



## Художественные амбиции экранного документа на рубеже веков

**Г.С. Прожико**

доктор искусствоведения, профессор

*Статья рассматривает 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»

К концу XX века кинодокументалистика мира претерпевает серьезные эволюционные процессы. Смысл их заключается в поляризации авторских амбиций: с одной стороны, желание участия в социальном прогрессе общества и, соответственно, развитие публицистической аналитической журналистской формы экранного документа, с другой – потребность в авторском поэтическом осмыслении процессов жизни и выражение своих размышлений в отчетливо субъективной монологической структуре. Второе направление выдвигает на первое место авторскую личность, содержательно – его концепцию исследуемого вопроса и, непременно, индивидуализированную кинематографическую форму.

Именно последнее требование позволяет иным критикам и исследователям выводить эти произведения из сферы документалистики и помещать их в весьма аморфное искусствоведческое пространство под именем «арт-хаус». Нам представляется, что подобный подход весьма обедняет широкие стилевые и выразительные возможности экранного документа. При всем многообразии векторов стилевого поля этого художественного направления стоит подчеркнуть важную точку сопряжения – эссеистскую форму авторского послания. Она может быть явлена в прямом вербальном монологе автора за кадром и свободном сопряжении визуального материала в монтаже, а также в ритмизованном визуальном потоке образов, провоцирующих зрителя на творческую интерпретаторскую активность. Стоит подробнее рассмотреть как основополагающие линии развития

художественного мышления в документалистике, так и наиболее характерные творческие индивидуальности данного направления.

### Экранный диалог со зрителем

Документальный экран на протяжении своей истории всегда имел некое пространство, где авторы не ставили задачи моделирования узнаваемой реальности, но предпочитали прямую форму общения со зрителем. «Я вижу» - заявлял гигантскими буквами свою стилистику Дз.Вертов в ленте «Шестая часть мира» и свободно сопрягал в монтаже кадры, снятые в разных уголках страны и мира. Потому что главное – это смысл, рождаемый соседством кадров, преображающим внутрикадровое содержание снятого. В творческой манере Вертова можно увидеть будущие формы авторского направления в кинодокументалистике: и свободный вербализированный монолог (напомним, особую роль надписи), и метафорическая образная рефлексия, реализованная изощренной изобразительно-монтажной выразительностью.

С появлением звука возможность прямого диалога со зрителем, которую решали прежде пояснительные надписи, взял на себя закадровый комментарий. Новый импульс именно этого вектора развития документалистики появился с изменением статуса и роли диктора. Вместо официального всезнающего «голоса государства» появляется интонационно и лексически индивидуализированный комментарий, который нередко оказывался голосом самого автора (вспомним М.Ромма). После периода обструкции стандартного дикторского текста вновь обретает право и популярность прямая форма вербального общения автора со зрителем. Именно из этого источника и произрастает та линия авторского кино, где роль личного обращения создателя к зрителю становится стили- и смыслообразующим началом. Видимо, стоит обратить внимание на то, что и в традиционном публицистическом «социальном фильме»<sup>1</sup> прямая разъясняющая роль журналиста, персонифицирующего автора ленты, является ведущей пружиной строения произведения (М. Мур – наглядный пример). Но важно отличие: для авторского фильма именно личностная окраска как видения, так и понимания исследуемой темы – приоритетны. Оттого возникают причудливое строение вещи и множественность ассоциативных отклонений в нормальной логике сюжета, иные законы выразительности, иной ракурс любопытства зрителей. В центре внимания – личность автора и его индивидуальное восприятие

<sup>1</sup> Популярный в западном киноведении термин, характеризующий линию кинопублицистики, почитающую своим «претчей» Д. Грисона и его пафос социальной активности экранного документа. - Прим. авт.

мира, что порождает оригинальность эссеистской формы данного направления.

Знаменательно, что среди кинематографистов, создававших ленты данного стиля, мы встречаем немалое число режиссеров игрового кино. Для них работа с документальным материалом не является чем-то «другим», выходом в иную форму творческой самореализации. Так же как художник может отложить привычные краски и сочинять зрелище, собирая в коллажное пространство фрагменты чужих изображений и фактур, так и кинематографист может, меняя актерский «материал» на фрагменты действительности, запечатленные на пленке, сочинять свое собственное художественное произведение, где главным остается – его видение мира, авторское послание зрителю.

М. Антониони снимает для итальянского телевидения фильм «Китай», где пытается постичь тайну восточного мировоззрения, каким ему представляется китайское общество периода «культурной революции». Странность этого мира всего яснее в эпизодах обыденного существования простых китайцев, стесненных убогим бытом и непререкаемой властью диктатуры. И не случайно своего рода шокирующим «аттракционом» становится первый эпизод операции кесарева сечения без наркоза. Огромный живот роженицы на крупном плане перекрывает экран, перипетии операции переданы только в диалоге врачей и пациентки, которая не чувствует боли из-за примененной акупунктуры. Острота переживания этого эпизода проецируется на весь последующий рассказ М. Антониони. И самые, казалось, проходные сценки окрашиваются ожиданием шокирующего превращения. Повествование приобретает субъективное звучание, факты жизни людей, преобразенные настороженной и медленно вбирающей впечатления камерой, преобразаются в метафорические знаки, как бы встраиваются в авторский монолог. Зритель попадает в особенный, узнаваемый мир Антониони, где среда оказывается более «говорящей», нежели молчаливые герои. «Китай» - картина именно режиссера Антониони, правда, сделанная на документальном материале, но сохраняющая своеобразие и проблематики, и стилистики известного мастера кино.

