

ниях раненых и работе врачей и госпиталей. Последним фильмом этого направления стала лента «Истинная слава» (1945), – совместная англо-американская постановка режиссеров К. Рида и Г. Канина.

Отличительной особенностью именно английской страницы кинодокументалистики войны является ее преимущественно позитивная интонация. Фильмы ставили целью акцентировать внимание не столько на создании образа врага и активизации ненависти к Германии и немцам, сколько на поддержке стойкости и независимости от испытаний, свойственных истинно английскому менталитету.

Впрочем, следует отметить и некоторые исключения. К примеру, ленту А. Кавальканти «Желтый Цезарь» (1940) – гротескный портрет итальянского дуче Муссолини. Интересным был и монтажный опыт Кавальканти, представивший картину сопротивления в оккупированной Европе «Три песни Сопротивления» (1943). Кинокадры для этого фильма были с большим трудом и путем разных ухищрений доставлены с континента. Материалы, снятые подпольщиками, стали бесценными свидетельствами и преступлений фашистов, и мужества бойцов Сопротивления.

Экранная летопись Второй мировой войны легла в основу многочисленных исторических лент, адресованных новым поколениям второй половины XX века, стремившихся к самостоятельному переосмыслению ключевого исторического события века. Чтобы подтвердить истинность своих концепций «великого противостояния», авторы исторических картин обращались к хронике, снятой фронтовыми операторами. И тот факт, что каждый обновленный взгляд на прошлое находит впечатляющее подтверждение в хроникальных кадрах, свидетельствует, что истина никогда не бывает одномерной, она многогранна. Экранная летопись войны смогла запечатлеть не сиюминутную злобу дня, но глубокую многозначность происшедшего, а потому будет востребована каждым новым поколением. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Ж. Садуль. *Всеобщая история кино*, т. 6. М.: Искусство, 1963.
2. В. Колодяжная, И. Трутко. *История зарубежного кино*, т. 2. М.: Искусство, 1970.
3. Е. Теплиц. *История киноискусства (1939–1945)*. М.: Прогресс, 1974.
4. *Кино Великобритании*. М.: Искусство, 1970.
5. Б. Медведев. *Свидетель обвинения*. М.: Искусство, 1971.
6. Д. Лейда. *Из фильмов – фильмы*. М.: Искусство, 1966.
7. З. Кракауэр. *Психологическая история немецкого кино*. М.: Искусство, 1977.
8. J. Ivens. *The camera and I*, N-Y, International Publishers, 1974.
9. E. Barnouw. *Documentary*, Oxford University Press, 1983.



В преддверии эстетического поворота: западный художественно-документальный фильм 1940–1945 годов

В.А. Утилов

доктор искусствоведения, профессор

АННОТАЦИЯ

Статья раскрывает процессы, развивавшиеся в западном кинематографе в период Второй мировой войны, рассказывает о создании известными режиссерами тех лет учебно-пропагандистских фильмов, которые вначале преследовали сугубо утилитарные цели, но в конечном счете способствовали рождению новых форм и новой эстетики в киноискусстве.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Вторая мировая война, страны-участники антигитлеровской коалиции, западный кинематограф военного времени, документальное и игровое кино

В эпоху Второй мировой войны документальное кино – «Золушка киноискусства» – стало одним из самых эффективных средств в психологическом поединке между нацизмом и странами антигитлеровской коалиции. Документальные фильмы получили массовую аудиторию и поддержку правительств. Французский кинокритик А. Базен объясняет всеобщий интерес к кинохронике «желанием современного человека присутствовать в Истории»¹. По его мнению, официальная поддержка документального кино выражала столь же простой факт: «правительства хорошо поняли это («желание присутствовать в истории» – В.У.), и потому они стремятся предоставить нам кинематографический репортаж обо всех своих исторических актах: подписании договоров, встречах Трех, Четырех или Пяти Великих и т.д.»².

Базен не прав. Стремительный взлет документального кино в годы Второй мировой войны – естественное следствие его огромных пропагандистских возможностей. Интерес зрителей – результат непосредственной заинтересованности каждого человека в исходе справедливой войны с фашизмом – отражает всенародный характер Второй мировой войны для участников антигитлеровской коалиции. Характерно, что документальное кино фашистской Германии деградирует, подчеркивая тем самым непреодолимую грань между пропагандой

¹ A. Bazin. Qu'est-ce que le Cinéma. Vol. 1, p. 38. Paris, 1958, Editions de CERF.

² Там же.

идей несправедливой войны и пропагандой правды, лозунгов демократии и прогресса. Наоборот, документалисты Англии и США, решая специфические задачи пропаганды, находят свежий, эстетически плодотворный подход к изображению жизни и борьбы своего народа.

В силу традиционного соперничества между различными видами войск тех времен наряду с кинематографической службой армии (А.П.С.) при войсках связи возникли также кинослужбы армейских ВВС, военно-морского флота, отдела стратегического командования, существовала кинослужба и морской пехоты. При этом кинослужба каждого из видов вооруженных сил имела свой штат (призванные на военную службу кинорежиссеры, операторы, сценаристы и пр.), а также киношколу, где за 17 недель готовили фронтовых операторов. Наибольший интерес представляли работы кинослужбы армии, развернувшей деятельность на базе студии «Парамаунт».

