

ПАРАДОКСЫ СУБЪЕКТИВНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ РЕАЛЬНОСТИ

О НЕКОТОРЫХ ТЕНДЕНЦИЯХ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО



Людмила САЕНКОВА,
кандидат филологических наук, доцент

О том, что такое документальное кино, споры идут давно. Несмотря на то, что «предмет исследования» в этом виде искусства кажется весьма очевидным – самая что ни на есть объективная реальность, – отношения с этой реальностью представляются совсем непростыми.

Понятие «документальное кино» всегда было синонимично понятиям «правда», «достоверность». О самых крупных эпохальных событиях: будь то война или радостные дни освобождения, запуск в космос или крупное строительство – более всего свидетельствовали кадры кинохроники. Документ – значит подтверждение того, что было на самом деле. Каждое новое поколение документалистов по-своему объясняет суть этого вида искусства. В 60–70-х годах применительно к документальному кино были очень популярны такие понятия, как «кинопублицистика», «образ», «художественная выразительность». Шли споры о том, что такое зрелищность в документальном кино. В начале XXI века молодые режиссеры подвергли сомнению сам термин «документальное», задавая вопрос по поводу того, может ли документальное кино вообще хоть как-то отражать реальность. Пафос многих высказываний знаменитых и авторитетных авторов документального экрана сводится к тому, что в этом виде искусства никогда не отражалась и принципиально не может отражаться действительность.

Документальные фильмы основываются на кадрах, в которых отражается объективная реальность, но они не могут быть подлинными свидетельствами этой реальности, потому как любой документальный кинокадр есть не что иное как весьма субъективное *представление* этой реальности. Авторская воля проявляется во всем: в выборе точки зрения, в композиции, в интонации, в ракурсах и во многих других деталях. Правы молодые авторы, когда к месту вспоминают Ницше: «Истинная сущность вещей – глубочайшая иллюзия». Пожалуй, эти слова вполне могут быть эпиграфом к исследованию о современном документальном кино. Нынешние документалисты гораздо бо-

лее неоднозначно и шире относятся к понятиям «документальное кино» и «документальное в кино». Тот единственный критерий – «правда и ничего кроме правды», который и был долгие годы в нашем кино знаком настоящей документалистики, вдруг оказался уязвимым со всех сторон.

Несмотря на множественность подходов к определению сути документального кино, в итоге становится очевидной простая вещь: важно не важно, что определяется в качестве формообразующего компонента – абсолютная объективность либо столь же абсолютная авторская субъективность. Самым важным является смыслообразующий компонент. Независимо от эстетических, методологических подходов, определений, жанров документального кино – репортаж, лирический либо социальный портреты, зарисовка, даже если это пейзаж, – важным остается только одно: есть ли в этом кино то, что некогда известный документалист Герц Франк называл «след души». Это означает, что все видимое и виденное должно сопрягаться с чувствуемым и ощущаемым. Без авторской интонации, насыщенности запечатленного энергией человеческой души фильм, впрочем, как и все другое, будет восприниматься как данность «удаленного доступа». Всего лишь. Понятие «след души» Франк пояснил примером. На мостовой, едва покрытой нежным снегом, лежал кем-то небрежно оброненный цветок. Среди множества следов от автомобильных шин был один, который огибал цветок. Именно этот след и был тем самым знаком, за которым виделось присутствие человека. Именно он привлек внимание, превратившись сразу из знака в образ, наполненный главным смыслом.

Документальное кино из всех его видов, быть может, самое непростое по «реабилитации

