

Беседа 3. Две ветви авторской документалистики: Д. Вертов и Р.Флаэрти

Материалы-фильмы к беседе: «Человек с киноаппаратом», 1929, СССР, реж. Д. Вертов; «Нанук с Севера», 1921, США, реж. Р. Флаэрти. И др. фильмы авторов.

На заре кинематографа, в начале XX в., независимо друг от друга, на разных концах земного шара зародились 2 ветви документалистики. Отцом одной из них был Дзига Вертов в СССР, другой — Роберт Флаэрти в США. Ветвей и ответвлений в истории документалистики гораздо больше, можно свести эти дробления до уровня отдельных имен и авторов, что также имеет смысл, но именно эти два имени: Вертов и Флаэрти являются наиболее определяющими для разговора об истории и развитии документального кино. Можно сказать, что в начале XX в. кинематограф, сделав первые свои шаги, рос, буквально, на глазах, как детский организм, стремительно развивая свои технические и творческие возможности. Все тогда происходило впервые, все являлось открытием: крупность планов, движение камеры, монтаж и т.п. Как работать с реальностью, с героем, как рассказывать историю в кино — это изобреталось, творилось в первый раз.

Возможно поэтому, жадно и увлеченно открывая для себя и всего мира кино, ни Флаэрти, ни Вертов не оставили сколько-нибудь капитального письменного теоретического наследия, подводящего итоги их опыта. До наших дней дошли некоторые тексты, интервью, заметки, которые, с оглядкой, прежде всего, на созданные ими киношедевры, могут быть крайне полезны для бесед о документальном и этнокино.

Начнем с Д. Вертова. Вот несколько выдержек из его теоретических эссе.

Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., Искусство, 1966. 320 с.

«...Я киноглаз, я строитель... Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам...». Я у одного беру руки, самые длинные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека».

С.71: «О значении неигровой кинематографии» 1923 г.: «Мы определяем кино вещь двумя словами: монтажное «вижу».

Кино вещь — это законченный этюд совершенного зрения, утонченного и углубленного всеми существующими оптическими приборами и главным образом — экспериментирующим в пространстве и времени съемочным киноаппаратом.

Поле зрения — жизнь; Материал для монтажного построения — жизнь; Декорации — жизнь; артисты — жизнь».

«...Врезаясь в кажущийся хаос жизни, «киноглаз» стремится в самой жизни найти ответ на заданную тему... Смонтировать, вырвать аппаратом самое характерное, самое целесообразное, организовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловой ритмический ряд, в зрительно-смысловую формулу, в экранное «вижу»...

«Школа «киноглаза» требует построения кино вещи на «интервалах», т.е. на межкадровом движении (С.48: «Материалом — элементами искусства движения — являются интервалы..., а отнюдь не сами движения). На зрительном соотношении кадров друг с другом. На переходах от одного зрительного толчка к другому».

«...Если в «Человеке с киноаппаратом» выпирает не цель, а средство, то это, очевидно, потому, что одной из задач фильма было познакомить с этими средствами, а не скрыть их...»

«Почему бы нам не сделать фильм о киноязыке, первый фильм без слов, не требующий перевода на другие языки, международный фильм? Почему бы нам, с другой стороны, не попытаться рассказать на этом языке о поведении живого человека, о действиях в разной обстановке человека с киноаппаратом? Нам казалось, что этим мы убиваем сразу двух зайцев: и киноазбуку поднимаем до уровня международного

киноязыка, и человека, обыкновенного человека, показываем уже не урывками, а держим его на экране в течении всего фильма».

«Хочу поделиться опытом»: «Отсюда и стремление показать людей без маски, без игры, стремление снимать людей так, чтобы они не замечали, стремление прочесть на их лицах обнаженные «киноглазом» мысли».

Из дневника, 14 сентября 1944 г.: «Надо, чтобы мысли передавались с экрана непосредственно, без перевода в слова. Либо, чтобы слова были синхронны с мыслями и не мешали бы воспринимать последние... Это — живое общение с экраном, передача из мозга в мозг. Каждый воспринимает то, что соответствует его возможностям и его познаниям. Каждый проникает в круг идей, которые в зачатке шевелятся в его собственном сознании».

Из дневника 1953 г. о монтаже: «...разрозненные кадрики, которые связаны между собой не более, чем буквы азбуки. Вам нужно из букв составить слова, из слов — фразы, из фраз — статью, очерк, поэму и т.д. Это уже, собственно, не монтаж, а кинопись...

Это искусство писать кинокадрами...

«В сущности все, что я сделал в кино, было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей «живого человека». Иногда этим человеком был не показываемый на экране автор — режиссер фильма. Иногда этот образ «живого человека» собирал в себе черты не одного конкретного человека, а нескольких и даже многих соответственно подобранных людей.

«Киноправда», 1934 г.: «...под «киноглазом» подразумевались все киносредства, все киновозможности, все киноизобретения, приемы, способы, которыми можно было вскрыть и показать правду».

«О любви к живому человеку», 1958 г.: «...Целью была правда, средством был «киноглаз».

Теперь — «ход» Р. Флаэрти. (Роберт Флаэрти. Статьи, свидетельства, сценарии.)

