

М.Ф. Казючиц

кандидат философских наук,

старший научный сотрудник НИИ киноискусства ВГИК имени С.А. Герасимова

mkazuchitz@gmail.com

ДЕКОНСТРУКЦИЯ МИФА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО США 1980 – 2000-Х ГГ.

Статья посвящена изучению механизмов деконструкции мифотворческих механизмов в экранной культуре. В работе показаны принципы «перекодирования» мифа посредством применения ряда художественных приемов на примере документальных фильмов американского режиссера Г.Реджио. Особое внимание уделяется взаимодействию концепций Реджио и А.Пелешяна, анализ которых позволяет глубже уяснить художественный потенциал системы дистанционного монтажа.

Ключевые слова: кино, телевидение, документальный фильм, Реджио, Пелешян, монтаж, миф

The article is devoted to studying the mechanisms of deconstruction of mythic –creative mechanisms to screen culture. The paper shows the principles of the "recoding" of the myth through a range of artistic techniques with the example of documentaries by American director G. Reggio. Special attention is paid to the interaction of the concepts of Reggio and A. Peleshyan, the analysis of which allows a deeper understanding of the artistic potential of the system for remote installation.

Keywords: film, television, documentary, Reggio, Peleshyan, editing, myth

Проблема функционирования мифотворческих механизмов, наиболее отчетливо поставленная в рамках семиотических исследований в Европе 1950 – конца 1960-х годов (вторичные моделирующие системы), чрезвычайно актуальна в экранной культуре. Комплексный характер знака в кино, достаточно подробно исследованный как в России, так и за рубежом, определил, прежде всего, высокие художественно-эстетические возможности кинематографа, телевидения, степень его воздействия на зрителя. Вполне закономерно, что изучение вторичных моделирующих систем было сопряжено с критической оценкой их статуса в массовой культуре (Р. Барт, Ж. Бодрийяр и др.). Начиная с 1960-х годов, авторы художественных произведений начинают рассматривать выступление против различных типов официального дискурса (реклама, риторика СМИ и пр.) как творческую деятельность. Несколько позже подобные виды художественно-эстетической социальной активности приобрели статус протестного искусства (кино, живопись, музыкальное исполнительское искусство), в значительной степени детерминированного культурой постмодернизма тех лет. В сфере экранных искусств широко распространяются так называемые протестные фильмы. Среди наиболее крупных явлений стоит указать Э.Уорхолла, группу «Дзига Вертов» Ж.-Л. Годара и др. Однако особое место в системе протестных экранных искусств занимает творчество американского режиссера неигрового кино Г.Реджио, широко известного кинотрилогией «Каци» («Койяанискаци», «Повакаци», «Накойкаци»). Отечественным профессиональным кругам и зрительской аудитории работы режиссера были достаточно известны. Начиная с 1983 года (демонстрации «Койяанискаци» на МКФ в Москве), работы Реджио получили признание критики. Фильмы оценивались как «своеобразная попытка экранного размышления о глобальных проблемах современности» (К.Разлогов), «кинематограф мысли... открыто выраженной волевой авторской трактовки материала» (С. Дробашенко), «переведенный в чувственный ряд философский посыл» и носитель «контркультурного аутсайдерства» (Е. Карцева) [Разлогов, 1983, с. 6; Дробашенко, 1985, с. 97; Карцева, 1987, с. 20, 145].

К моменту знакомства с известным отечественным документалистом того времени А. Пелешяном в конце 1980-х гг. Реджио уже был крупной фигурой, создателем нового художественного метода. Привезя свой второй фильм «Повакаци» в 1988 году на Международный кинофестиваль стран Азии, Африки и Латинской Америки в Ташкент, он заочно познакомился вначале с работами «Горный патруль» (1964), «Земля людей» (1966), «Начало» (1967), «Мы» (1969), «Обитатели» (1970), «Наш век» (1982), а затем и с самим Пелешяном [Дементьев, 2003, с. 47-50]. Методы обоих режиссеров оказались в целом весьма близкими, тем не менее, первенство в изобретении дистанционного монтажа принадлежит отечественному режиссеру.