О фильме «Почему мы воюем?» и его значении для американского киноискусства

На студиях А.П.С., под руководством Фрэнка Капры, получившего по окончании войны звание полковника, создавались учебные и информационные фильмы, часто выходившие за рамки узкоспециальных задач и приобретающие общественный и художественный резонанс. Учебные фильмы подразделялись на несколько категорий: картины, содержащие информацию для новобранца («Правила войны»); фильмы-«ориентации», объясняющие причины и цели войны (серия «Почему мы воюем?»); фильмы-уроки, воспитывающие навыки стрельбы или обращения с парашютом, сообщающие элементарные знания, необходимые, чтобы уцелеть в бою или навести переправу («Боевое крещение», «Особенности войны в джунглях»); картины для демобилизованных («Твоя новая работа»).

Наиболее значительное место среди учебных фильмов по праву занимает серия «Почему мы воюем?» Ф. Капры и А. Литвака. В ее пропагандистские функции входило рассказать правду о фашизме и союзниках США, что коренным образом отличалось от пропаганды милитаризма 1914–1918 годов и от геббельсовских фальшивок, ставивших своей целью дезинформацию населения. Следует отметить, что задача идеологической борьбы с фашизмом усложнялась аполитичностью американского обывателя, оказавшегося в 1930-е годы под влиянием «изоляционистов». Поэтому Капра и Литвак предлагали опреде-

ленную систему взглядов, свое толкование событий, породивших Вторую мировую войну.

Вначале фильмы серии («Прелюдия войны», 1942; «Разделяй и властвуй», 1943; «Нацисты наносят удар», 1943; «Битва за Россию», 1943; «Битва за Англию», 1943) предназначались для обучения новобранцев. Затем их начали широко показывать и в Америке, и в освобожденных от фашистов странах Европы. Поэтому серия «Почему мы воюем?» приобрела международное значение и внесла вклад в дело борьбы с фашизмом: разъясняя в доходчивой и убедительной форме причины войны и цели воюющих сторон, разоблачая профашистскую версию политических событий 1930-х годов. Характерная для всей серии и выражающая взгляды ее авторов концепция Второй мировой войны (она раскрывается в построении фильма-лекции, фильма-беседы) сформулирована уже в первом фильме – «Прелюдия войны» и последовавшие за ней картины не внесли ничего существенно нового. Так что за вопросы задаются зрителю и какие ответы дает режиссер?

Как и всякая лекция, картина «Прелюдия войны» состоит из постепенно усложняющихся объяснений все более сложных проблем. Первый вопрос («Почему мы воюем; каковы причины и события, которые привели к нашему вступлению в войну; каковы принципы, за которые мы сражаемся?») логически подводит к серии новых вопросов: почему воюют агрессоры? Каковы идеалы американцев? Почему в странах Оси утвердилась реакционная диктатура, и что она означала на практике? Как реагировал на установление фашистских режимов остальной мир? Каковы планы агрессоров и почему удалось развязать войну? Каковы перспективы этой войны?

Таким образом, Капра затрагивает действительно важнейшие принципиальные вопросы, связанные с причинами и характером Второй мировой войны, делая это впервые в американском кино. Ответы на эти вопросы исходят из понимания справедливости войны и выражают платформу прогрессивных кругов США. Отвечая на вопрос «Почему мы воюем?», Капра отмечает всемирный масштаб конфликта: нападение Японии на Пирл-Харбор; горящий Лондон; оккупированный Париж; сапоги захватчиков на земле Китая, Чехословакии, Польши, Норвегии, Греции, Голландии, Бельгии, СССР – все эти суровые факты подготавливают вопрос: «Почему же война охватила весь мир?» Объяснение лаконично, и интересно стремление автора к обобщению: современный мир распался на «мир рабства» и «мир свободы», между которыми идет бескомпромиссная борьба³.

³ Надо полагать, политическая концепция ленты Капры определялась или согласовывалась с Отделом военной информации и Пентагоном, хотя первоначально она предназначалась для офицерского состава. В силу этого именно США были объявлены «лидером мира Свободы», хотя в действительности антигитлеровская коалиция была единой не всегда, но во всем, а не подлежащая сомнению роль России оставалась в тени. В годы холодной войны эта американоцентристская концепция подверглась соответствующей редакции. Символом «мира зла» стал СССР. В дальнейшем американские «ястребы» дополнили эту схему формулировками «ось зла» и «империя зла». Думается, Капру нельзя обвинить в том, что патриотический и антифашистский тезис его документальной серии получил столь печальное развитие (неслучайно же после 1945 года серия «Почему мы воюем» была фактически изъята из обращения). – прим. авт.

Наибольшую ценность картины составляет объяснение агрессивной политики Германии, Италии и Японии реакционной сущности политического строя этих государств и их идеологии. Показав ликующие толпы, приветствующие Гитлера, Муссолини и Хирохито, отметив фанатизм и пышность военных парадов, сохранив политические концепции правителей стран будущей Оси, режиссер делает вывод: фашизм – порождение милитаризма, шовинизма, политической реакции – и поэтому неотделим от агрессии.