физической реальности». В игровом сразу же заданы правила игры, с которыми изначально все считается. Там реальность воссоздается, в документальном – репрезентируется. Она выбирается, организуется, komponуется, выстраивается исключительно с субъективной, авторской, точки зрения. Понимая это, все равно удивляешься эффекту достоверности, каждый раз вновь открывая незнакомую прежде правду жизни. Эта правда может восхищать своей простой очевидностью и в то же время – бездонной глубиной. Такая правда почти сродни библейскому откровению. Так случилось при просмотре, пожалуй, одного из самых лучших документальных фильмов, когда-либо виденных нашим зрителем. На Минском международном фестивале «Лістапад» был показан датский фильм «Мои глаза» (реж. Эрленд Е.Мо). Он шел всего 20 минут. Однако за это небольшое время была рассказана история, вместившая всю суть человеческой жизни и которую можно было бы передать словами главной заповеди, – «Да любите друг друга». Весь сюжет рассказан просто и кратко. Повествовательная внятность, лаконичность и кажущаяся простота вызвали такую силу эмоционального потрясения, такую гамму многообразных чувств, что за несколько минут экранного времени зритель наверняка приобрел тот душевный и духовный опыт, который приобретается годами.

В этом фильме нет закадрового текста, никаких поясняющих знаков. Есть изображение и музыка. Сюжет можно передать одним предложением – мать и две слепые девочки. Отношения между героями и есть основа образительного ряда. Но как передать суть этих отношений, переданных, конечно же, через призму авторского восприятия и запечатленных в той части фильма, которая называется «образным рядом»? Потому как суть этих отношений передать так, как это было сделано в фильме, невозможно было бы, если бы автор посмотрел на все увиденное только глазами очевидца. Все это надо было увидеть сердцем такого Автора, который по-настоящему равнодушен ни к природе, ни к человеку, ни к жизни вообще. (Когда-то великий Сергей Эйзенштейн говорил об изображении в кино как о «равнодушной природе»). Взгляд автора на детали, на все происходящее, конечно же, избирателен. Крупные

планы фильма, по сути, точно передают авторское отношение, восприятие и даже душевные переживания. Словом, во всем был заметен тот самый след души.

Фильм начинается с урока музыки: старшая девочка, осторожно касаясь пальцами клавиш, разучивает Баха. Это музицирование похоже на трепетное постижение некоего таинства. Движения медленны и сосредоточены. Неподалеку сидит мать с младшей дочерью. Девочка на каждый музыкальный звук откликается нежным прикосновением пальцев к руке матери. Она как будто проигрывает свою мелодию. Это похоже на урок в четыре руки. А еще это похоже на молчаливый диалог, который возможен только тогда, когда умеет слушать сердце. Фильм и дальше пойдет без слов – только прикосновения и музыка. Именно через прикосновения девочки будут знакомиться с искусством великих художников, скульпторов. Слепые девочки живут на ощупь, но мир открыт перед ними во всем многообразии. В фильме есть потрясающий эпизод. Ранней весной мать выводит младшую дочь к реке, чтобы услышать и почувствовать силу пробуждающейся природы. Она прислоняется спиной к наклонившемуся над водной стремниной дереву, притягивая к себе боящуюся ступить девочку. Ребенок делает движение и падает матери на грудь. И точно так же, как под музыку Баха, она, успокоившаяся и умиротворенная, станет искать созвучия в матери, откликаясь всем своим существом на звуки весны. Так и будут они стоять долго, наслаждаясь чувствуемой красотой и друг другом.

Вечные темы открываются порой в самом простом. «Мои глаза» – фильм чрезвычайно камерный, тихий в прямом и переносном смысле. Но значительность и значимость высказанного в нем настолько велики и бесконечны, что всякие попытки определить это кажутся блеклыми и несущественными. Реальность таит многообразный смысл. Запечатленная реальность не менее многообразна, сущность которой доступна лишь тем, кто зрит сердцем. Есть выражение, ставшее почти формулой не всегда простых взаимоотношений между произведением и зрителем, – «Фильм, который смотрит нас». Этот документальный фильм действительно как будто проверяет

САЕНКОВА

Людмила Петровна.

В 1979 году закончила факультет журналистики БГУ, в 1985 – Всесоюзный государственный институт кинематографии (г. Москва) по специальности «Киноведение, кино-критика». В 1994 году, будучи стипендиатом фонда Фулбрайт, стажировалась в Массачусеттском институте технологий и Гарвардском университете. Кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой литературно-художественной критики факультета журналистики Белгосуниверситета. Лауреат премий Союза журналистов и Союза кинематографистов Беларуси. Автор монографий «Массовая культура. Эволюция зрелищных форм», «9 1/2 недель «Лістапада». Из опыта критического обозрения Международного кинофестиваля», учебных пособий по искусству, культурологии, многочисленных научных и киноведческих статей. Награждена знаками «Выдатнік друку Беларусі», «Выдатнік адукацыі Рэспублікі Беларусь».

