Пока это только мелькнувший

морок среди образа трудового усилия, который, подгоняемый музыкальным ритмом, продолжает свое восхождение вверх по склону. Лишь затем идут вступительные титры.

По традиции автор в конце фильма разъясняет название своего произведения, предлагая несколько значений. Главное из них – «колдовство», «колдовство жизни». Но есть и некоторое, снижающее пафос названия, добавление: «сущность, образ жизни, который потребляет жизненные силы других созданий для того, чтобы продлить свою собственную жизнь». И тогда смысл картины обретает диалектическую напряженность, повод для тревожных размышлений.

Путь к новому произведению «Накойкаци», завершающему трилогию «каци», как неумоимо повторяют авторы, был невероятно продолжителен – целых одиннадцать лет. Лента появилась не только в новом XXI веке, но и на новом витке научно-технического прогресса, связанного с развитием мультимедийных технологий. Именно они были четверть века назад для Реджио воплощением чуждой человеку власти виртуальной реальности, оскопляющей чудо жизни. Появление картины поразило поклонников режиссера. В новой работе именно новые технологии стали инструментом воплощения его философских идей.

Не случайно создатели картины «Накойкаци» широко делились в своих интервью историей работы над произведением, прямо формулировали свой замысел. Для прежних лент этого не требовалось. Думаю, будет полезно познакомиться с этими высказываниями. «В картине «Накойкаци» технология – это не то, что мы используем, а уже то, чем мы живем, дышим, как воздухом, то, что изменяет нас без нашего ведома, – говорит Реджио, – но какой ценой мы заплатим за эту погоню за технологическим счастьем?»¹ Если в предыдущих работах Реджио стремился удивить зрителя красотой и оригинальностью человеческого мира, то в новом фильме его объектом становятся уже сложившиеся образы и знаки современной цивилизации. Чтобы открыть их истинную сущность, и автор и его коллеги предприняли грандиозную работу по выведению из автоматизма восприятия знакомых образов современной цивилизации через различные приемы их кинематографической, но более всего – мультимедийной деформации. В результате мы не находим в тексте картины практически ни одного кадра, не подвергнутого острашению. Через это острашение знакомых образов должен был родиться новый взгляд на мир.

Экранный текст картины «Накойкаци» трудно соотносить с привычным обликом документального фильма. В нем отсут-

¹ Пресс-материалы к выходу картины «Накойкаци» в российский прокат. С. 3



Кадр из фильма
«Накойкаци»

ствует узнаваемая адекватность, увязывающая собственный опыт и связанные с ним ожидания со зрелищем, возникающим на полотне экрана.

Весь фильм соткан из образов реальности, преобразенной современными средствами мультимедийной трансформации. Как признавался сам режиссер, порой в создании того или иного изображения «принимало участие» до одиннадцати слов - слагаемых, из которых суммировалась экранная картинка – послание. В отличие от предыдущего опыта, когда активность пластической и монтажной выразительности была направлена на создание динамичного экранного текста, здесь авторы стремились к формированию цепочки насыщенных смыслом и значениями самодостаточных кадров, в которых зритель мог расшифровать основную идею фильма.

Смысловым и стилевым кодом становится первый кадр картины – репродукция старинной гравюры Вавилонской башни. Камера оживляет статику гравюры, разбивая на укрупнения и панорамы, плавно переходя на изображение руин величественных зданий с колоннами и высокими куполами, полуразрушенных, заматаемых сором. Но зоркий глаз сквозь пустоту этой декорации первого плана улавливает знакомый пейзаж современного далекого города. Таким будет все последующее общение зрителя с фильмом: сквозь условность авторских конструкций из элементов слабо узнаваемой реальности внутренним зрением можно постичь суть размышлений создателей фильма. В сущности, авторы попытались создать новый виртуальный язык прямого общения со зрителем – давняя мечта кинематографистов начала эры кино. Определяя суть идеи «интеллектуального кино», Эйзенштейн мечтал прорваться сквозь единичность образа к широте и многозначности понятия. Для этого проводились монтажные опыты периода «Октябрь». Но

² Имеется в виду не столько эрудиция в области истории кино, сколько способность современного зрителя считывать с экрана множество значений и самостоятельно сопрягать их в смысловое целое. Мощными «учителями» этой способности стали современные формы экранной цивилизации: телевизионный, видео- и компьютерный экран, а также все новые технологические новшества, к примеру, экран мобильного. – *Прим. авт.*

очевидно, что прорыв возможен лишь при ином уровне зрелищных технологий и ... иной ступени зрительской визуальной культуры².