На многочисленных фактах Капра иллюстрирует практическое применение идеологии фашизма во внутривнутриполитической жизни Германии, Италии и Японии. Уродливая панорама политических убийств, нарушений элементарных норм правосудия и морали, проявления расовой, религиозной нетерпимости, наступление на демократию, тюрьмы и концлагеря – все это показывает, что такое фашистская диктатура. Американский зритель, в сущности, впервые столкнулся с таким тщательным и беспощадным анализом общественной жизни в странах Оси. Несмотря на определенную политическую однобокость в освещении исторических фактов, фильм «Прелюдия войны» открывал американскому зрителю глаза на политический смысл событий 1930-х годов, на истинные причины возникновения Второй мировой войны. Ясный, логически четкий, основанный на ярких фактах анализ идеологии, политической структуры и целей милитаристских государств неминуемо приводил зрителя к выводу, подчеркивавшему справедливый характер Второй мировой войны для народов антигитлеровской коалиции: «Это – не война, а борьба за свободу, которую ведут США, Россия, Англия, Объединенные нации. Наша цель – свобода. Поэтому мы не можем потерпеть поражения».

Полемизируя с пацифизмом и методами шовинистической пропаганды, режиссер поставил своей задачей воспитание сознательного, конкретного отношения к данной войне, которое было бы основано на личной оценке, убежденности зрителя. Это потребовало выполнения определенных требований: объяснения причин конфликта, анализа целей воюющих сторон и, соответственно, характера войны для каждой из них, умения увидеть в военном столкновении проявление борьбы политических и идеологических тенденций. Благодаря этому серия «Почему мы воюем?» стала этапным произведением в американском кино.

Высоко оценил работу Капры А. Базен: «Можно сказать, что из американских фильмов, показанных во Франции незамед-

лительно после освобождения, единственными картинами, которые заслужили единогласное одобрение и вызвали безоговорочное восхищение, были фильмы серии «Почему мы воюем?». Они обладали не только тем достоинством, что ввели в моду новый стиль пропаганды – стиль размеренный, убедительный, лишенный насилия, дидактический и в то же время привлекательный; они могли также благодаря увлекательному монтажу хроникальных кадров быть захватывающими, как полицейский роман. Я думаю, что для историка кино фильмы серии «Почему мы воюем?» создали новый жанр – идеологический монтажный документальный фильм»⁴.

Если не считать факта, что кинопублицистика – открытие советского кино, Базен целиком прав. Его признание важно и тем, что французский критик отмечает и новаторство содержания формы фильмов Ф. Капры и А. Литвака, указав также средство, с помощью которого режиссеры серии «Почему мы воюем?» добились успеха, – монтаж.

Как известно, серия «Почему мы воюем?» развивает монтажные принципы американского киножурнала «Поступь времени». Но З. Кракауэр (в своем труде «Теория кино»), заявив, что документальные ленты, выражающие «интеллектуальную реальность», следуют образцу, установленному этим киножурналом, сомневается в способности изображения иллюстрировать «независимый устный рассказ, составляющий суть этих фильмов». Оставляя в стороне самый принципиальный и эстетически значительный пример кинопублицистики в западном кинематографе военных лет – серию «Почему мы воюем?», Кракауэр подтверждает свою позицию ссылкой на эпизод из фильма Д. Грирсона «Наш русский союзник». Длинный текст о героизме русских солдат, защищающих фронт от Ленинграда до Ростова, не подтверждается, по мнению критика, изображением: «...разбросанные в снегу колонны солдат и танков не являются иллюстрацией; они не показывают и не могут создать представления о протянувшейся на две тысячи миль арене титанической битвы»⁵.

Характерно, что А. Базен – автор развиваемой З. Кракауэром теории о превосходстве фильмов, регистрирующих действительность, над фильмами, ее интерпретирующими, – хвалит «Почему мы воюем?» за беспристрастность комментария, за отчужденность авторов, спокойно взвешивающих, например, на «дуэль» между советским народом и фашистскими захватчиками с высоты кинематографического Олимпа. Единственный недостаток серии Базен усматривает в финальных выводах каждой

⁴ A. Bazen. Qu'est-ce que le Cinema? Vol. 1, pp. 33–34. Paris. 1958. Editions du CERF.

⁵ Siegfried Kracauer. Theory of film. pp. 809–810. New-York, 1960.

картины, нарушающих пресловутую беспристрастность комментария.

Следует, однако, отметить, что уже первая картина серии отличается страстным, патетическим тоном. Волнующий рефрен «Народы этого не забудут!» в картине «Нацисты наносят удар» сопровождает эпизоды вторжения нацистов в Норвегию, Бельгию, Данию, Голландию и исключает всякую возможность приписываемого Базеном объективизма. Не желая входить в противоречие со своей теорией пассивной фиксации жизни, Базен просто искажил истину. Раз это так, и публицистический, острый комментарий играет важную роль в фильмах серии «Почему мы воюем?», возникает вопрос: могут ли картины существовать без изображения? Если нет, то что сделало фильмы-уроки Капры явлением искусства, эстетическим откровением для американского кинематографа? Поскольку весь хроникальный материал, используемый в «Прелюдии войны», был известен еще в 1930-е годы, было бы нелепо отрицать огромную роль комментария, выражающего концепцию Капры. Однако можно ли сказать, что этот комментарий существует независимо от зрительного ряда? Возникающие на экране цитаты из книг, газет и речей Гитлера, Муссолини и Хирохитто, мультипликация, с помощью которой объясняется механика геббельсовской пропаганды, запоминающиеся схемы (огромный черный крокодил со свастикой хочет проглотить маленькую Англию) – все это свидетельствует о значении, придававшемся наглядности информации.