Размытая граница между игровым и документальным кинематографом породила целое поле экспериментов, интегрирующих приемы двух видов кино, именуемое в исторических повествованиях: «третий путь» или, пользуясь словами С. Эйзенштейна, «по ту сторону игровой и неигровой». В исследуемые годы появилось еще более широкое пространство опытной

«игры» в документ, иногда с моментами иронии, адресованной доверчивости зрителей хроникальной стилистике как ярлыку достоверности («Зелиг» Вуди Алена), иногда с провокативным эпатажем («Парк наказаний» Питера Уоткинса), иногда с простодушием реконструкций реальных событий («докудрама», популярная на современном телевидении).

В целом, это направление, получившее название «мокьюментари», побуждает размышлять об интеграционных процессах развития киноязыка двух видов кино, спровоцированных, не в последнюю очередь, развитием мультимедийных технологий, стирающих узнаваемую грань между сочиненной и действительной реальностью.

И все же считаем необходимым выделить несколько фигур, отличающихся своеобразием подхода к данной проблеме, пафос которого заключается не в эклектике используемых приемов, но в создании особого индивидуального энергетического поля в художественном пространстве документального фильма. Их творческий опыт свидетельствует о том, что истинное движение в искусстве определяется не столько декларативными манифестами и разрушительными для привычной эстетики опытами, сколько поисками самостоятельного выражения собственного авторского понимания мира в рамках традиционной киноструктуры. Тогда и рождаются произведения,двигающие язык кино, и документалистики как его части.

### **К. Маркер – история мира как внутреннее время автора**

Свой путь в кино К. Маркер, имевший за спиной философско-филологическое образование, начал еще в рамках «группы 30-ти», где он не только писал сценарии и дикторские тексты, но и создал совместно с А. Рене одну из знаковых лент группы «Статуи тоже умирают». Значителен также вклад К. Маркера в освоении идей «синема-верите» в картине «Прекрасный май». Но и в одном, и в другом случае, следуя в русле характерных для упомянутых групп стилевых позиций, К. Маркер всегда сохранял индивидуальность почерка, как бы выламываясь из унифицированности популярных приемов. Может быть, это связано с тем, что Крис Маркер никогда не был только кинематографистом, круг его интересов простирался и в другие области творчества: литературу, фотографию, поэзию. Есть даже отдельный список его актерских работ. Именно широта практических опытов сформировала фигуру не только для искусства XX века уникальную, но и весьма знаковую для полиформной линии развития современного творчества.



*“Взлетная полоса”,  
1962 г., реж. К. Маркер*

Человек активной жизненной позиции, К. Маркер принимал участие в общественной жизни страны и мира. Многие его произведения – явления не столько искусства, сколько политических перипетий: фильм «Статуи тоже умирают» был запрещен цензурой за антиколониалистский пафос, в дни «красного мая» в Париже его видели на баррикадах студентов, вместе с Годаром он создает антивоенный альманах «Далеко от Вьетнама», он помогает рабочим Безансона использовать кино в борьбе за свои права и называет киногруппу в честь советского документалиста А. Медведкина – «Медведкино», вместе с А. Варда работает над лентой в поддержку молодой Кубы («Куба – да!»), стремится к анализу политического напряжения в стране и мире в картине «Цвет воздуха – красный» (1974), пытается выстроить концепцию отношений личности и строя в Советском Союзе («Поезд в пути», 1974, «Последний большевик», 1991), путешествует по миру (Китай, Куба, Вьетнам, Советский Союз, Америка, Латинская Америка, Африка, Япония...). В итоге – книги, фотографии, поэзия и, конечно, фильмы. Впрочем, в рассматриваемый период автора заботят и иные путешествия – во времени: в цепочку его размышлений активно входят факты и образы прошлого и будущего.

Будущее было материалом ранней работы К. Маркера «Взлетная полоса» (1962), которая и по сей день активно участвует в дискуссиях и просмотрах интеллектуалов как явление

новаторское по форме и парадоксальное по концепции исторического времени. Сам автор не рассматривал свое произведение, построенное на фотографиях, как фильм, называя «фото-романом». Многие критики с изумлением говорят о картине Маркера как о единственном фантастическом документальном произведении. Фантастика и документ – понятия несовместные, нельзя документировать то, чего не существует. Но именно это противоречие вскрывает сущность диалектики художественности в документалистике. Странными кажутся сожаления о моментах восстановления для съемки случившихся фактов (красный флаг над рейхстагом, американский флаг над Окинавой и т. п.). Но любой момент, даже снятый синхронно с фактом, при перемещении на пленку обретает почти мистическую ауру многозначности, свойственную художественному образу. Необходимо осознавать различие между фактом действительности и кинофактом, отпечатком на целлулоиде. Разный контекст существования и восприятия порождает и разные смыслы и формы воздействия на человека. Коллажный принцип использования документального материала перемещает фильм в художественное пространство, где властвуют авторская мысль и система образного мировидения. Именно на этом парадоксе построено непреходящее воздействие «Взлетной полосы».