Экспозиция завершается традиционным образом вечности: океанская волна и звездопад в черноте неба. Из черно-белого графического хаоса условной земной коры прорывается цвет. Это – красный цвет названия фильма. Напоминанием о прежней стилистике Реджио становится фрагмент хорального грозного напоминания «Накойкаци», отсылающий нас к приемам предыдущих лент. В следующих же кадрах мы попадаем в мир условных символов: здесь и цифровой информационный бинарный код – 01, и графические динамические знаки, и рассыпанные буквы разных языков... Экран становится голубым. Заметим, что теперь этот цвет редко ассоциируется с небом, чаще с экраном и иными символами: не природа творит колорит, но выбор компьютера. Знаком становится условный компьютерный макет земного шара, разложенный на математические символы. Следующая знаковая картинка – образ волнения океана с наложенной двойной экспозицией сеткой цифровых кодов.

Мелькнувший в предыдущей монтажной фразе кадр человеческой толпы как нечто бесформенное и условное задает определенное правило восприятия темы человека. Здесь нет индивидуальности, даже безымянной, как это мы встречали в других лентах Реджио, исчезает само ощущение человечности как оппозиции техногенной цивилизации. Перефразируя Ницше, можно сказать, что в этом фильме «Человек, создание Божье, умер». Осталась лишь бесформенная, а потому бесфкусная оболочка толпы, да узнаваемые портреты ученых, политиков, артистов, но не в их облике, а в экранном сочиненном имидже. И потому развернутой метафорой авторской концепции человека становятся сменяющие друг друга кадры марширующих солдат разных времен и народов – четко печатающая шаг военная машина. Военная форма порой превращается в спортивную, но человек в ней также неузнаваем, он часть целого организма – армии, команды, толпы. В череду агрессивных маршей вплетаются стреляющие пушки, летящие самолеты и... портреты ученых, начиная, естественно, с Эйнштейна, привычного ответственного за все проблемы XX века.

Перевернутые в негатив солдаты на плацу обращаются в послушную машину, а голубой цвет экрана – в цветной калейдоскоп, где волны океана перекрыты образами клавиатуры компьютера. Соляризация окончательно разрушает узнаваемость элементов кадра, и вот на экране только орнамент, видимо, сочиненный волей компьютера. Воронка извергает поток симво-

лов и знаков, которые поглощают остатки реальности. И возникает образ туннеля в «никуда», постоянный рефрен авторского текста в фильме.

Строго следуя намеченным сюжетным линиям, фильм далее обращается к человеку как объекту манипуляций научным прогрессом. Зритель видит, как человеческое тело с помощью рентгена, томографа утрачивает самостоятельность бытия, распадаясь на графики и схемы. Даже пластика гимнастов, разложенная на фазы, утрачивает гармонию, обращаясь в диаграмму. И вот уже схемы и графики покрывают все изображения спортсменов, заменяя собой зрелище гармонии движения. Лишь отдельные мгновения в рапидном замедлении прерывают этот поток условных образов, соединяющих реальность и схему. Вечный вопрос: «Что есть человек?» предъявлен ныне в рентгеновском портрете, в негативе крупного плана. Весь этот монтажный калейдоскоп, лавина компьютерных знаков и схем устремляется в...уже упомянутую воронку.

Эпизод, посвященный ценностям современного общества, начинается кадром струящегося дыма как знака эфемерности. Ранее в фильмах Реджио не было столь прямолинейных метафор, как этот дым, всепоглощающая воронка и другие. Очевидно, что в своем стремлении к прямому общению со зрителем он вынужден спрямлять свою речь, уходить от многогранности образных построений к линейности прямой речи.

