

Международные отношения в объективе кинодокументалистики

Марк Лоло

Документальное, неигровое, кино представляет собой особый вид кинематографа, который связан со съемкой реальных людей в окружении реального мира или самого такого мира, насыщенного теми событиями и явлениями, которые интересуют реальных людей. Многообразие документального кино отвечает многообразию реальности, которое можно передавать посредством различных видов кинодокументалистики:

- событийной хроники;
- съемкам, создаваемым не для новостных журналов, а для истории, и складывающимся в кинолетопись;
- специальной съемкой для видеонаблюдения или милицейских протоколов, а также кинофиксацией научных или частных целей и др.

Столь же многообразны и ее постоянно изменяющиеся жанры, пересекающиеся как друг с другом, так и с игровым кино.

Кинематограф начинался именно с документального кино. Его снимали первые кинематографисты в истории – братья Люмьер. Сегодня без документальных фильмов не обходится ни телевидение, ни большинство кинофестивалей, ни обучение в школе. Воз-

рождается интерес к авторскому документальному кино.

В чем причина такого внимания?

Документальное кино становится важным источником изучения сложного и стремительно меняющегося мира. Собранный в документальных филь-

ЛОЛО Марк Мерденович – генеральный директор ООО «Централ Партнершип Сейлз Хаус». Тел.: (495) 777-62-09.

Ключевые слова: международные отношения, мировая политика, кинодокументалистика, экранный документ, пропаганда, Первая мировая война, Вторая мировая война, терроризм.

мах уникальный материал позволяет выявить причины возникновения многих современных проблем, давая возможность зрителю совершить путь, который без этого доступен только специалистам. Документальное кино может погрузить человека в прошлое, которое становится не чужой страной для тех, кто не занимается историей профессионально.

Необходимо отметить – для констатации того, что тот или иной кадр является отражением действительности, необходимо было провести грань между документальным кадром и игровым.

Но изначально в документальном кино грань между игровыми и неигровыми эпизодами была практически незаметна зрителю, что видно на примерах фильмов Ж.Мельеса, который в 1899 г. снял короткометражный фильм «Дело Дрейфуса» (*L'affaire Dreyfus*). В фильме проявилось стремление режиссера к реализму, например, сцена «Дрейфус отправляется из лица в тюрьму» была сделана по фотографии, напечатанной в *Illustration*, а сцены «Чертов остров» и «Военный трибунал» напоминают цветные репродукции, напечатанные в *Petit journal illustre*.

В 1902 г. Мельес накануне коронации английского короля Эдуарда VII снял постановочную версию этой церемонии с участием костюмированных статистов в павильоне своей студии в Мontre. Но так как фильм опередил выпуск кинохроники, то зрители, включая самого Эдуарда VII, приняли инсценировку с полным доверием¹.

Проблема доверия экранному документу актуализировалась с началом Первой мировой войны. Война потребовала от участвующих в ней сторон нового документального обоснования своей правоты. Не случайно именно в этот период каждая страна выпускает свою «цветную книгу» с изложением документов, обосновывающих избранную ею стратегию. Такой же подход проявляется и по отношению к экран-

ным документам. Однако возможности государств были различными, хотя везде в качестве инструмента патриотической пропаганды использовалось обращение к славным страницам истории.

В Великобритании еще накануне войны этим целям отвечали лента «Битва при Ватерлоо» и посвященный правлению королевы Виктории фильм «60 лет на престоле».

В начале войны в основном снималась хроника, выпускались небольшие репортажи и научно-популярные фильмы, отображавшие жизнь страны в период военного времени.

Наиболее заметной стала картина «Сражение на Сомме» (1916 г.), в сентябре 1916 г. ее показывали в России на фронте при Штабе Верховного Главнокомандующего.

Но английские документальные фильмы проигрывали по популярности американским игровым, которые несли в себе заряд оптимизма.