Дистанционный монтаж в целом является синтетической техникой, созданной на основе монтажных методов Дз.Вертова и С.Эйзенштейна. От последнего была заимствована идея «монтажного столкновения», «кадра-иероглифа» и «вертикального монтажа». Эйзенштейн предлагал рассматривать стык двух кадров как источник новых значений. В результате монтажная фраза читалась не ради самих изображений, а ради ассоциативных связей (столкновений) между ними. Ранний Эйзенштейн, правда, в принципе рассматривал кинокадр как иероглиф, который сразу есть и текст, и изображение, и образ. Монтажная фраза также превращалась в своеобразный «иероглиф», будучи одновременно и набором изображений, и образом, созданным мозаикой сопряженных кадров. Эйзенштейн, как известно, всегда мечтал создать универсальный язык кино, «интеллектуальное кино», который сможет передавать идею без нарратива, без актеров и прочих осложняющих творческий полет обстоятельств. То же самое почти дословно можно прочесть в знаменитом открывающем титре «Человека с киноаппаратом» Вертова. Такая многозначность монтажной фразы и превращала киноизображение в знаменитый эйзенштейновский «кинообраз». Другой отправной точкой будущего дистанционного монтажа стал знаменитый вертикальный монтаж Эйзенштейна. Вертикаль – это временная ассоциативная связь между изображением и звуком. По мысли Эйзенштейна, звук и изображение сопрягаются так же, как и два особо подобранных кадра на стыке.

Пелешяном была по сути предложена принципиально новая модель организации экранного материала, получившая название дистанционный монтаж. Наиболее устойчивые ее формы представлены в фильмах «Начало», «Мы» и др. В кинокартине «Мы» есть знаменитые теперь кадры. Крупный план девочки и музыкальный аккорд, которые в связке даются дважды, ближе к финалу аккорд повторяется, но вместо лица ребенка показан фасад многоквартирного дома, на балконы которого вышли его обитатели [Пелешян, 1988, с. 138-142]. Два эти кадра устанавливают между собой дистанционную связь: зритель, услышав третий раз аккорд, вспоминает кадр с девочкой и начинает интерпретировать изображения и звук как символ. Изображение в фильме превращается в образ. Однако данная монтажная система также эволюционировала, вобрав в себя, в частности, монтажный эллипсис в качестве дополнительного элемента, получившим название «монтаж отсутствующих кадров» [Пелешян, 2006, с. 96-102].

Методологическая близость методов Реджио и Пелешяна весьма показательна. Американский режиссер исходил из социально-публицистической цели кино. Как и позднему Пелешяну, уже на подготовительном этапе ему потребовался не только архивный, но и его собственный, специально снятый материал. На вопрос автора настоящей статьи о природе метода дистанционного монтажа Реджио сообщил: «Я снимаю фильмы, которые отказываются от той рациональности, ясности, которой обычно характеризуется язык кино. И поэтому мои фильмы часто называют темными, непонятными. Но ясность – то, что интересует меня меньше всего. И собственно говоря, эта ясность – мой главный враг, с которым я борюсь на протяжении многих лет. Мы видим мир... через язык. Мои фильмы – это не рациональный опыт, они обращены не к сознанию, не к вашему разуму... В процессе подготовки я пишу очень много, развиваю идеи, делаю пометки, но потом, когда все снято, я смотрю материал, я вижу его на экране и выбрасываю все то, что написал, потому что эти визуальные образы, в свою очередь, начинают говорить со мной. Они на своем визуальном языке рассказывают мне, каким образом я должен буду монтировать. Так что процесс монтажа абсолютно иррационален,

интуитивен. И я себя каждый раз перед монтажом каждого фильма чувствую очень неуверенно: не знаю, на что опереться, не знаю, как пойдет работа. Именно поэтому этот опыт уникален для каждого фильма, здесь нет какой-то эволюции». Пелешян, как правило, применял несколько так называемых «опорных кадров», «опорных изображений» [Прожиго, 2011, с. 242, 247]. В «Койяанискаци», например, также использовано несколько ключевых кадров – знаменитый старт и взрыв космического корабля (хотя ракеты разные – «Сатурн-5» и «Атлас»), наскальные рисунки (снова разные в начале и конце).

Музыкальное оформление, специально написанное к каждому фильму композитором Ф.Глассом, в фильмах Реджио иное, нежели у Пелешяна: отсутствует характерная синкопированность рисунка, акцентов, вспомогательных шумов (криков, скрипов). У Реджио музыка задает общий темпо-ритм фильма, определяет его композицию, создает «контрапунктическое» отношение изображения и звука, как в экспозиции «Повакаци» или сценах людских и автомобильных потоков в «Койяанискаци».