Из эскимосов... для фильма («Нанук с Севера»): выбрано человек двенадцать. Среди них — Нанук, человек, знаменитый по всему побережью. Я выбрал его на главную роль. С его одобрения я взял троих помощников, помоложе. Это также значило — их жен и семьи, двадцать пять собак, нарты, каяки и охотничье снаряжение.

- Допустим, мы пойдем туда, - сказал я, - тебе и твоим людям придется охотиться, если это понадобится мне для фильма. Ты будешь помнить, что мне нужна картина того, как вы охотитесь на моржей, а не их мясо?

- Да, да, агги (фильм) на первом месте, - честно, с серьезным лицом заверил он меня. Никто не шелохнется, ни один гарпун не будет брошен, пока ты не подашь к тому знак.

Одной из главных проблем для Нанука стала постройка огромного иглу для съемок сцен в интерьере. Среднее эскимосское иглу — около двенадцати футов в диаметре. По размерам, которые я дал Нануку, ему предстояло построить самое большое в жизни иглу — примерно в двадцать пять футов диаметром. Нанук и его помощники работали два дня. Женщины и дети помогали им. Наконец, иглу было закончено. Все стояли и смотрели на него, довольные, как дети, построившие дом из кубиков. Света из ледяных окон оказалось недостаточно, и, пока снимались все интерьеры, половину свода как раз над камерой вырубали...

Мы работали тем же методом, что и во всех наших картинах. Отобрали самых обаятельных людей, которые могли представить семью и через нее рассказать нашу историю. Поиски типажей — всегда долгий и трудный процесс. Удивительно мало лиц выдерживают пробы. Я потратил, пожалуй, больше всего времени на эти поиски, ибо уверен, что секрет успеха фильма заложен в правильном подборе типажей.

Мы не пользуемся профессиональными актерами, и нам необходимо выбрать людей, способных «жить» в своей роли. И если вы найдете такого человека и заставите его

«представить» то, что он делает каждый день, он сыграет лучше профессионала. Наш фильм фантазия, но она основана на событиях, взятых из действительной жизни людей этого края.

Этих людей я использовал для поэтического показа извечной борьбы человека с морем. Реальность, которую я воплотил на экране, опозитивирована, и в «Человеке из Арана» я не претендовал на изображение обыденной жизни Аранских островов.

Я хочу восстановить, пока не поздно, и зафиксировать в видимых образах летопись жизни этих людей («Моана Южных морей»). Я хочу показать ту характерную особенность их душевного склада, которая отличает их от других. Я хочу показать также их красоту и грацию и считаю, что танец в «Моане» - подлинный вклад в этнографию. Но в своей работе я стараюсь подходить к людям как человек, а не как ученый и стараюсь показать то ценное, что в них есть.

Дело постановщика – отыскать крупницу величия в каждом народе, найти хотя бы один жест, который бы ясно выразил это.

Одна из комнат коттеджа стала нашим «павильоном», где мы снимали сцены в интерьере. Эта комната типична для всех коттеджей на острове...

Удивительно! Исключительное свойство кино: когда человек вооружен камерой, он видит мир как бы впервые. Мир становится богаче, полнее. Испытываешь особое чувство восторга.

Нужно экспериментировать с аппаратом. Постановщик пользуется аппаратом, как художник кистью, — он творит им. Объектив видит лучше, чем человеческий глаз, и анализирует действительность гораздо глубже. Постановка фильма неизбежно связана с искажениями и заблуждениями. Поэтому вы сможете оценить ваше творение по достоинству лишь тогда, когда увидите его на экране.

Предметом документального фильма, как я его понимаю, является жизнь в том виде, в каком ее проживают. Это отнюдь не означает, что задачей режиссера-документалиста является неотобранная съемка серого и монотонного потока жизни. Выбор остается и, возможно, в более строгих формах, чем в художественных фильмах. Никто не может, не принося этим вреда, снимать и воспроизводить что угодно, а если бы он этого и захотел, то получилась бы сумма фрагментов, лишенных взаимосвязи и значения, и это было бы не фильмом, а сочетанием кадров.

Удачный выбор, точное сочетание света и тени, драматических и комических ситуаций, с соразмерным развитием действия от одного кульминационного момента к другому – таковы наиболее характерные черты документального кино, как, впрочем, и любой другой формы искусства. Но не они являются элементом, отличающим документальное кино от всех других видов кино. Скорее, различие в следующем: **документальный фильм действует на месте, которое хотят воспроизвести вместе с живыми существами, находящимися там. При выборе материала смысл должен исходить изнутри природы, а не из вымысла постановщика. Целью должно быть верное правде изображение, которое включает в себя атрибуты окружающего мира и связывает драматическое с истинным.**

Итак, перед нами два подхода к документалистике, говорящие сами о себе и за себя.

Создается ощущение, что оба они, разделенные расстояниями, никогда не встречавшиеся, определенные последующими поколениями в разные лагеря кинодокументалистики, на самом общем уровне, говорят об одном и том же — стремлении к правде. И специфика их отличающая, начинается на уровне методов работы. В обоих случаях, исходя из тона их высказываний, ответ на первоначальный вызов, на сверхзадачу, поставленную ими себе самим, оказывается, достаточно специфическим.

Оба они говорят о киноправде, которая не является правдой в реальности, но является правдой в кино.