Совершенно ясно, что логичный, убедительный текст Капры в отрыве от фактов, рождавших у аудитории аналогичные с автором обобщения, утратил бы свою эмоциональную силу и эффективность. Зритель видел, как парады немецких, итальянских, японских милитаристов, факельные шествия фашистов сменялись сценами сожжения книг, погромов, убийств... Эффект присутствия, сила непосредственного свидетельства сообщали комментарию качество, недостижимое для радиорепортажа или журнальной статьи. Изображение и комментарий в фильмах Капры не только не находятся в состоянии антагонизма, но, взаимообогащаясь, дополняют друг друга.

Очевидно и другое: многозначная интерпретация документального материала – вовсе не результат «недоверия к действительности» или господства «интеллектуальной реальности», а всего лишь следствие особенности киноглаза фиксировать жизнь в статичных, ограниченных во времени фазах. Единство взгляда режиссера восполняет неспособность камеры передавать временную непрерывность. Монтаж синтезирует статич-

ные фазы и динамическое единство. Однако синтез может быть верным и – неверным. Если этот синтез основан на правильной модели изображаемого процесса (если идея автора верна), сопоставление, столкновение и противопоставление документальных кадров раскрывают историческую закономерность, причинно-следственные связи между явлениями, позволяют сделать верные обобщения и установить перспективу событий. Подобно писателю-реалисту, режиссер выбирает наиболее волнующий, типичный материал и излагает свою концепцию языком кино. Но неверная идея неизбежно вступает в конфликт с материалом и заставляет освещать его содержание искаженно.

Идея серии «Почему мы воюем?» рождена временем – трагическим испытанием современной цивилизации на прочность и жизнеспособность. Поэтому Капра и его сотрудники не только не совершили насилия над объективным содержанием хроникальных кадров, но раскрыли это содержание глубже, точнее. Выдвинув новую для американского кино концепцию войны и раскрыв ее с помощью средств реалистического искусства, Ф. Капра добился недостижимой для голливудских фильмов правдивости, точности изображения действительности. «Прелюдия войны» стала откровением, этапом в развитии реализма в американском кинематографе.

Отдельно следует сказать о картине «Битва за Россию» А. Литвака, которая вместе с «Битвой за Англию» составляла смысловой центр серии. Смонтированная из кадров немецкой хроники, советских документальных и художественных фильмов («Александр Невский», «Петр Первый», «Секретарь райкома»), «Битва за Россию» стала важным политическим и художественным документом. Главное достоинство работы Литвака – правильная оценка роли борьбы советского народа, объективность концепции, утверждающей, что судьба войны решается именно в России. Основная мысль фильма изложена в первых же словах диктора: «Эта картина – о силе и величии, о военном подвиге, о народе, развеявшем миф о непобедимости немцев». Как и во всех фильмах серии, Литвак попытался раскрыть причины и характер войны для русского народа. Однако вместо конкретных, социальных причин конфликта между фашизмом и социализмом автор картины обратился к истории русского народа и поставил гитлеровскую агрессию рядом с вторжением «псов-рыцарей» в 1242 году, шведов в 1612-м и немецкого империализма в 1914-м. Проиллюстрировав исторические эпизоды кадрами из советских художественных и хроникальных фильмов, А. Литвак вывел закономерность – пока-

зав печальный итог всех попыток завоевать Россию. При этом стоит отметить любовь, с которой Литвак показывает безграничные просторы России – поля пшеницы, леса, заводы, города, его уважение к народу – «многонациональному, дружному, свободолюбивому».

Основное достоинство картины Литвака, несомненно, в дальнейшем развитии выдвинутого в «Битве за Англию» положения о народной войне. Тезис «генералы выигрывают сражения, а войны выигрывает народ» определяет концепцию и построение фильма и подтверждается эпизодами трех великих сражений 1941–1943 годов – разгрома немцев под Москвой, героической обороны Ленинграда и победы в битве на Волге. Мимолетные кадры первых боев, подоженные колхозниками поля и селения, взорванная плотина Днепрогэса; старики, женщины и дети, осуществляющие тактику «выжженной земли»; первые партизаны – немногочисленный документальный материал, рисующий будни советских людей, убедительно объяснял, почему Гитлер не смог взять Москву, почему война с Германией стала народной войной. Чувству уверенности народа в будущей победе посвящен и последний, кульминационный эпизод картины Литвака – битва на Волге, который завершает рассказ о пути советского народа – от неудач первых дней войны к победе под Сталинградом. Объясняя поражение фашизма единством советских людей, их патриотизмом, величайшим самопожертвованием, Литвак раскрывает логику, неизбежность этого поражения. Неудивительно поэтому, что американский режиссер делает верный вывод о решающем значении русского фронта для общей победы над врагом: «Сталинград – решающий пункт всей войны. События на советско-германском фронте поставили Германию перед катастрофой».

Постановкой фильмов «Знать нашего британского союзника» и «Битва за Китай» (1943–1944) деятельность авторского коллектива серии «Почему мы воюем?» фактически завершается, хотя многие замыслы Ф. Капры и А. Литвака остались не реализованными. После окончания войны, с установлением реакционного антисоветского курса внешней политики, вся серия была уничтожена. Вопреки мнению Ж. Садуля⁶ и американского режиссера Л. Рогозина, основанием для уничтожения явилась не только картина «Битва за Россию». В обстановке подъема милитаризма, шовинизма, реакционного фанатизма любой фильм серии «Почему мы воюем?» не мог не вызвать очевидных ассоциаций с современной американской действительностью. Причина именно в этом.