Сюжет переносит зрителя в мир после третьей мировой войны, когда только путешествие в прошлое позволяет остаткам человечества собрать необходимое для выживания. Герой, обладающий особой способностью жить в воспоминаниях, отправляется по заданию врачей в прошлое, где встречает и любимую девушку, и самого себя мальчуганом на аэродромной

*“Последний  
большевик”, 1991 г.,  
реж. К. Маркер*



террасе. Этот мир представлен в остановленных фотографиями мгновениях. Статика динамического действия провоцирует воображение зрителя и создает совместное с автором поле, где лакуны дискретности заполняются собственными воспоминаниями и образами. Справедливо было бы сказать, что объектом повествования ленты К. Маркера является некое фантастическое будущее с апокалипсическими пророчествами. Мир, разворачивающийся на экране, – зыбкий, дискретный мир внутренней жизни главного героя, где случившееся и возможное переплетены, создавая из осколков воображаемого прошлого и будущего иное, внутреннее, время, текущее по своим



*«Без солнца», 1982 г.,  
реж. К. Маркер*

законам. Именно это внутреннее время является постоянным «сюжетом» большинства картин К. Маркера последних лет. Даже вполне традиционная последовательность фактов биографии А. Медведкина в ленте «Последний большевик», сопряженная с историей страны, время от времени взрывается свободными ассоциативными «путешествиями» автора в иные судьбы, к примеру, И. Бабея, а иногда и просто в современные перипетии истории. Причудливость сюжетных ходов, неожиданность свидетельских вставок не напрягают зрителя, потому что с самого начала автором задано правило восприятия: следовать за его монологом. Именно монологом, то есть прямым обращением к зрителю с открытыми мыслями и оценками, а не подсказывающим комментарием. Здесь точно определена иерархия авторских средств: ведущий – авторский текст, изобразительно-монтажный ряд – ведомый. Наиболее последовательно этот принцип выражен в лучших лентах режиссера конца XX века: «Без солнца» (1982) и «Пятый уровень» (1994).

В картине «Без солнца» властвует внутреннее время автора, превращенное в визуальную цепочку ассоциаций. В едином потоке раздумий сопрягаются кадры, снятые на разных континентах, запечатлевшие и важные политические события, и мимолетности. Иные образы утрачивают ощущение реальности, превращаясь в почти условный знак, как, к примеру, голова птицы, кажется, эму, увиденная где-то в парке, но возникающая в совершенно неожиданных географических и смысловых контекстах.

Попытки пересказать ход авторской мысли мало продуктивны, потому что важен не столько конечный вывод, к которому подводит автор, сколько те ассоциации, которые пробудятся в душе зрителя на пути фильма. И все же о чем лента? Может, о суеете событий в мире, больших и малых, которые осознаются как течение времени – история? А может, о незыблемости традиций, которые охраняют само время от разрушения лавиной новых событий? Человеческая память самостоятельна в отборе фрагментов прошлого и впечатлений настоящего, она упрячет их в дальние тайники, неведомые даже самому человеку. Они возникнут вдруг потом, в странных цепочках сравнений

и сопряжений, вывязывая особый узор значений и намеков. Фильм — о памяти, которая не принадлежит нам. Точнее, мы принадлежим ей, и по ее воле начинают тикать часы внутренней жизни любого из нас. Значимое и случайное уравнивают свой масштаб в этой жизни, и мир обретает иной облик, будто побывав в машине спецэффектов, где хроникальный кадр обретает лишь условный соляризированный абрис. Реальность, когда-то запечатленная в этом кадре, уходит из него, оставляя лишь флер несделанности, силуэтный намек на привычные сюжеты исторических реалий.

В вокальном цикле М. Мусоргского, который дал название этой ленте, много трагического переживания одиночества и горечи несбывшегося. Маркер вспоминает о трагедии человека, который потерял не память, но забвение. Память жестока к человеку и выбрасывает в сознание не только приятные воспоминания, но и те эпизоды, что хотелось бы убрать в дальний темный угол. Как, к примеру, жестокое убийство жирафа, его страдание, торжество охотника, наслаждение грифов. Человек наказан потерей забвения. И теперь, при виде букетиков хризантем в память по погибшей в токийском зоопарке зверушке, будет возникать жестокий кадр – свободный бег жирафа в саванне, оборванный пулей.