Уже в начале XX в. стало ясно, что для того чтобы документальное кино превратилось в источник изучения эпохи, необходима была более глубокая погруженность в реальность его создателей. Один из основоположников кинодокументалистики Р.Флаэрти в 1919 г. приступил к съемкам фильма о жизни народов Севера «Нанук с Севера» (*Nanook of the North*). Интерес к жизни коренных народов был повсеместным. А успех фильма объяснялся и тем, что коренные народы были показаны так, как они видели себя сами.

Советская кинодокументалистика возникает уже в 20-х годах. Тогда же и складываются основные ее направления, отражающие наработки кинохроник, киножурналов и киногозет первых лет советской власти. Ее тематика формировалась в газетах, плакатах, песнях, театральных и киноагитках времен Гражданской войны. Знамение време-

ни стал жанр агитационного киноплаката, требующего просвещения и политехнизации миллионных масс населения. Однако образность киноагиток начала диктоваться новым, монтажным способом «организации видимого мира». В 1922–1929 гг. в Москве, Одессе и других городах Советского Союза существовало творческое объединение ЛЕФ (Левый фронт искусств).

С ЛЕФ сотрудничали такие кинематографисты, как С.М.Эйзенштейн, Л.В.Кулешов, Г.М.Козинцев, Л.З.Трауберг, Дзига Вертов, С.И.Юткевич, Э.И.Шуб.

Лефовская концепция документального кинематографа призывала ценить факты, документы, а не ценить художественную выдумку по поводу этих документов. Позиция кинофактов была трансформирована в кинематографе Дзиги Вертова, который отрицая даже близкое к документальному игровое кино, как «Броненосец Потемкин», предлагал «писать» киноаппаратом. «Человек с киноаппаратом» (1929 г.) Вертова стал демонстрацией всех возможностей человека, вооруженного этим изобретением.

Необходимо отметить, что в сближении кино и пропаганды советские мастера не были одиночками.

В 1928 г. английский кинорежиссер Дж.Грирсон возглавил киноотдел при Имперском торговом совете, а с 1933 г. – при Главном ведомстве почт. На его творчество большое влияние оказали искусство и теоретические взгляды С.М.Эйзенштейна, В.И.Пудовкина, Д.Вертова.

В 1929 г. Грирсон снял фильм о ловле сельди в Северном море «Рыбачьи суда», положивший начало школе английского документального кино. Грирсон считал главной миссией кинематографиста показывать мир, как он есть, что отразил в концепции «мир в действии». Сейчас на основе этой концеп-

ции работает британская телепрограмма «Мир в действии» (*World in Action*), показывающая документальные фильмы и аналитические сюжеты о событиях, максимально приближенные к существу дела.

Новый этап развития документального кино открылся с появлением кино звукового. Для усиления влияния показываемого на зрителя некоторые фильмы, как например «Ночная почта» (*Night Mail, 1936 г.*) Б.Райта и Х.Уотта, сопровождались поэтическим текстом. Нельзя не подчеркнуть, что поэтическая сопровождающая изображения усиливала их социальную направленность и пропагандистский пафос.

Именно такое впечатление вызывали картины, снятые в те годы в СССР, в частности «Соль Сванетии» (1930 г.) М.Калатозова или «Турксиб» (1929 г.) В.Турина. В последнем случае «железнодорожный фильм» подхватил и на новом уровне развил идею «железнодорожного романа» XIX столетия.

Новатором этого направления стал сын железнодорожного машиниста А.Медведкин, начинавший свое творчество во время Гражданской войны как политработник в агитбригаде 1-й Конной армии Буденного. В 30-е годы Медведкин создал «кинопоезд»: в нескольких вагонах специально оборудованного поезда размещались кинолаборатория, типография, проекционная установка.

Этот опыт был использован в годы Второй мировой войны.

С приближением военного времени все острее ощущалась потребность в документальном кино как в мощном средстве пропаганды. Причем эта потребность проявилась и у Германии, где Геббельс призывал создать своего «Броненосца “Потемкина”», и у СССР. Хотя сами авторы преследовали в первую очередь художественные цели.