Однако значение серии для американского киноискусства очевидно. Прежде всего влияние серии сказалось на документальных фильмах и на учебно-пропагандистских картинах, выпускаемых под руководством того же Капры в рамках кинослужбы армии (А.П.С.). К 1944 году А.П.С. выпускала ежегодно около 1300 учебных фильмов. В связи со спецификой жанра требование максимальной достоверности обстановки действия, объективности информации и естественности поведения героев (если лента не была хроникальной) способствовало возникновению документальной манеры повествования и изобразительного решения. Изображение легких побед над врагом, эффектных вылазок и романтических подвигов не интересовало военных, считавших необходимым научить солдат воевать в джунглях, бороться за свою жизнь в открытом море или в рукопашном бою. Утилитарность задачи умело воспроизвести истинный облик явления требовала реалистического подхода. Правдивость ощущений, реакций, поведения молодого солдата наряду с документальной точностью обстановки действия оказались необходимыми условиями, игнорируя которые, было бы невозможно убедительно показать, как человек побеждает страх. Таким образом, реалистичность подхода, вытекавшая из специфики учебного фильма, приобретала и эстетическое качество. И, подобно серии «Почему мы воюем?», большая часть выходящих в военные годы документальных картин освещается с реалистических позиций, а фронтовых операторов привлекает повседневная проза военных будней. Потому-то документальные фильмы и хроника пользовались успехом, превосходящим порой популярность художественных фильмов. Как отмечается в книге «Вклад кино в победу», картина «Освобождение Рима» демонстрировалась в течение четырех месяцев на экранах 11 875 американских кинотеатров.

В целом документальное кино совершило переворот в традиционном для американского искусства освещении войны, выдвинув новую и в основном правильную концепцию, развиваемую на новом и обладающем недостижимым для Голливуда реализмом материале. Аналогичный процесс происходит и в кинематографе Англии. Как отмечает А. Базен, «жестокость и насилие войны внушили нам уважение, переходящее почти в культ реального факта, по сравнению с которым любое воссоздание, даже самое добронамеренное, выглядит чем-то неприличным, сомнительным и кощунственным»⁷. Дело, однако, не в том, что величие и трагизм реальных фактов обнаружили тщетность претензий искусства. Документальное кино не толь-

⁶ Ж. Садуль. Всеобщая история кино. М., – Искусство, 1963, т. 6., прим. 1. С. 226.

⁷ A. Bazin. Qu'est-ce que le Cinema? Vol.1.P.2. Paris,1958, Editions de CERF.

ко разоблачало условность и фальшь утвердившихся в массовой продукции 1930-х годов псевдореалистических канонов, но и открыло эстетическое измерение документального портрета борющихся с фашизмом народных масс, подготовив этим почву для принципиально новой в западном искусстве эстетики неореализма.

Мезальянс или художественное открытие?

Неопровержимый, всеобъемлющий успех фильмов Р. Росселини «Рим – открытый город» и «Пайза», «Битва на рельсах» Р. Клемана и «Последний этап» В. Якубовской известил о вступлении западного кинематографа в эру новых эстетических открытий. По сравнению с лучшими произведениями 1930-х годов, картины неореалистов обладали качественно новым измерением реализма. Нет смысла вспоминать общеизвестные факты и доказывать, что новаторство работ Росселини, Де Сика и Висконти связано с неожиданным для многих успехом синтеза художественного и документального кинематографа. Неслучайно З. Кракауэр называет главные произведения неореалистов «полу-документальными». Важнее отметить, что тенденции к сближению художественного и документального фильма обнаружались на грани 1930–1940-х годов. Уже тогда один из ведущих документалистов Англии П. Рота понял, что «одним из наиболее серьезных недостатков документального фильма являлось постоянное игнорирование человека»⁸. Известный актер Бернард Майло в 1941 году указывал, что «целям документального кино с кинематографической точки зрения более всего соответствует брак документального фильма с сюжетом, обладающим... большей человечностью»⁹. Этот «брак» состоялся лишь в период Второй мировой войны, когда успех документальных фильмов породил стремление соединить свойственную последним публицистичность и редкую убедительность логически организованного материала с эмоциональной глубиной исследования индивидуальных судеб, возможной лишь в художественном кинематографе. И поскольку «брак», о необходимости которого говорил Б. Майлс, состоялся, вопрос о том, был ли этот образ мезальянсом или, наоборот, завоеванием, победой для обеих сторон, приобретает далеко не формальный интерес.

Хорошо зная о приверженности З. Кракауэра, признававшего, кстати, полудокументальные фильмы жанром, к теории А. Базена, нетрудно предугадать его отрицательное отношение к художественно-документальному произведению. На самом

деле, этот известный теоретик считает, что документальные фильмы, сделанные в стиле «кино-правды», более всего отвечают специфике кино: «Они выполняют свою миссию посредством данного подлинного материала вместо того, чтобы использовать зрительные образы лишь как нагрузку. Более того, освобожденные от тяжелой ноши развития интриги, они получают всю свободу, чтобы исследовать физическую действительность в ее целостности. Подавление сюжета позволяет камере свободно следовать своим руслом и запечатлеть иначе недоступные явления»¹⁰.