нас на душевную тонкость и сердечную проникательность. Надо сказать, что авторский взгляд, откровенно заявленный в названии фильма, абсолютно совпал со зрительским. Автор предугадал эффект зрительского восприятия, посмотрев на происходящее «нашими глазами». И, в сущности, нет разницы, какая степень «документальности» в этом фильме. Авторская субъективность в данном случае увеличила степень объективности «запечатленной реальности». Именно авторский взгляд усилил эффект достоверности и вызвал абсолютное доверие зрителей.

Об этом фильме подробно сказано потому, что он – яркое подтверждение, с одной стороны, правила, а с другой – исключения из этого правила. Когда предметом исследования является объективная реальность, то субъективный взгляд равнодушного автора не умаляет, а порой умножает качество достоверности. В любом жанре документального кино, наверное, корректнее говорить не о простой фиксации, а о представлении этой реальности. Именно представление бывает не только в кинопортретах или зарисовках, но и в хроникальных репортажах. И еще одно правило, которое является аксиомой для любого вида документального кино: если есть заметное авторское присутствие, предполагающее активное зрительское присутствие, то должна быть заметна и образная выразительность. Тот самый след души, без которого кино становится неинтересным.

В белорусском документальном кино заметна тенденция к тщательной фиксации увиденного. Авторы как будто торопятся запечатлеть все, что видит глаз. Однако увиденное и перенесенное на пленку еще не является фактом документального кино. Кино, как и любой вид творчества, начинается с автора, который может не только увидеть, но и понять, почувствовать, поразмышлять. Именно такой авторской позиции не хватает фильмам «У цэнтры Еўропы» (реж. И. Волох), «Доктор из Покрашево» (реж. В. Цеслюк), «Вспоминая о своем кино...» (реж. С. Катьер). У всех этих фильмов есть один недостаток: они слишком торопливы и суетливы. «Вспоминая о своем кино...» – это попытка создания портрета известного кинохудожника Евгения Игнатьева. У режиссера была идея соединить три пространства: реальность, в которой находится

главный герой и вспоминает о том, где и как снимали кино; эскизы, живописные полотна, созданные художником; кадры фильмов, выстроенные по эскизам Е.Игнатьева. По сути, это должен был получиться ретро-фильм, в котором память стала бы одним из важных драматургических и художественных элементов. Не говоря уже о том, что смысловым центром должна была быть личность самого художника – его собственная история, понимание искусства живописи и кино, проекция этого понимания сначала на эскизы, а потом на кинокадры. Именно этого, главного, в фильме С. Катьера и не видно. Есть обилие кадров (фильм идет 26 минут), где художник говорит, едет, заходит на места бывших съемок, кадры из известных белорусских фильмов, а целостного произведения не получилось, потому как не было главного цементирующего начала – авторской мысли и, что еще важнее – авторской души. Внимание к творческим личностям предполагает предельную сосредоточенность и умение обнаружить тонкую связь между самой личностью и его творением. Например, как это удачно получилось в фильме «Идущий Ян» (реж. М. Якжен). Фильм посвящен личности и творчеству Яна Борщевского. Режиссер удачно организовал изобразительный ряд, который точно передает романтическо-таинственную атмосферу произведений писателя, а самое главное – особенности проявления личности писателя в его произведениях. Фильм, по сути, стал портретом авторского «я» писателя, личность которого на наших глазах приобрела объемность и значимость, а диалогическая дистанция между зрителем и произведением стала минимальной.