Именно этим можно объяснить то огромное влияние, которое даже на совре-

менного зрителя производят фильмы Лени Рифеншталь «Триумф воли» (1935 г.) о VI съезде немецкой национал-социалистической партии в Нюрнберге и «Олимпия» (1936–1938 гг.), кинопоэма об Олимпийских играх 1936 г., которую она снимала при анонимном участии В.Руттмана.

Конец 30-х годов знаменовался развернувшейся борьбой с фашизмом, в которую были вовлечены многие кинематографисты.

Гражданская война в Испании оказалась темой, привлекшей Й.Ивенса, который снимал фильм «Испанская земля» (1937 г.). А текст к его фильму написал Э.Хемингуэй. Снятые советскими хроникерами Р.Карменом и Б.Макасеевым в Испании материалы легли в основу 22 выпусков кинохроники. К событиям Гражданской войны в Испании (1936–1937 гг.) обращается Э.Шуб в фильме «Испания» (1939 г.).

Многие ценностные конструкции претерпевают изменения, когда они преподносятся в визуальном варианте, например, в массовой культуре конструкция «прошлого» как «высокого», как правило, сочетается с идеями «национального» как «самоценного». А конструкция «ушедшего» связывается с идеями «утраченного».

Именно такую идею нес публицистический фильм С.С.Говорухина «Россия, которую мы потеряли», вышедший на экраны в 1992 г., основанный на архивных материалах, фотографиях, кинохронике. При этом отчетливо была видна идеализация прошлого, и, несмотря на это, а может быть, благодаря этому фильм сыграл значительную роль в переломе массового сознания россиян. Отношение к прошлому не всегда так однозначно.

В частности, американское политическое кино или европейское *héritage*

*cinéma*² достаточно последовательно трансформируют и проблематизируют конструкцию «обретения прошлого». А нацистское романтическое кино, как фильмы «с горными сюжетами», утверждало эту идею в абсолютной ее чистоте.

Это замечание справедливо по отношению к тоталитарному кино в целом. И в СССР, когда речь шла о бытовых или производственных вопросах, то допускалась критика представленных материалов.

О характере такой критики можно судить по постановлению Политбюро ЦК ВКП(б) № 72 от 1950 г. «О киноочерке производства Нижневолжской киностудии «Рыбаки Каспия»»³.

Еще одна важная проблема кино как особого источника состоит в том, что о нем невозможно говорить как о продукте «индивидуального авторства», хотя лучшие работы несут на себе печать индивидуальности режиссеров, актеров, операторов и т.д. Кино в любом случае является сплавом достижений и эпохи, и организации. Поэтому так много значит организация киноиндустрии, поэтому нарицательными стали названия таких «фабрик грез», как американский Голливуд или индийский Болливуд*.

Важно понять, что дает такой источник, как кино, для восприятия всей эпохи в совокупности ее политических, экономических, социальных и иных проблем, а не исключительно художественного кода этого времени. Дело в том, что кинофильмы о прошлом документируют не только важнейшие события прошлого, но и текущую международную ситуацию во всех особенностях времени и обстоятельств, в которых они были созданы и приходят к зрителю

* Название включает две составляющие: Бомбей и Голливуд.

лю. Таким образом, документальное кино документирует два разных исторических среза.

Это отчетливо видно на примере историко-документального фильма украинского режиссера С. Буковского «Живые», посвященного голодомору в Украине, премьера которого состоялась в ноябре 2008 г. по случаю Дня памяти жертв голодомора 1932–1933 гг.⁴.

Для нас, живущих в начале XXI в., особый интерес вызывает анализ документального кино прошлого, потому что его изучение помогает понять роль кинопропаганды в борьбе с нацизмом, нетерпимостью, расовыми предрассудками. Но этим ее исследование политической роли документалистики не исчерпывается. Не менее важно выявить не только точные изображения реальности, а, наоборот, ее искажения, подмену мифами, утопическими картинками, что, в частности, было характерно для тоталитарных или авторитарных обществ. В таком случае грань между документальным и игровым кино становилась очень зыбкой.