Эссе не зависит от сюжета, мысль автора вольно движется в любом направлении. Мы привыкли наслаждаться выразительной литературной вязью опытных литераторов, причудливостью смены ритмов речи и ассоциативными парадоксами. К. Маркер предлагает кинематографический аналог литературной формы, нимало не заботясь о «понятности» и «логичности». Зрителю следует довериться автору и вместе с ним путешествовать «по волнам памяти». И тогда внешне рассыпающийся калейдоскоп далеких по смыслу и географии кадров собирается в яркую картину внутреннего мира автора, в круг его размышлений над пестротой и многообразием земной жизни. Там они оказываются в единой монтажной цепочке: мелькнувшее видение трех девочек на сельской дороге в Исландии и женский взгляд в толчее африканского базара в Биссау, виртуозное мастерство уличного повара из Токио и собаки, ждущие самолет на морском берегу Соляного острова...

Все они – документы пережитых героем чувств, бережно сохраненные и спрятанные памятью. Экран возвращает эти документы автору и нам, зрителям, обогащая наши чувства опытом чужих прожитых мгновений.

Слово «документ» выбрано здесь не случайно. Среди при-

чудливых маршрутов памяти автора есть и вовсе необычный: интерьеры дома, где снимались герои фильма Хичкока «Головокружение». У экранного дома был реальный прототип, и блуждающая по узнаваемым коридорам камера как бы документирует, создает безусловность истины фантазии кинематографиста.

Показательно, что привычная черно-белая пленка хроникальных кадров, автоматически удостоверяющая безусловность исторического факта, почти не присутствует в экранном тексте Маркера. Если эти кадры и появляются, то преображенными спецэффектами, выведенными из автоматизма хроникального звучания. Так они вписываются в калейдоскоп фрагментов действительности, зафиксированных любопытствующей камерой простого путешественника. Не случайно в поведении снимающей кинокамеры немало почти любительской небрежности формирования кадра, неожиданных рывков, неустойчивой резкости. Мы привыкли «ослабление» операторской четкой профессиональности в запечатлении реальности связывать с неумелостью любителей. Но ведь именно любительское видение мира носит программно-личностный характер. И в способе собирания экранных впечатлений режиссера – как в выборе объектов интереса, так и в методе фиксации – подчеркнуто это простодушие обывателя с камерой, свободного от правил экранной грамотности.

В конце фильма, в титрах, мы прочтем, кто снимал материалы, использованные в картине. Список немал, однако весь материал картины воспринимается как видение одного человека, путешествующего по миру.

Экранное путешествие с К.Маркером не бесцельно. С нашим неизменным инстинктом поиска смысла мы улавливаем в несущемся с экрана калейдоскопе известную направленность. Наблюдая за жизненной пестротой, удивляясь причудливой талантливости уличной толпы, изобретающей странности поведения (не случайно, большая часть съемок происходила в толпе Токио, известной не только многочисленностью, но и смесью традиционного и ультрамодного образа жизни), режиссер влечет нас к поиску самостоятельного ответа на волнующий его вопрос о несовершенстве нашего мира, об ответственности памяти перед прошлым и будущим. К.Маркер здесь предстает в привычном образе активного, равнодушного к событиям в мире журналиста. Но в отличие, скажем, от ленты «Цвет воздуха – красный», подробно воссоздающей спустя десятилетие политический накал Парижа 1960-х, где есть и прямой авторский анализ произошедшего, и поэтический рефрен, воплощенный

кадрами знаменитого эйзенштейновского творения – «Броненосца Потемкина», «Без солнца», обращена не к внешней, но внутренней истории человека XX века, истории его познания мира, открытий и разочарований. Значительное и обыденное сплетены столь тесно, что даже в исторических кадрах награждения партизан Биссау автор выделяет слезы одного из персонажей для того, чтобы напомнить о его будущем предательстве и убийстве своего лидера.

У памяти есть свои храмы. Это – разнообразные музеи. Фильм наполнен странными кадрами: от музея кошек и эроса до христианских реликвий Папы в витринах токийских универмагов и музея камикадзе... Именно здесь люди или прошлое возвращают в свою память, или просто фотографируются, запечатлевая момент поездки в музей. Кадры молчаливо взирающих на экспонаты людей объединены в сюжетную неумолимую последовательность, хотя иные сценки, как в музеях эроса или кошек, кажутся просто забавными. Но все чаще мы видим лица людей, погруженных в таинственную связь с неведомыми силами времени, когда они разглядывают осколки снарядов или ритуально сжигаемых кукол, участвуют в традиционных церемониях – тоже своего рода народный музей быта. Мы понимаем, что время никуда не утекает, но вечно возвращается, формируя наше понимание мира.

Но вот вопрос: зачем Маркеру понадобилось зашифровать, спрятать себя как автора всего этого экранного текста под именем Шандора Красна, фигуры не выдуманной, но реальной? И почему эти письма читает женщина-диктор?