Специфику работ Реджио составляют известные устойчивые образы, выступающие в качестве символических знаков: 1) здания (небоскребы с зеркальными поверхностями или цельные матовые монолиты, над которыми несется, снятый цейтрафером, небесный свод; 2) города (улицы, полные людей и автотранспорта); 3) люди, снятые ускоренным или цейтраферным способом (то есть движущиеся медленно или стремительными рывками) и пр. Выбор дома в качестве символического знака показателен. Небоскреб, подпирающий собой небесный свод, коррелирует, безусловно, с архаической вертикалью, соединяющей верхний, средний и нижний миры, хотя существуют и иные элементы изоморфные вертикальной структуре: космические корабли, высотные здания, ядерные ракеты, горы, даже изображение Вавилонской башни. Однако здание имеет особое значение как жилище человека и в известной мере репрезентант человека. В свою очередь, скопление зданий – город – не что иное как символ мира, вселенной. В сюжетной композиции «Койяанискаци» ключевые эпизоды не случайно открываются общими планами и панорамами Города (вполне конкретные территориальные центры США, но это для автора имеет мало значения), снятого с высоты птичьего полета. Кадры демонстрируются в тишине, без музыкального сопровождения.

Заметим, что проблему единства человека – здания – города – мира прекрасно знали авангардисты кино еще в 1920-е годы. Тема *city portrait*, городского портрета, *symphonie urbaine*, городской симфонии, фактически сложилась в те годы в особый «малый жанр» – «Только время» А. Кавальканти, «Берлин: симфония большого города» В. Рутмана, «Москва» М. Кауфмана и даже «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова [Temple, 2011, с. 13]. Однако дома и города Реджио эволюционируют по мере усложнения нарратива режиссера. Так, мотив уничтожения здания заявлен в «Койяанискаци», где Реджио показал серию контролируемых взрывов ветхого жилого фонда в Сент-Луисе.

Вместе с тем художественное пространство фильмов режиссера подчеркнуто антропоцентрично. Уже в «Койяанискаци» он разделяет человека и массу. Отсюда берут истоки его знаменитые статичные портреты: пилота истребителя, девушки на фоне проходящего поезда метро, коллективный портрет бальзаковского возраста артисток кабаре в оранжевом. Люди из большого города Реджио – двух типов: те, кто в потоке, и те, кто вне его. В «Койяанискаци», дабы показать безумие массы, режиссер составляет (как и Вертов в «Человеке с киноаппаратом») бесконечные ассоциативные ряды людей, занятых разнообразной, но одинаковой монотонно-механистичной работой. Маргиналы или аутсайдеры – вне потока, это только индивидуальные портреты. Они подсчитывают последние центы, совершенно потерявшись, бреются прямо посреди уличной толпы, с ногами сидят на подоконнике, мертвецки лежат на улице (а возможно мертвы?). В этой галерее портретов угадывается метод наблюдения, отбор материала и близкие по стилю знаменитые статичные кадры КИНОКов, выхватывавшие из потока жизненных явлений кульминационные точки, превращая движение и статичный кадр в кинообраз.

В отличие от предыдущей киноленты город, строения в фильме «Повакаци» (1988) не занимают важного места. Режиссер подчеркивал, что если первый фильм – обобщенный образ Севера, то второй – это Юг человечества (Индия, Латинская Америка, страны Африки). Города здесь – прямая противоположность Западу. Это традиционные культуры с народными промыслами, характерным укладом. Вместо делового центра – восточный базар, вместо фабрик и заводов – поля, пастбища или водные просторы. Здесь еще более определенно проявится интерес режиссера к крупным планам человеческих, и в первую очередь детских лиц. «Повакаци» открывается кадрами знаменитой золотой шахты Сьерра Пелада (Serra Pelada) в Бразилии. Великий человеческий муравейник – люди беспрестанно кочуют вверх-вниз, вынося на себе мешки с грунтом. Раненый рабочий, по словам Реджио, привлек его внимание. Друзья, несущие его на плечах, все вместе напомнили живописный сюжет *pietà*, оплакивание Христа. Человек, принесенный в жертву самому себе – тот недвусмысленный образ, который режиссер подкрепляет расшифровкой этимологии названия фильма. «Повакаци» не случайно переводится как паразитическое, хищническое существование за счет поглощения жизней других существ.