Полудокументальные фильмы с этой точки зрения означали вторжение чуждого элемента и должны были бы, согласно законам логики, стать иллюстрацией невозможности примирить две антогонистические тенденции. Введение сюжета нарушило бы принцип фиксации «потока жизни», стимулировало и вместе с тем ограничивало бы «исследовательские» возможности камеры. Развивая эту мысль, Кракауэр считает, что постановщик должен отказаться либо от желания показать жизнь в ее сложности и полноте, либо от позиции отчуждения, составляющей якобы особенность подлинного кинематографа. Иными словами, фильм оказался бы либо художественным, либо документальным.

И все же художественно-документальные фильмы стали реально существующим новым жанром кинематографа, и само «парадоксальное» тяготение к сюжету, развивающееся в «жанре, отвергающем сюжет как некинематографический элемент», свидетельствует об ошибочности исходных точек теории З. Кракауэра. Как показывают первые художественно-документальные фильмы, «брак» не был противоестественным. Наряду с серией Ф. Капры художественно-документальные картины внесли существенный вклад в решение темы Второй мировой войны американским киноискусством. Документальная публицистика породила художественную кинопублицистику. Кроме того, помимо неоспоримой агитационной действительности документальной формы кинопублицистика разоблачила «оперность» голливудской концепции войны и порожденных ею штампов. Наивная бутафория войны по-голливудски не устраивала ни зрителей, ни творческих работников, лучшие из которых работали в документальном кино и были очевидцами реальных боевых действий.

Характерное для периодов общественных потрясений требование правдивости, подлинного реализма наряду с пониманием пропагандистской импотентности голливудских фильмов

¹⁰ S. Cracauer. Theory of film, p. 212, N.-Y., 1960.

⁸ P. Rotha. Documentary film, London, 1952. P. 185.

⁹ B. Miles. Are actors necessary? Documentary News Letter, Avril, 1941, vol.2, No 4:73.

не могло не продиктовать сближения художественного и документального кинематографа. К тому же – и это главное – форма художественно-документального фильма по существу родилась в учебных картинах кинослужбы армии при войсках связи (вспомним «Боевое крещение» или другие работы этого типа). Неудивительно, что уже в 1942 году, одновременно со знаменитой картиной Д. Лина и Н. Коурда «...В котором мы служим» был создан фильм режиссера Ферроу «Остров Уэйк», положивший начало новому для американского кино и возникшему самостоятельному жанру.

Как и произведения кинопублицистики, художественно-документальные фильмы отличались предельной точностью в обрисовке атмосферы действия, ставшей возможной в данном случае (воспроизведение событий грандиозных масштабов) благодаря новым организационным и экономическим условиям. Армия, авиация и флот США приняли решение оказывать всестороннюю помощь в создании картин, рассказывающих о наиболее значительных событиях на море, в воздухе и на суше. Несмотря на ограничения, неизбежные в связи со строгой военной цензурой, получившей исключительное право принимать или отвергать темы и сценарии, помощь армии, авиации и флота позволила кинорежиссерам выйти из киностудий и воссоздать события войны на натуре и с максимальной достоверностью. Впервые съемочная группа приступила к натурным съемкам, воспроизведившим реальную картину войны, в процессе работы над фильмом Мооса Харта «Крылатая победа». В распоряжении постановщиков оказалось 14 консультантов, летчики, 27 тяжелых бомбардировщиков и 2000 военнослужащих. Затем с помощью армии, авиации и флота была создана картина «Янки в Королевском воздушном флоте», посвященная подвигу английского народа под Дюнкерком. События в Дюнкерке воспроизводились настолько достоверно, что сочетание хроники с игровыми эпизодами не нарушало целостности восприятия. Шагом вперед стала и сделанная целиком на натуре картина «Коммандос наносят удар на заре». Чтобы с наибольшим реализмом показать дерзкие операции английских десантников в оккупированной фашистами Норвегии, съемочная группа под руководством режиссера Ферроу отправилась за 1400 миль на остров Ванкувер. В результате художественный фильм о войне поражал «правдивостью каждой своей детали»¹¹.

Однако совершенно ясно, что само по себе изображение реального исторического факта и участие в фильме тысяч солдат и настоящей военной техники не может сделать картину эстети-

ческим завоеванием или уберечь автора от фальши. Достаточно вспомнить художественно-документальные опусы итальянских кинематографистов в эпоху фашизма. Сочетание документальной манеры повествования с сюжетом в фильме Р. Росселлини «Белый корабль» лишь подчеркнуло декоративность выдаваемой за действительность жизни. Ложная концепция превратила в бутафорию орудия и военные корабли.

Американские художественно-документальные фильмы заимствовали у документальных картин не только форму, позволяющую запечатлеть облик подлинных событий, но и концепцию отображения Второй мировой войны. Историческая справедливость этой концепции позволяла «примирить», гармонически соединить документальное и игровое кино, несмотря на специфические трудности, связанные с необходимостью подчинить сюжет задачам момента и вытекающим из этого агитационным стандартам. Несомненно, удивительная точность, достоверность внешней, материальной стороны жизни сама по себе являлась шагом к новой эстетике. Однако этого было недостаточно: в жертву приносилось своеобразие человеческой индивидуальности, осмысление событий. В результате концепция автора в какой-то мере существовала независимо от образной ткани произведения, а несовершенство драматургии, развивающей пропагандистские тезисы слишком прямолинейно, обнаруживалось чрезвычайно наглядно.