«Прекрасный май»,  
1962 г., реж. К. Маркер

В творчестве Маркера вербальный ряд является, безусловно, ведущим. Его мышление, сформированное философским образованием, всегда тяготело к вербальным «играм ума», постижению мира через словесную формулировку. Но не случайно современные журналисты называют его первым мультимедийным художником, для которого мир всегда был четырехмерным, хотя тогда еще и термина «интернет»

не было. Среди неизменных клятв кинематографистов верно-сти изображению его позиция всегда была недвусмысленной: он говорил. Даже в фильме, построенном на интервью, «Прекрасный май» с подзаголовком «фильм-интервью», ведущим был дикторский текст, который прочел Ив Монтан, но написал, конечно, Крис Маркер.

В последних лентах К. Маркера дискуссий о приоритетности звуковой линии над изобразительной нет. После вполне грамотных и по-настоящему выразительных кинематографических дикторских текстов в ранних лентах «Статуи тоже умирают», «Поезд в пути», «Америка глазами француза», после гармоничного соединения искренности экранных исповедей персонажей и авторского монолога в «Прекрасном мае» последующие фильмы Маркера дрейфуют ко все более свободной эссеистской форме, базирующейся на вербально выраженном авторском рассуждении. Но и само это рассуждение утрачивает отточенность завершенной и обдуманной прежде мысли дикторского текста, стремясь передать переливы чувств размышляющего человека. Драматургическим импульсом здесь становится поиск вербального выражения эмоций автора, изображение приобретает подчиненный, «встроенный» характер. И потому возникает свобода от необходимости нести повествовательные функции. Действие перебрасывается от одного континента к другому, монтажная фраза может вместить в себя совершенно разнохарактерный материал, далекий и по сюжету, и по географии, но несущий сопрягаемый эмоциональный посыл. Примером может служить фильм «Пятый уровень».

Здесь размышления о ценности человеческой жизни, о «счастье и несчастье», что занимали автора еще в «Прекрасном мае», переданы монологом героини, находящейся в глубокой депрессии после утраты возлюбленного. В отличие даже от ленты «Без солнца», где мысли автора вуалированы, остранены формой писем другого – Ш. Красна, героиня «Пятого уровня» Лора визуально представлена на экране в открытом монологе-исповеди. Фрагменты этого экранного исповедального монолога, адресованного ушедшему герою, довольно длительны. При всей искренности переживаний исполнительницы, зрителя ни на минуту не обманывает откровенная постановочность эпизодов.

Второй особенностью строения фильма стало введение привычной для современного зрителя компьютерной среды существования Лоры. Она общается с монитором, погружаясь в перипетию игры, над которой работал ее друг. Игра основана на историческом материале – битве за остров Окинаву. Остальной визуальный ряд составляют кадры современной и хроникальной Японии. Цепочка безусловных исторических фактов, связанных с конкретным эпизодом Второй мировой войны: поведение американской и японской армий, бедствия мирных жителей, массовые самоубийства, психические травмы аме-

риканских солдат, монолог человека, совершившего убийство всей своей семьи перед страхом оккупации и ныне замаливающего грех в христианском храме, хакари генералов – все это не имеет повествовательной задачи и возникает как моменты рефлексии героини. Исторические факты растворены в горечи несбывшегося и невозможности возвращения.

Картина все более следует динамике психического состояния героини, которая утрачивает связь с реальностью, погружаясь в мир компьютерной (читай «условной»), хотя и исторической, модели прошлого, что и приводит ее к окончательному выбору – небытию. И совершенно натуралистична панорама комнаты, где Лора прожила те дни, которые автор решил воспроизвести на экране. Именно эта псевдодокументальная концовка должна убедить зрителя в достоверности экранного повествования.

Лента «Пятый уровень» знаменует утрату четко очерченных границ между воображаемым и реальным, свойственную этой линии развития экранного документа. Одновременно свобода использования деформирующих узнаваемость документального кадра приемов – от комбинированных кадров до компьютерных манипуляций – говорит о поиске прямого контакта с интеллектом зрителя, минуя привычную повествовательность. В документалистике этот путь не был абсолютно новым: вспомним опыты Д. Вертова и С. Эйзенштейна по «прорыву» от конкретики образности к многозначности понятия, что один из них именовал «интеллектуальным кино». В этом смысле творчество К. Маркера может быть обозначено как явление именно этого «интеллектуального» вектора развития киноязыка.

### **Немецкий опыт: В. Херцог и другие**

Особое внимание к реальности как оппозиции традиционной кинопавильонности является узнаваемой чертой явления, названного «новым немецким кино». Магия реальности и обыгрывание ее фактуры присутствует в большинстве лент режиссеров этого направления от М. фон Тротта и В. Фассбиндера до В. Херцога и В. Вендерса. Равно как и плохо скрытая авторская дискурсивная агрессия, доводящая порой их произведения до прозрачности притчи. В своем стремлении обнажить истину они порой доходят до прямого обнажения автора, как в документальной новелле Фассбиндера в ленте «Германия осенью». В поисках реального земного рая они отправляются в далекие, не преобразованные цивилизацией земли, вплоть до Антарктиды, как это делает В. Херцог в своих игровых и документальных картинах.