Фильмы «Повакаци», второй фильм трилогии, и «Накойкаци» (2002), третий фильм трилогии, разделены качественно новыми изменениями в эстетике кадры благодаря появлению цифровых технологий. Цифровое изображение и связанные с ним инновационные технологии вынудили Реджио обновить собственный стиль. Отличительной чертой «Накойкаци» стала практически полная виртуализация визуального ряда: были созданы многочисленные компьютерные изображения или предварительно снятый материал специально обрабатывался. Экспозиция фильма начинается с любимого режиссером образа Здания. Опустевшие строения сопрягаются с масштабным конструированием новой, виртуальной мифологии. Исходным образом фильма становится изображение Вавилонской башни, с которым Реджио сопоставляет поднимающуюся из вод океана гору, вероятно, ту самую твердь, которая в библейские времена должна была отделять «воду от воды». Далее, в соответствии с библейским Шестодневом, следует назвать небо небом и отделить его от земли. У Реджио опять-таки акт виртуального сотворения неба символизируется планом субъективной камеры, несущейся в открытый космос. Мир «Накойкаци» – создание фантомное и фантасмагорическое, состоящие из бесконечных ассоциативных рядов архивных материалов информационных выпусков, спортивных трансляций, рекламы, хроники [Прожиго, 2011, с. 254]. Отдельное место заняли специально созданные для фильма объемные виртуальные фигуры «звезд», которые разъезжают в лимузинах, дефилируют на ковровой дорожке, и вообще являют собой квинтэссенцию мирового зла. Люди-куклы встречались и прежде в работах режиссера: как манекены для автомобильных и авиационных краш-тестов («Койяанискаци», «Повакаци»). В фильме «Посетители» манекену отведена специальная сцена: фантасмагорический бессловесный танец-монолог в духе японского театра кукол бунраку. Существенной переработке подвергается и образ человека. Опорным в фильме режиссер делает кадр открытого космоса, в котором вместо космонавта – свободно падающий в пустоте парашютист. Не дергая кольца, он медленно и удаляется от Земли в открытый космос, и исчезает, что позволяет истолковать образ как символический знак.

Фильм «Посетители» (2013) оказался поворотным в силу ряда причин. Центральные образы в творчестве режиссера – дом, город и человек – вновь трансформировались. Впервые за долгую карьеру Реджио снимал на своей малой родине, в штате Луизиана. Среди важных натуральных объектов оказались подтопленные леса, здания, опустевшие после урагана Катрина в 2005 году. Пространства фильма «Посетители» – пустые пространства. Здания и города заметно обветшали. Вместе с людьми ушли краски, и цветовое разнообразие прежних работ Реджио сменило монохромное изображение. Все обитатели стали посетителями одного единственного здания – кинотеатра, чтобы смотреть один, но бесконечно долгий фильм.

В «Посетителях» (очевидно, учитывая проблемы с неэффективностью клипового монтажа и графики в «Накойкаци») избирается новая стратегия – скрытые спецэффекты. Фильм содержит

массу смоделированных компьютерных или измененных изображений. В особенности внимание режиссера приковано к созданию опорных кадров. Высотное здание, весь материал с гориллой, зрители, лунная поверхность и, наконец, финальная сцена в кинозале. Все они подверглись значительной коррекции [Visitors Behind...]. Видимо, полагал Реджио, материалу удавалось таким образом вернуть былую податливость, а изображению – многозначность. Космическая тема, которая завершилась в прошлом проекте вполне безнадежно, практически в духе Кубрика, разрабатывается сходным образом. Открытый космос пуст и, если и сдержит тайны, то главной из них является сама планета Земля – единственное цветное изображение в фильме. Таким образом, существенно изменяется и антропоцентризм режиссера. Все люди в фильме – зрители в кинозале, превратившиеся в массу, толпу. Лица, снятые ускоренным способом, становятся «нечитаемы». Мимика людей в замедленном показе превращается в череду конвульсий, лишаящих человеческое лицо разумности. Впрочем, в своей деантропоморфизации Реджио идет еще дальше. Подлинный интерес у него вызвал ключевой образ фильма и центральный опорный кадр: крупный план гориллы Тришки (Triska), которую Реджио планомерно вводит в экранное пространство. Лишь в финале основной конфликт – причина безудержного смеха публики – раскрывается: с экрана в зал смотрит горилла, символический предок человека.