В стремительном монтажном потоке собраны все объекты страстей толпы: кумиры, автогонки, лошадиные бега, Белый Дом, статуя Свободы, освещенная огнями фейерверков... Наложенный на все кадры знак доллара недвусмысленно выражает авторское понимание их истинной цены. Поток узнаваемых персонажей, от Гитлера до Мадонны, от Фиделя Кастро до Бен Ладена, вводит нас в мир виртуальной жизни. Хроникальные портреты превращаются в кадры восковых лиц, где рядом оказываются и Лютер Кинг, и принцесса Диана, и папа Пий XIII. Загромождая кадр, превращая его в полиэкран, эти персонажи сливаются в месиво привычного телезрелища. Сюда же автор добавляет и кадры из жизни разных зверей – неотъемлемая часть ежедневного телерациона современного человека. Правда, в повествовании Реджио и этот мир оказывается перевернутым в негативное изображение, а кадры лесов расплываются, теряют узнаваемость, разрушаются с помощью соляризации.

Третье действие фильма, его автор назвал «Космический полет в XXI век», посвящено безумной гонке как символу современного ритма жизни. Убийственность этой погони за скоростью заявляет уже первая картина – полет пули, выпущенной



Кадр из фильма
«Накойкаци»

из дула, направленного в зрителя. Невыносимость жизненного ритма представлена искаженным лицом пилота при огромных перегрузках. Именно после взлета, оттуда, из-за облаков, зритель видит традиционное для современника воплощение скорости – автомобиль в калейдоскопичном мелькании света фар и несущиеся по автострадам потоки огня. Человеческое лицо, превращенное перегрузкой и оптическими манипуляциями в неузнаваемую маску, становится образом человечества, разрушенного погоней за скоростью. Не случайно в дальнейшем место крупных планов людей занимают рекламные персонажи и манекены, изображение перерастает в поток логотипов известных марок автомобилей.

Вступает тема унификации человечества. Значки-указатели компьютерной реальности заполняют экран. Детские лица в двойной экспозиции становятся образами киборгов. В единой монтажной фразе на зрителя обрушивается круговорот цифр, штрих-кодов. Эту вакханалию трансформации человечества в компьютерную матрицу создатели монтируют с кадрами испытаний ядерного взрыва, другие картины катастроф: поваленные деревья, разрушенные мосты, сооружения, искореженные трубы, манекены. Бешеный ритм мелькающих изображений оставливает кадр огненного шара, вероятно, будущее Земли.

Кадр воронки поглощает как реальные картины взрывов и искаженные яростью лица людей, так и телевизионный облик нашего бытия, отражающегося в калейдоскопе хроникальной и сериальной агрессивности. Изображение искажается, расплывается в компьютерном морфинге, превращается в страдающее лицо, а затем уходит в затемнение. Как напоминание об утраченном проходят лица людей разных рас и возрастов, исчезая в светлой пустоте.

Фильм заканчивается футурологичным эпизодом, в духе «Космической Одиссеи» Кубрика, где человек осваивает бездну Вселенной и новую среду обитания в невесомости. Что остается человеку? Черная бездна звезд.

Как всегда фильм заканчивается вербальной расшифровкой названия фильма. Авторы предлагают следующее: «Накойкаци:

1. Жизнь, проведенная в истреблении себе подобных. 2. Война как образ жизни. 3. Цивилизованное насилие (современная интерпретация)».

Третья часть трилогии Г.Реджио оставляет мало надежды. Этот мир уже утратил главную основу – природу, подаренную человечеству, но практически им уничтоженную. Жизнь превратилась в систему знаков, подчинена искусственному разуму, воплощенному в фильме компьютерным языком. Режиссер в своем интервью говорит, что смысл фильма родился из общения с молодым поколением, из желания говорить с ним на понятном для новых людей языке. В этом языке чувственные картины реальности заменены сознательным искажением, апеллирующим к интерпретаторской расшифровке создаваемых образов – знаков, почему в повествование вторгается и прямой текст, реализованный символикой компьютерного экрана.