Фассбиндер утверждал, что, когда ему надоест снимать актеров, он возьмет любительскую камеру и отправится снимать дикие племена в Африку, как Ж. Руш. Пытаясь постичь истину восточного миропонимания, В. Вендерс погружается в особый мир Токио (как и К. Маркер!), но предпочитает познавать «дзен-истину» сквозь призму восточного художественного видения.

Все эти опыты объединяет жажда прямого контакта с сознанием и сердцем зрителя, что и порождает особые формы авторского экранного послания. Выделим здесь особенности почерка В. Херцога и В. Вендерса. Соединяя вместе имена В. Херцога и В. Вендерса, мы отчетливо понимаем, что сближение обусловлено не столько их общим немецким происхождением, сколько принципиальной сходностью позиций в видении роли автора и материала в экранном послании, каким для них является фильм. И хотя сфера интересов В. Херцога лежит в удаленных географических точках и «простых душах» его героев, а мир В. Вендерса спроецирован на утонченность японского вкуса и искусства, оба они стремятся использовать сходный киноязык для передачи сугубо личных оттенков своих размышлений.

У В. Херцога довольно обширная фильмография документальных лент – более сорока. Он снимает их, утрачивая интерес к актерскому действию, но никогда не порывая с художественным кино. Биографы описывают пристрастие режиссера к пешему постижению мира, усматривая сходность сближения

с реальностью в его картинах ракурсу пешехода. Наверное, в этом есть доля истины, но, следуя за простыми документальными кинопутешествиями В. Херцога, нельзя не обратить внимание, что географическая пестрота его мало привлекает. Он может забраться на отдаленную зимовку в Антарктиде или в глубину африканской пустыни, но главным останется человеческое измерение увиденного.



«Ла Суфриер», 1977 г.,  
реж. В. Херцог

Показательна одна из ранних его картин «Ла Суфриер», где действие происходит на острове, где пробудился вулкан. Невозможность катастрофы побудила население покинуть свои дома, но из газет стало известно, что один бедняк отказался уходить. Именно этот странный поступок, а не желание запе-

чатлеть надвигающуюся катастрофу, стал причиной решения режиссера снимать фильм. Внешняя форма неторопливого репортажа, спокойный прямой текст, в котором автор объясняет свои мотивы, настраивают зрителя на созерцательный лад... И дальнейшее киноповествование следует сдержанной и вдумчивой интонации начальных кадров. Зритель видит длинные планы пустынных улиц, следы спешной эвакуации. Пустой город продолжает жить уже иной, мистической, жизнью – мигают на перекрестках светофоры, бормочут в «никуда» телевизионные персонажи, продолжают работать холодильники... Людей нет, по улицам бродят голодные животные. Иные кадры идут в полной тишине, без комментария. Возникает мучительное чувство надвигающейся беды, подкрепленное печальной мелодией. Неопределенность судьбы города, ожидающего смерть, увидена не только вблизи, но и охвачена верхней панорамой, снятой с вертолета. «Кажется, что страх истекает ниоткуда», – звучит авторское наблюдение, когда машина съемочной группы следует по засыпанному мусором и пылью улицам оставленного города.

Кинематографисты хотели приблизиться к вулкану, но облако токсичных газов перекрыло дорогу и сделало движение невозможным. Все же, когда сменился ветер, документалистам удалось установить автоматическую камеру на склоне кратера. Эти съемки потом вошли в монтаж фильма. Грозная реальность подкреплена рассказом о случившемся в 1901 году аналогичном извержении на острове Мартиника, унесшем жизнь 30 тысяч жителей. Простая информация в дикторском тексте сопровождается фотографиями той далекой трагедии, предчувствие новой и тревога за съемочную группу заставляют волноваться зрителя.

Наконец, они находят человека, пренебрегшего опасностью: это старик, спокойно спавший во дворе своего дома. На вопрос о причинах его решения старик ответил: «Такова воля Бога. Зачем мне уходить? Мне некуда идти. Я бедняк. Я живу в мире с собой, с тем, что внутри меня... Я абсолютно не боюсь. Я жду смерти, как много раз ждал тайфуна. Я пережил много тайфунов за свою жизнь... Смерть поджидает везде. Она вечна... Никто не знает, когда она придет. Такова воля Господа...» И вслед за признанием старик запел. Во время его монолога камера всматривается не только в его морщинистое лицо, растрепанные волосы, но и – с той же мерой внимания – изучает незамысловатые детали его бытового окружения, его кошку... Общий план открывает не только портрет лежащего человека, но и тот простой мир, которому он доверяет и с которым разделяет судьбу.

Кинематографисты встретили еще несколько человек, оставшихся в городе. Их ответы также полны фатализма, готовности принять волю Господа. Именно здесь ключевая точка фильма, его сюжетная и смысловая кульминация. Человек, поставленный перед выбором спасения жизни или покорности Высшей воле, определяет свой жизненный принцип. Простой репортаж приобретает философскую глубину, затрагивая экзистенциальные проблемы современного человека.