Это правило имеет отношение не только к личностям из мира искусства, но и к представителям любой сферы, где есть настоящая личность. В фильме «Время 03» (реж. Н. Князев) главная героиня – врач скорой помощи. Мы проживаем с ней одну ночную смену. Режиссер сделал акцент на очень важном художественном элементе, органичном именно для этого фильма – ритме. Динамичный ритм картины точно передает напряженность, нервность рабочей смены врача скорой помощи. Однако быстрая смена кадров, эпизодов не помешала автору рассказать о своей героине максимально полную историю, в ко-

...Авторы как будто торопятся запечатлеть все, что видит глаз.

Однако увиденное и перенесенное на пленку еще не является фактом документального кино. Кино, как и любой вид творчества, начинается с автора, который может не только увидеть, но и понять, почувствовать, поразмышлять.

торой – человеческие драмы, переживания, потери, радости, а зрители познакомились и приняли героиню, восхитились личностью во всем многообразии ее разных качеств, среди которых особенно заметны такие, как порядочность, мужественность, профессионализм, достоинство, доброта, женственность.

Совсем другой портрет мы видим в фильме **«Доктор из Покрашево» (реж. В. Цеслюк)**. В этой картине зритель только почувствовал личность доктора из небольшого поселка, а узнать так и не смог. Режиссер аккуратно зафиксировал то, что было на поверхности: приемы в кабинете сельского врача, проселочную дорогу, окрестные пейзажи, сельское кладбище, куда герой приходит на могилу своей жены. Казалось, есть много эпизодов, в которых запечатлена в разных вариантах жизнь героя и которые напоминают однорядную посадку сельскохозяйственных культур. А вот внутреннюю интонацию этой жизни мы так и не ощутили, как не ощутили мелодию, ритм всей картины в целом. Есть «запечатленная реальность», но не получилось авторской «реабилитации» этой реальности. Все-таки в кинопортретах важно обнаружить связь личности и среды, личности и того дела, которое эта личность представляет. Связь не как сумму элементов, а как живое, взаимообусловленное целое.

Есть в белорусском документальном кино фильмы прямо-таки карнавальной ориентации. Карнавальные не в смысле цветовой зрелищности, а в смысле безудержной свободы автора. Однако это та свобода, которая в большей степени говорит не о творческой фантазии, а о желании реабилитировать себя, автора, на фоне реальности. Речь идет о фильме **«Поговорим на «ты», или Сеанс скульптурной лепки как психоанализ» (реж. А. Карпов)**. Действие происходит в мастерской скульптора, который лепит портрет режиссера. По ходу сеанса идет диалог между режиссером и скульптором. И диалог, и процесс вааяния, и даже детали в мастерской – все сосредоточено на личности режиссера, все не просто подчиняется его воле, а как бы существует только для того, чтобы полнее проявить все нюансы характера, физиогномические подробности. В фильме мог бы получиться двойной портрет скульптора и режиссера, а вместо этого – удвоенный через увеличительное стекло

самолюбования портрет одного режиссера, которому как бы и вовсе нет дела до того, что и кто его окружает. Здесь присутствие автора в прямом и ассоциативном плане настолько велико, а его след, как и любое его движение, настолько заметны, что о «следе души» речь вообще не идет.

Фильмом, представляющим абсолютно организованную автором реальность, «скомпонованную» по авторскому усмотрению, с помощью монтажа, планов, ракурсов им же откомментированную, но при этом остающимся документальным свидетельством этой реальности, можно назвать **«Кривую ниву» (реж. С. Рыбаков)**. Кривая нива – так называется деревня в Чернобыльской зоне. Автор выбрал именно тех героев, которые более всего соответствовали его концепции. Название предопределило не только судьбу деревни, но и судьбы героев, которые абсолютно разные и в то же время похожи друг на друга. Похожи своей огрубелостью от работы, как некогда были похожи огрубевшие лица работающих

людей – шахтеров, землекопов, ткачей – на картинах Ван Гога. Но похожи они и другими чертами – чувством нерасторжимости со своими домами, землей. Это фильм о неубиенности жизни, о ее возможности там, где она стала невозможной. Жизнь продолжается благодаря этим людям. Поразительно, что они не доживают свой век, а именно живут: разбивают грядки, достраивают камин, собирают на зиму дары лета и осени, ухаживают за могилами умерших родственников, ходят в лес за хворостом, чтобы подтеплить свои убогие избушки. И при этом говорят о любви и к грядкам, и к дому, и к земле. То есть – о любви к своей малой родине, к жизни вообще. Автор ведет повествование неторопливо, нанизывая характеры, диалоги, эпизоды, кадры, как драгоценные камни в роскошном ожерелье. Это ожерелье и есть воплотившаяся идея автора – любовь, которая, как сказано в Послании к коринфянам,