Одной из самых характерных художественно-документальных картин первой стадии нового жанра является «Остров Уэйк» (1942). Подобно всем полудокументальным фильмам, картина Ферроу воспроизводит реальный исторический факт – мужественную оборону маленького островка, расположенного посреди Тихого океана, на пути к Гавайям, где около 400 солдат морской пехоты в течение 10 дней выдерживали атаки японской авиации, флота и неоднократно высаживавшихся десантов. История острова Уэйк – не только реальный, но и значительный факт, полный трагизма и эпической красоты, – рассказ об этой истории, случившейся в первые, бесконечно мрачные для Америки дни войны, можно найти в любой книге о Второй мировой войне.

Как и во всех художественно-документальных фильмах, автор подчеркивает свою приверженность принципам документального кино. Вступление решено в стиле хроникального киножурнала. И комментарий обнаруживает в изобразительном материале то движение реальных событий, которое должно заменить драматические схемы художественных фильмов

¹¹ Movie Lot to Beach-head, p.119.

(«Остров Уэйк находится посреди Тихого океана. Обычное утро 1941 года. Гарнизон выстроен для подъема флага. К концу октября гарнизон был перевооружен. 1 ноября во главе гарнизона острова Уэйк был поставлен майор Джефффри Кейтон»). И в дальнейшем хроникерская манера повествования подчеркивает подлинность выхваченных из потока жизни событий, поступков, чувств их персонажей-участников. Следуя ей, режиссер избегает вмешиваться в развитие действия, полагая, что это обогатит восприятие зрителя, который сможет увидеть все – большое и малое, важное и незначительное. В подчинении потоку жизни была хорошая сторона: Ферроу сохранил весомые преимущества документального стиля. Однако он не только выиграл, но и потерял: в быстрой смене правдивых, как моментальная фотография, кадров растворилась индивидуальность его персонажей.

В художественном фильме каждый кадр – клеточка динамического процесса, развитие которого раскрывает концепцию постановщика, – занимает строго определенное место и выполняет необходимую автору функцию. Соединяясь, отдельные кадры синтезируются в развивающиеся во времени «портреты» события или героя, позволяя показать суть через внешнее. В хронике же каждый кадр – фотография статистической фазы динамического процесса, протекающего в реальности. Это не условная, а реальная фаза, но ее место в общем процессе не всегда известно. Кроме того, лишь в редчайших случаях внутренняя суть динамического процесса может быть полностью выражена в его единичной фазе. Неслучайно один из лидеров Нью-Йоркской школы «независимых» Р. Дикок косвенно признал необходимость беспощадного отбора при работе над кино-репортажем, заявив, что главная задача режиссера запечатлеть людей в решающие, неповторимые, судьбоносные моменты их жизни. Но судьбоносные моменты – исключение, а не правило. Поэтому подчинение внешней стороне описываемых событий не могло не отразиться на принципах актерского исполнения и организации материала. Не имея возможности снять людей, жизненный путь которых совпадал с судьбой персонажей «Острова Уэйк» (так потом решили проблемы неореалисты), Ферроу в основном использовал опыт группы Ф. Капры, научившейся создавать обобщенный образ из разрозненного документального материала.

Вот почему Ферроу снимает не «Нзвезд» Голливуда, а малоизвестных актеров, манера исполнения которых соответствует общему стилю фильма, вот почему характеры основных пер-

сонажей очерчены осторожными пунктирами (майор Кейтон требователен, трудолюбив, выдержан; Мак-Клански вспыльчив, придирчиво пунктуален и т.д.), и именно малопримечательные бытовые сцены (солдаты загорают, болтают, мечтают о демобилизации, нехотя работают, поругивая дисциплину), знакомят зрителя с обликом реального американца в отличие от голливудских фильмов тех лет; здесь облик правдив: обыкновенные люди, лишенные ореола героизма; будничные, банальные мечты, естественная для человека ненависть к войне.

Поставленный перед необходимостью показать, как эти люди совершили подвиг, Ферроу избрал органичный для документального репортажа путь, возложив функции сюжета на фабулу. Картина состоит из трех основных эпизодов (жизни на острове до начала войны, неожиданного нападения японцев, апогея острова Уэйк), позволяющих обрисовать эволюцию коллектива, переходящего от счастливого благодушия предвоенных дней к осознанию гражданского долга и личной ответственности за судьбу своей страны. И неслучайно картина завершается эпизодом гибели героев. Понимая, что печальный конец не означает поражения, Ферроу сумел превратить финал фильма в новое свидетельство мужества и непобедимости американского народа. При всей незрелости художественной формы зрелость концепции сделала «Остров Уэйк» этапным произведением, положившим начало художественно-документальному кино в США. Выпущенные вслед за ней киноленты – «Действия в Северной Атлантике», «Батаан», «Назначение – Токио», «Вечер св. Марка», «Дневник Гвадалканала» следовали намеченным Ферроу принципам. Изображение реального исторического факта, точное воспроизведение жизни большого коллектива, быта простых людей, реалистическая и гуманная концепция войны стали характерными особенностями всех американских художественно-документальных фильмов.

Как и следовало ожидать, на первом этапе синтеза художественного и документального кино, художественно-документальные фильмы не всегда становились явлением подлинного искусства. Но некоторые киноленты этой категории имели успех в силу злободневности описываемого факта. Хотя фильмы просто злободневные уходят вместе с породившим их временем, как это и случилось со многими фильмами той поры.