О том, что пропаганда может существовать без прямой отсылки к событиям, имеющим политическую значимость, говорит фильм-лауреат Оскара 2009 г. Джеймса Марша «Человек на проволоке» (*Man on Wire*). Сюжет разворачивается ранним утром 7 августа 1974 г., когда жители Нью-Йорка увидели, как человек идет по тонкой проволоке, балансируя шестом, от одной башни Всемирного торгового центра к другой... Фильм снят в 2007 г., но в нем не говорится, что башен-близнецов нет. Он отсылает к трагедии 11 сентября 2001 г., пробуждая чувства и воспоминания о ней, которые есть почти у каждого человека.

Несомненно, документальное кино должно быть выразителем общественного мнения, важной формой рефлексии общества. Поэтому оно признано отражать знаковые события. И, кроме

того, эти события непосредственно затрагивают и создателей такого кино. Об этом можно судить по жизни и творчеству апостола левого радикализма 50-х – 60-х годов, культовой фигуры того времени Ги Дебора.

В 1957 г. при его непосредственной активности появился Ситуационистский Интернационал. Значительная часть усилий Ги Дебора была направлена на разоблачение «общества спектакля».

С 1952 по 1978 г. он сделал шесть авангардистских фильмов (три коротко- и три полнометражных). Большинство из них состояли из коротких диалогов, разделенных 15-минутными паузами, во время которых зрителю демонстрировался белый экран. По замыслу автора, во время этих пауз зритель должен был отвлечься от пассивного созерцания и вспомнить о реальной жизни.

К 70-летию Дебора Венецианский фестиваль (2001 г.) приурочил специальный кинопоказ. Слова и действия Дебора снова вспомнили не из-за юбилея, а потому что он – идейный предтеча «антиглобализма». И Дебор снова стал актуальным, особенно для тех, кто разделяет убеждения антиглобалистов, что «Другой мир возможен».

Можно утверждать, что многие явления политического кино в период его зарождения оказались в непосредственной связи с молодежным протестом на Западе и отражали его противоречивую идеологию и психологию, обслуживали его потребности. Они пошли на убыль вместе с затуханием молодежного бунта. А этот бунт, как известно, был связан с Вьетнамом.

Такие фильмы отчетливо политического направления, как «Доктор Стрейнджлав», «Самый лучший», «Семь дней в мае», не получили в США развития.

Названные фильмы середины 60-х годов были кинематографическим отражением либеральной оппозиции – критиковали наиболее реакционные

проявления американской политики, разоблачали милитаристские устремления «ястребов», политиканство, карьеризм.

В годы обострения политического кризиса, на волне бурного нарастания протеста и оппозиционных настроений, вызванных эскалацией войны во Вьетнаме, теоретически казался вполне возможным переход от либеральной критики общества к более глубокой – социальной. Однако развитие прогрессивного кино осложнилось тем, что в большинстве своем кинематографисты, создававшие политические фильмы, были внутренне не готовы пойти дальше либеральной оппозиции, поэтому не следует преувеличивать степень сближения создателей политических фильмов с левыми социальными движениями. Среди зачинателей новой волны политического кино в США было не так уж много художников революционного мировосприятия.

В современном мире происходит постепенное размывание границ между игровым и неигровым кино. Об этом говорит то, что документальные фильмы попадают в конкурс международных фестивалей наравне с художественными.

Можно вспомнить каннский и прокатный успех М.Мура. Его картина «Боулинг для Колумбины» получила каннский специальный приз и «Оскар», а «Фаренгейт 9/11» – «Золотую пальмовую ветвь» и звание самого кассового документального фильма в истории.

А знаменитые документалисты все чаще обращаются к игровому кино.