Извержения не случилось, люди стали возвращаться в покинутые жилища. Автор сетует в финальной фразе, что у картины «конец получился какой-то нелепый... Репортаж о катастрофе, которая так и не случилась». Но для зрителя переживание ожидающегося несчастья, поведение людей на пороге смерти стали тем катарсисом, который заставляет еще долго размышлять о смысле жизни и мимолетности ее.

Критики часто противопоставляют человеческие искания величественной немоте природы. Резон в подобном суждении есть, но справедливее было бы заметить, что в фильмах Херцога природа не вступает в конфликт с человеком, она живет по своим, вряд ли постижимым законам и человеческую суету игнорирует. Наиболее очевидна эта мысль в ленте «Фата Моргана», снятой во время многочисленных поездок в Африку. Человеческие проблемы этого мира были показаны Херцогом в одной из первых картин «Летающие врачи Восточной Африки», где речь шла о самоотверженности людей, готовых прийти на помощь страдающим.

Героем картины «Фата Моргана» становится пустыня как наиболее таинственное воплощение Природы. Вглядываясь на длинных общих планах в пейзаж пустыни, автор, казалось, привлекает наше внимание к неповторимой магии свободной природы: мягкие изгибы барханов, струящийся ритм текучего песка, марево дымки, заволакивающей горизонт. Но по мере приближения камеры проступают детали человеческого пребывания на этой первобытной земле: горящая нефть, нефтеперерабатывающие станции, грузовики, радарная установка.

Члена свое повествование на разделы, режиссер дает им метафорические названия: «Акт творения», «Рай», «Золотой век». Потом оказывается, заголовки носят иронический, если не сказать саркастический, оттенок. Так в главе «Рай» перед зрителем предстают люди, погруженные в свои малозначимые заботы: учительница немецкого языка учит негритянских детей одной фразе «Война – это безумие», специалист по варанам делится невнятной информацией о своих объектах, слепой старик в



*"Великий экстаз резчика по дереву Штайнера", 1974 г., реж. В. Херцог*

нелепом пиджаке с орденом, девочка с радиоприемником, рабочий, читающий непонятное письмо. Природа присутствует в этом эпизоде только своими оскверненными останками. Автор горестно замечает: «В раю появляются на свет уже мертвыми». В третьей части фильма, насмешливо названной «Золотой век», немало кадров, несущих метафорический приговор человеческой бездумной силе разрушения. Из больших песчаных

воронок люди пытаются вылезти по сыпучим склонам, не сознавая при этом своей беспомощности. Заканчивая фильм, режиссер опять, как и в начале, удаляется на далекий общий план, чтобы увидеть только магию пустынного ландшафта, не изуродованного присутствием человека.

Но не всегда В.Херцог столь беспощаден к роду людскому. Человек, свободно выбирающий свой путь, готовый на риск и тяготы, – нередкий герой режиссера. Такова наиболее известная его лента «Великий экстаз резчика по дереву Штайнера», посвященная чемпиону мира по прыжкам с трамплина. Сам Херцог признавался, что всю жизнь мечтал летать и потому его восхищает именно летающий лыжник. Режиссер наблюдал за ним в течение многих лет, снимая его участие в соревнованиях, триумфы и падения. Фильм строится как репортаж, где вначале нам представляют героя как тонкого художника резьбы по дереву, но большую часть картины занимают его полеты на лыжах. Автор открывает зрителю весь ход своей работы над фильмом, подводя к самым впечатляющим кадрам – полетам героя, снятым с рапидным замедлением.

Как во многих картинах Херцога, и документальных, и игровых, герою предстоит выбор, сопряженный с риском для жизни: он должен преодолеть свой страх после падения. В простых интервью он признается, что всегда испытывает страх, но... продолжает прыгать. Именно свобода Штайнера в поступках реализована метафорическим образом полета, который длится на экране нереально долго. Восхищение мужеством героя не отменяет спокойную раздумчивую интонацию повествования, здесь нет аффектированного монтажа и вычурных ракурсов. Обобщение вырастает из понимания величия личного поступка, противостоящего банальной обыденности. Не случайно Херцог произносит от лица героя во время его последнего прыжка: «Я

должен быть совсем один в мире. Я, Штайнер, и больше никого».

Столь же мощный духовный потенциал и у героини картины «Страна молчания и тьмы» – слепоглухонемой женщины, которая не только продолжает духовное развитие в невыносимых условиях отъединенности от мира, но и стремится помогать подобным себе. Именно в этой помощи она находит смысл своего существования. Эта лента, где человеческое существо – творение Божье, помогает понять диалектику авторского отношения. Для Херцога героиня воплощает его собственное понимание призвания человека, причем, в наиболее радикальном, почти невозможном случае.

Показывая в репортажном повествовании сцены из жизни Финн Штраубингер, режиссер избегает кинематографических «подсказок». Хотя и здесь мы видим магический полет летающего лыжника как иллюстрацию воспоминаний героини, но прочитываем этот кадр как воплощение вечного желания человека оторваться от рутины во имя красоты полета.