Фестивальный показ фильма «Кривая нива» белорусского режиссера Сергея Рыбакова

не бесчинствуе, не требует своего, а всегда милосердна и терпелива, та любовь, на которой все держится. А пока есть такие люди, как герои «Кривой нивы», то, надо полагать, и сама жизнь будет держаться.

Поразительно, что в это же время, но на других широтах иранский режиссер снял фильм о такой же исчезающей деревне, дыхание в которой поддерживается только жизнью одинокой старухи – «**За снежным холмом**» (реж. Р. Лавафипур). В деревне, которая расположена за снежным холмом, кипели некогда свои страсти, происходили свои трагедии. После одной такой трагедии, когда убили молодого человека, жизнь в этом месте стала постепенно угасать, а деревня превратилась в безжизненное поле камней, которое больше стало напоминать кладбищенское поле. Мать погибшего юноши будто заживо погребла себя «среди серых камней»: она давно перестала чувствовать и время, и пространство, не ведая, что в округе уже давно никого нет. Ее способность жить в полном одиночестве и в абсолютной изоляции от мира вызывает как удивление, так и восхищение.

Несмотря на кажущееся различие сюжетов, белорусская и иранская картины похожи. За видимым содержанием просматривается главный смысл, ради которого эти разные режиссеры и показали своих героев. Это смысл самой жизни, принятие ее в любых формах и абсолютное доверие к ней. Когда одна из героинь «Кривой нивы» говорит просто и привычно о любви к земле, своей деревне, а иранская старуха, рассказывая о своей жизни, все время вспоминает своего мужа и сына и признается им в любви и в знак этой любви отказывается покидать место, где некогда жила ее семья и где все были счастливы, то начинаешь понимать, что величие проявляется порой в самом простом, а библейские притчи узнаваемы в земных житейских ситуациях.

Достоверность увиденного и доверие зрителей к изображаемому в документальном кино не всегда находятся в прямо пропорциональной зависимости от того, что называется «голой правдой». Иногда эта правда может и не вызвать доверие зрителей, даже не столько доверие, сколько то «сочувствие», которое, как известно, дается как «благодать». Ощущение правды возникает тогда, когда в за-

печатленном (портрете, пейзаже, событии) открывается новый метафизический смысл. Как, например, случилось в фильме «**Мария**» (реж. В. Аслюк). Трудно отнести этот фильм к лучшим произведениям режиссера. Тем не менее он пленяет и надолго остается в памяти благодаря ощущению невероятно бережного отношения к человеку, интонацией автора, в которой есть то, что называется «светлая печаль». Эта интонация, похожая на мелодию флейты, говорит много не только об отношении автора к героине, но и о ней самой. И это та информация, которую порой трудно передать словами, ее надо чувствовать, как можно чувствовать музыку, аромат осени, вибрацию солнечного света в листве.

«Мария» – пример отнюдь не парадного портрета. Здесь даже достижения героини, советской трактористки, некогда блиставшей в лучах славы, воспринимаются как знаки хоть и бравого прошлого, но сейчас оказались совершенно никому не нужные. Автор показывает героиню в контексте нескольких временных пластов. Время прошлое обозначено кадрами хроники советских времен, где героиня молода, хороша собой, она героиня не только полей, но и известных на весь Союз когда-то телепередач – «А ну-ка, девушки!», «Огонек». Там было все, что надо для того, чтобы верить в себя, будущее: счастье молодой матери, любимой жены, общественное признание. Время настоящее, которое когда-то казалось столь же счастливым будущим, вывернулось наизнанку, приоткрыв все житейские шероховатости. Одинокая старость, вдовья доля, ветхое жилище, безрадостная работа у колхозной бензоколонки. Состояние героини, прочувствованное автором, передается в сюите белорусских пейзажей: скромных, грустных, притягательных именно такой, неброской, красотой.