Радикальный австриец Ульрих Зайдль сделал игровые фильмы: «Собачью жару» и «Импорт-экспорт».

Игровое кино постоянно учится у документального кино беспощадному вниманию к деталям, умению видеть

поэзию в прозе жизни. В последнее время актуальными стали фильмы, переосмысливающие жанр, что способствует появлению фильмов, в которых переплетаются ранее казавшиеся не сочетаемыми научная фантастика, романтическая комедия, военная драма. А вот собственно политических фильмов в мире выходит меньше, чем в конце прошлого века. С одной стороны, это объясняется утратой способности самого кино просто и доступно транслировать простые смыслы, а с другой – резким вторжением политики с ее новыми рисками и вызовами, связанными с глобальными переменами, в жизнь.

Вместе с тем, документалистика может быть разновидностью психологического оружия. Достаточно часто можно услышать заявление, что СМИ помогают террористам.

Именно на вопрос о справедливости такого обвинения отвечает документальный фильм «Терроризм как реклама».

Стремление отдельных репортеров к жестким сюжетам используется организаторами террористических акций для достижения поставленных целей. Это можно отчетливо видеть в сюжетах документалистики. Психологи отмечают, что терроризм, жаждущий внимания прессы, опирается на чувства личного страха за себя и своих близких, сопереживания с жертвами. Оперативность СМИ доводит до людей ужасы мгновенно и без искажений, но именно эта «чистота» гарантирует успех террористическим организациям по запугиванию людей и дестабилизации их психики.

Поэтому, например, в Израиле в освещении кровопролитных событий по секундам рассчитывают передачу таких историй. За счет минимального хронометража, формы подачи картинки и словесного сопровождения до минимума снижают травматизм и привлекательность такого сюжета.

В основном они показывают не жертв теракта, а мужественных спасателей и врачей. Это направлено на то, чтобы зрители видели что-то воодушевляющее: будь то оперативная работа спецслужб или героизм пожарных. Информация, травмирующая психику, исключается⁵.

С одной стороны, современная документалистика во всех ее формах расширила источниковедческую базу исследования международных политических процессов, но с другой – влияние глобализации можно видеть в том, что, как пишет

Л.Ю.Малькова, она «занялась поиском смыслов, избегая острых тем. Свобода слова понимается как свобода самовыражения, закономерно обнаруживая ограниченность авторской мысли»⁶.

Несмотря на это, многие острые международные политические вопросы остаются в центре внимания кинодокументалистики, о чем можно судить по программам фестивалей документального кино, проводящихся в разных странах.

Политологический анализ развития кинодокументалистики позволяет выявить специфику процессов экранного отражения образа мира людьми, переживающими как драматические общественно-политические перемены, так и проживающими эволюционные этапы движения общества. Это происходит потому, что документалистика со времени своего рождения оказалась активно интегрированной в национальный и международный политический контексты.

В этом – положительные стороны данного источника, но также необходимо учитывать возможности использования документалистики в различных идеологических акциях, рассчитанных на массовую аудиторию.

Вхождение кинодокументалистики в число источников постижения политических реалий потребовало и уточнения содержания понятий «достоверность» и «правда».

Так как человек нашего времени не может корректно оценить отношение современников к хроникальному образу своего времени, то возможно искажение такой оценки под влиянием сложившихся представлений о сущности власти, давлении внутривластных и внешних обстоятельств. Поэтому формируется своеобразная типология экранных элементов реальности, с помощью которой можно выстраивать, в том числе и систему политических представлений и ожиданий разных групп людей, разных стран и разных времен.

Примечания

¹ Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. М., 1958.

² Higson F. English Heritage, English Cinema: Costume Drama Since 1980. London, 2003.

³ О киноочерке производства Нижневолжской киностудии «Рыбаки Каспия» // Коммерсант-власть. 2010. №3.

⁴ www.4post.com.ua.

⁵ Новоселова Е. Бессмертное кино // Российская газета. 2008. 16 июля.

⁶ Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М., 2002. С. 177.