В последних лентах В. Херцога «Гризли – мен» и «Встречи на краю света» отношения человека и Природы приобретают наиболее напряженный, иногда трагический характер. Попытки героя первой ленты приблизиться к диким медведям и жить их жизнью оканчиваются его смертью. Он преступил грань, отделяющую пространство человека от мира дикой природы, и та поступила с ним по своим законам – слабейший был съеден.

Во время путешествия «на край света», в Антарктиду, В. Херцог



*«Встречи на краю света», 2008 г., реж. В. Херцог*

избегает привычных маршрутов. И хотя он отказывается общаться с пингвинами, те все же присутствуют в рассказе. Неприятно удивляет автора житейский комфорт и признаки традиционной цивилизации, вроде торговых автоматов. Но главными для него в этом удивительном, пока еще малоистопанном, мире оказываются

чудаки, пренебрегшие традиционным образом жизни во имя новых впечатлений и самореализации. И зрителя увлекают не только удивительные по красоте съемки подледной жизни в морских глубинах ученых-дайверов, завораживающая красота снеговых пустынь, но и открытые исповеди людей, нашедших счастье в этих краях. При всей причудливости сюжетов жизни этих вполне состоявшихся уже прежде людей именно резкая смена Пути окрашивает счастьем и удовлетворением их рассказы.

Таким образом, Херцог остается на протяжении всего творческого пути приверженцем открытого репортажного наблюдения за жизнью, за разрешением экзистенциальных проблем людей. И именно ракурс авторского видения и размышления превращает внешне простодушное экранное письмо в тонкое эссеистское общение художника и его зрителя.

А вот в кинодокументалистике В. Вендерса отчетливо просматриваются иные два вектора: один основан на искренней привязанности режиссера к музыкальной культуре, в частности, к культуре джаза («Клуб Буено Виста», «Душа человека» из проекта Скорсезе «Блюз»), второй – на привычном человеку искусства поиске истоков магии художественного постижения мира через исследование конкретных творческих судеб («Токио-Га», «Заметки об одежде и городах», «Вилли Нельсон в студии «Театро», «Братья Складановские», «Комната 666»). В каждом из указанных направлений Вендерс чувствует себя уверенным профессионалом. Музыка для него – не столько объект повествования, сколько способ существования, потому каждая из музыкальных историй не описана, но пропущена через «сердце поэта». Личностная окраска придает экранному действию



«Токио-Га», 1985 г.,  
реж. В. Вендерс

энергетику исповеди, подчиняя кинематографический рассказ логике не рассуждения, но переживания.

Конечно, уверенно себя чувствует Вендерс и среди своих друзей кинематографистов в картине «Токио-Га». Даже столь притягательную, но малоопстижимую «восточную душу» он исследует через магию кинорежиссера Одзу, который воплощает для него магическую тайну мировидения японцев.

Дневниковая стилистика документальной ленты Вендерса, которая подчиняется логике переживания автора, напоминает свободную эссеистскую манеру экранной речи, которую мы рассматривали на примере ленты К. Маркера «Без солнца». Кстати, сам Маркер тоже появляется в картине В. Вендерса.

Пристальность интереса к творческому процессу побудила Вендерса продюсировать оригинальный проект «На десять минут старше». Базируясь на ленте Г. Франка и Ю. Подникса, где главная тема – взросление души маленького человечка за десять минут жизни, Вендерс предложил ряд известных кинемато-

графистов воплотить их понимание проблемы Времени в десятиминутных новеллах, которые были собраны в два сборника с подзаголовками вполне в духе музыканта Вендерса – «Труба» и «Виолончель». В проекте участвовали А. Каурисмяки, В. Херцог, Д. Джармуш, С. Ли, Б. Бертолуччи, Ж-Л. Годар, И. Менцель, Ф. Шлендорф, И. Сабо и другие. Снял свою новеллу и Вендерс. Режиссеры были свободны в выборе сюжета, даже вида кино. Поэтому кое-кто, к примеру, Херцог, предпочли документальную форму.

Интерес к документалистике немецких режиссеров показывает ту целостность пространства творческого поиска игровой и документальной ветвей кино, которая формируется в конце XX века и проецируется в кинопроцесс нового века. Но так же, как и К. Маркер, они все же соблюдают внешние признаки видового различия, изменяя, скорее, сущностную форму выражения авторской мысли через вторжение личностной линии в содержание. Здесь художественность осуществляется не за счет образного преобразования модели мира, но путем индивидуализации суждения о нем. При этом в документалистике мы встречаем и стремление создать автономную художественную структуру на базе реальности, чаще всего, эту линию связывают с именем Г. Реджио.

(Окончание в следующем номере)



В середине февраля во ВГИКе состоялось 7-е заседание *Студенческого Творческого клуба*.

Тема дискуссии, развернувшейся после просмотра фильма режиссера Александра Кайдановского «Жена керосинщика», получила название «Художник в двоemiрии».

Двоemiрие – понятие чрезвычайно емкое. Оно характеризуется не только ситуацией разделения мира на идеальный и реальный, но и противопоставлением частного существования существованию общему или коллективному, приобретающему в тоталитарную эпоху демонические черты.