В этой картине, как в каждой картине Виктора Аслюка, есть нечто большее, чем просто портрет или просто пейзаж. Он автор поразительного чувства правды и столь же поразительных обобщений. Именно это чувство рождает подлинность метода. Фильм правдив и честен, демократичен и бесконечен по количеству открываемого каждым новым зрителем смысла. Это фильм о беспечности и радостях юности, о неоправданных надеждах в зрелом возрасте, о печали одиночества, о воле и достоинстве, о



желании любить. Словом, это фильм о многообразном смысле самой жизни.

Метафизический смысл, как правило, всегда резонирует в нас вспышками эмоциональных озарений и приближает к неким истинам. Он, хоть и имеет отношение к другой жизни, но всегда дает нам новое знание о нас, о нашей жизни. И глубина этого знания, и то, в какой эстетической форме оно подается, удивительным образом соприкасаются с нашим жизненным опытом. Так было в «Марии», так случилось и с фильмом «Заведенка» (реж. Г. Адамович).

Применительно к этой картине стоит говорить не только о документальной, но и о художественной правде. Это художественное документальное кино по-настоящему высокого уровня, в котором неразделимы авторская выстроенность на заданную тему и абсолютная документальность реальности. Иногда кажется, что эта художественная правда реальности создана каким-то мистическим образом. «Заведенка» остается «фантастической загадкой». Как можно было передать несколько дней из жизни обычной деревенской семьи, что эти мгновения достигают уровня некоего вселенского времени?! Как можно было запечатлеть ритм этой жизни так, что видится вечный круговорот: так было, так есть и так будет. Кажется, что режиссер может из самой реальности добывать такие звуки, факты, которые сами способны доходить до высот художественных обобщений. Вот уж где бытовое поднимается до уровня бытийного!

Метод наблюдения в картине, как будто явно заданный, на самом деле обманчив. Режиссер не просто наблюдает, а выстраивает, сопоставляет все сюжеты жизни по своему усмотрению. В этой наблюдаемой реальности есть узнаваемые моменты: мать в огороде полет грядки, дети возятся здесь же на подворье, отец строит теплицу. А есть и совершенно неожиданные эпизоды, но именно они дополняют общую картину человеческой жизни, делая эту стереоскопию более звучной и значимой: воскресный день в церкви, где мать, сидя на скамейке, засыпает, уронив натруженные руки на колени, деревенская свадьба с привычными и нелепыми танцами, невеста в белом, одиноко бредущая по пыльной дороге (эпизоды точные и емкие, не зря фильм называют произведением двух авторов – режис-



сера Галины Адамович и оператора Татьяны Логиновой). В этом фильме, как в настоящем произведении искусства, нет абсолютных акцентов. Герои картины вызывают восхищение и чувство жалости, порой они комичны, а порой трагичны, радостны и печальны. Они такие же, как все мы. В жизни действительно нет абсолютов, но есть смысл, который и представляет непреходящие ценности, одной из которых является сама жизнь.

Жанровые определения слишком условны, чтобы обозначить тот смысл, который запечатлевается в документальном кино. Равно как все труднее становится определить саму суть документального искусства: это живая, текущая стремнина реальности или жизнь, выстроенная по авторской концепции? Есть фильмы, о которые разбиваются все сомнения, а рассуждения по поводу языка, степени правдивости кажутся бессмысленными. Такие картины – как вспышка, в лучах которой реальность приобретает настоящий смысл, а само произведение – очевидную ценность. Эти фильмы, как правило, объединяют зрителей независимо от их возраста, социального багажа, эстетической подготовленности. Именно они делают бесчувственных людей чувствующими, умных – мудрыми, а хороших – еще лучше. Это получается только у тех, кто видит сердцем и слышит душой. Без этого, наверное, невозможно оставить тот заветный и столь необходимый след. ■

Жюри фестиваля документального кино на XIV Минском международном кинофестивале «Лістапад-2007»