Тем не менее, как это ни странно, первые художественно-документальные фильмы, созданные под влиянием хроники, репортажа, фиксирующих дискретные, очень ограниченные во времени события, неограниченные в пространстве (картины

Капры соединяли в одной монтажной фразе снятые в разных странах кадры), отличались точным соблюдением трех классических единств. Так, в отличие от Н. Коуарда и Д. Лина, нарушающих и единство места и единство времени, создатели картины «Военно-воздушные силы» (1943) – автор сценария Д. Николлс и известный режиссер Г. Хоукс ограничили свой рассказ определенным временным промежутком. Однако даже отказ от единства места помог им найти новое соотношение между героем и средой, героем и событием. Если в «Острове Уэйк» и ряде художественно-документальных картин того времени в центре внимания – событие, подавившее человеческую индивидуальность, то в «Военно-воздушных силах» на первом плане духовная жизнь человека, а событие характеризуется через переживания персонажей. В то же время среда, фон, обстановка, изображаемые предельно достоверно, играют исключительно активную роль, позволяя героям делать выводы, осмысливать происходящее, детерминируя обобщение.

Важно отметить, что, обратившись к новому материалу и следуя во многом принципам своих предшественников (натурные съемки, отказ от «звезд», «естественная» композиция кадра и освещение), Хоукс организовал документально трактованный материал согласно законам художественного обобщения. Новый материал не мог не повлиять на привычные формы эстетической организации: основной драматургической единицей стал развернутый в самостоятельную новеллу эпизод. Описательный ритм повествования продиктовал удлинение отдельных планов и незаметную плавность монтажных переходов. Претерпел изменения и «документальный» стиль: сохранив достоверность выхваченных из потока жизни событий, Хоукс исключил свойственную репортажу случайность, несвязанность материала. Синтез эстетических принципов игрового и документального кино потребовал отказа от многих привычных особенностей обоих составляющих элементов. Однако взаимообогащение в процессе синтеза сделало жанр художественно-документального фильма наиболее ценным завоеванием американского кино 1941–1945 годов.

Не все художественно-документальные фильмы достигали уровня картины Хоукса. Но тот факт, что в годы войны произведения нового жанра составили около 10% всех выпущенных картин, подтверждает закономерность и эстетическую значимость произведений, нарушавших, по мнению З. Кракауэра, законы киноискусства. Брак, о котором мечтал Б. Майлс, состоялся и оказался удачным.

К сожалению, после войны поиски синтеза игрового и неигрового экрана не получили развития. Казалось бы, по многим эстетическим параметрам ленты Сейлера, Ферроу, Хоукса и их коллег можно сопоставить с первыми шагами неореализма в Италии: здесь и изображение повседневной жизни простых людей на войне, и сочувствие к ним, и наблюдение за эволюцией героя-массы, и репортажная манера повествования, однако в них нет места идее солидарности «маленьких людей», которые надеются изменить мир, добиться, наконец, подлинных свобод, равенства и братства. Тщательно приглушены и социальные мотивы. Главная задача американских и английских художественно-документальных лент прагматична – показать, как рядовой человек осознал необходимость личного участия в войне и как он принял неизбежность всяческой жертвы ради победы. За кадром оставалось подлинное лицо врага, сущность того зла, которое изменило бы цивилизацию до неузнаваемости в случае своего торжества. Стоит только вспомнить роселиниевский «Рим – открытый город», и станет ясно, чего не успели достичь американские и английские мастера, почему их работы не стали эстетическими шедеврами, а остаются свидетелями эпохи. Однако появление фильма У. Уайлера «Лучшие годы нашей жизни» во многом объясняется скромным, не всегда удачным, но ценным опытом Ферроу, Сейлера и их коллег. Лучше всего об этом говорит сам Уайлер: «Все мы трое (Капра, Стивенс и Уайлер – В.У.) участвовали в войне. Она оказала на нас глубокое влияние. Без этого я не мог бы сделать свой фильм («Лучшие годы нашей жизни» – В.У.) так, как я его сделал. Мы научились понимать мир. Я знаю, что Стивенс уже не тот, что раньше, после того как он увидел трупы Дахау. Мы вынуждены признать, что Голливуд никак не отражает мир и время, в которое мы живем»¹².

¹² A. Bazin. Qu'est-ce que le Cinema? Vol.1, p.155. Paris, 1958. Editions du CERF.

ЛИТЕРАТУРА

1. Садуль Ж. *Всегообщая история кино*. Т. 6. *Кино в период войны 1939–1945*. М.: Искусство, 1963.
2. Теплиц Е. *История киноискусства*. Т. 4, 1939–1945. Перевод с польского. М.: Прогресс, 1974.
3. Bazin A. *Qu'est-ce que le cinema*, vol.1. Paris, 1958, Editions de CERF.
4. Kracauer S. «*Theory of Film*». New York, 1960.
5. Утилов В. «Проблемы войны и мира в современном киноискусстве»: в сб. «*вопросы истории и теории кино (выпуск 1)*», М.: ВГИК, 1966.
6. Leyda J. *Films Beget Film. A Study of Compilation Film*, London, Allen & Unwin Ltd, 1964.
7. Wees W. *Recycle Images*. New York. *Anthology film Archives*, 1993.
8. *Кино Великобритании*. – Сборник статей. М.: Искусство, 1970.
9. «*Found Footage Filme aus gefundenem Material*», *Blimp n° 16*, Vienne, 1991; William Wees, *Recycle Images*, New York, *Anthology Film Archives*, 1993.