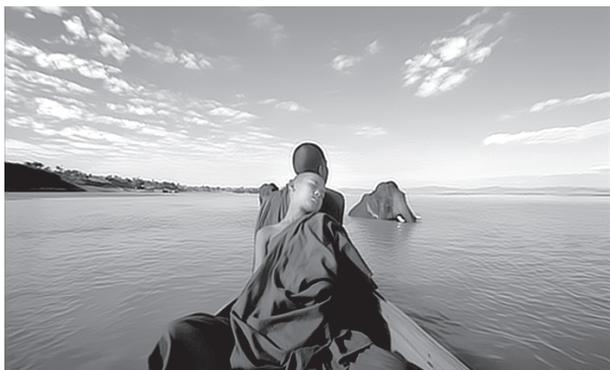
Очевидно, что здесь мы встречаемся с эволюцией традиционной кинематографической формы экранной речи. Однако при обогащении системы выразительных средств трансформирующимися привычные образы реальности приемами сохраняется потребность автора воздействовать на зрителя именно монтажно – пластической динамической картиной, передающей его мысли и чувства. Усложненность экранного текста требует от зрителя способности быстро считывать с экрана смыслы и соединять их в логику авторского послания. Мы уже говорили выше, что современные информационные технологии, при всем их многообразии, остаются в первую очередь экранными, сохраняя традицию экранного отображения реальности как в картинах самой действительности (фотографическая линия), так и в монтажно-знаковом послании (линия message).

Последний фильм Г.Реджио символизирует сознательное стремление приблизиться именно ко второй формуле существования экранного текста. Сотрудник группы Реджио Джо Бери, занимавшийся спецэффектами, так определил суть ленты: «Я думаю, что как кинематографический опыт «Накойкаци» уникален в том смысле, что требует от зрителя скорее большей эмоциональности, чем зрительного восприятия. Он заставляет зрителя активно участвовать. Вас не просто ведут в определенном направлении – это кино оставляет вас на развилке дорог»³.

2) заключение

В итоге знакомства с поисками кинодокументалистов на рубеже веков в области художественного освоения реальности становится очевидным, что автономный вектор экранной документалистики, который можно назвать авторским, обретает все новые оригинальные формы, поддерживаемые развитием

³ Пресс-материалы к выходу картины «Накойкаци» в российский прокат. С. 7



Кадр из фильма
«Пепел и снег»

мультимедийных технологий.

Вслед за Г.Реджио ведущий оператор его первых лент Р.Фрике снимает свои ленты «Хронос» и «Барака» (1993), воссоздавая метафорику Г.Реджио. Но, в отличие от него, Фрике, особенно в картине «Барака», стремится воздействовать

на зрителя не монтажно-ритмической властью, но медитативным созерцанием картины мира через длительность контакта с экраном. Столь же сосредоточен на зрелищном потенциале Г.Кольбер в картине «Пепел и снег» (1998), где животные и люди в кадрах, снятых известным художником-фотографом с изощренным мастерством, становятся частью целостной гармонии природы. И как истинная пластическая метафора воспринимается фильм «Великое молчание» (2006) реж. Ф.Грёнинг (Франция, Швейцария, Германия), где запечатлен неторопливый сюжет жизни удаленного от мирской суеты монастыря.

Но как бы ни была велика степень экранного преобразования образов реальности в лентах авторского направления, важнейшим элементом диалога художника и зрителя остается их совместное понимание выразительности действительности как базовой основы размышлений и автора, и зрителя. ■

ЛИТЕРАТУРА:

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974.
2. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. – М.: Прометей, 1994.
3. Барт Р. Camera Lucida. – М.: Ad marginem, 1977.
4. Маклюэн Г.М. Понимание медиа: Внешнее расширение человека. – М.: Жуковский: канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003.
5. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента Наука, 1999.
6. Орлов А. М. Экология виртуальной реальности. – М.: НАТ, 1997.
7. Пресс-материалы к выходу картины «Накойкаци» в российский прокат
8. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. – М.: ВГИК, 2004.
9. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и время: в поисках утраченного. – М.: Языки русской культуры, 1997.