Проведенный анализ ключевых фильмов Реджио позволил выявить ряд специфических аспектов реализации экранного произведения в современной экранной культуре. Следует констатировать последовательную разработку и применение в рассмотренных кинокартинах художественных приемов, которые позволили с достаточной эффективностью осуществлять протестный дискурс в рамках искусства. Режиссер эффективно использует вторичные моделирующие системы для последующей их «перекодировки» в элементы собственного художественного пространства (люди, автомобили, снятые цейтрафером; фрагменты информационных выпусков, телерекламы и др.). Вместе с тем автором введены в качестве символических знаков (символов) формально нейтральные элементы, заимствованные из современного контекста, однако у него выступающие в качестве опорных кадров в ряде кинофильмов (дома, города, люди). Использование подобных элементов позволяет Реджио наряду с демифологизацией современного мифа создать собственную художественную систему, позволяющую весьма эффективно осуществлять художественно-эстетическую коммуникацию.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Горный патруль (1964, реж. А.Пелешян, Россия), док.
2. Душа мира / Anima Mundi (1992, реж. Г.Реджио, США), док.
3. Земля людей (1966, реж. А.Пелешян, Россия), док.
4. Койяанискаци / Koyaanisqatsi (1983, реж. Г.Реджио, США), док.
5. Мы (1969, реж. А.Пелешян, Россия), док.
6. Накойкаци / Naqoyqatsi (2002, реж. Г.Реджио, США), док.
7. Начало (1967, реж. А.Пелешян, Россия), док.
8. Наш век (1982, реж. А.Пелешян, Россия), док.
9. Обитатели (1970, реж. А.Пелешян, Россия), док.
10. Повакаци / Powaqqatsi (1988, реж. Г.Реджио, США), док.
11. Посетители / Visitors (2013, реж. Г.Реджио, США), док.
12. Свидетельство / Evidence (1995, реж. Г.Реджио, США), док.

ИСТОЧНИКИ

1. Годфри Реджио: «Технологии – это фашизм сегодня» // Искусство кино. 2000. № 12. С. 43-53.
2. Дементьев А. Ужин в армянской церкви // Искусство кино. 2003. №8. С. 47-50.
3. Пелешян А. «Я монтажом уничтожаю монтаж...» // Киноведческие записки. 2006. № 78. С. 96-102.

М.Ф. Казючиц *Деконструкция мифа в документальном кино США
1980 – 2000-х гг.*

4. Пелешян А. Мое кино. – Ереван, 1988.
5. Visitors Behind The Scenes (2014) – Steven Soderbergh Documentary HD. YouTube: Film Festivals and Indie Films. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=eT75St3N8x8>

ЛИТЕРАТУРА

1. Дробашенко С. Пространство экранного документа // Искусство кино. 1985. №7. С. 91-100.
2. Карцева Е. Голливуд: контрасты 70-х. – Москва, 1987.
3. Прожико Г. Экран мировой документалистики. – Москва, 2011.
4. Разлогов К. Предупреждение // Спутник кинофестиваля. 1983. №10 (17 июля). – С. 6.
5. Temple M. *Jean Vigo (French Film Directors)*. – Manchester, 2011.

SOURCES

1. G.Reggio: “*Technologii – eto fashism segodnia*” [Technologies are fascism of our days] in *Iskustvo kino* [Art of Cinema]. 2000. №12. Pp. 43-53.
2. Dementiev A. *Uzhin v armianskoy tserkvi* [Dinner in the Armenian Church] in *Iskustvo kino* [Art of Cinema]. 2003. №8. Pp. 47-50.
3. Peleshyan A. *Ya montazhom unichtozhaiu montazh* [I destroy an editing by the editing] in *Kinovedcheskie zapiski* [The Bulletin of cinema studies]. 2006. №78. Pp. 96-102.
4. Peleshyan A. *Moio kino* [My cinema], Yerevan, 1988.
5. Visitors Behind The Scenes (2014) – Steven Soderbergh Documentary HD. YouTube: Film Festivals and Indie Films. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=eT75St3N8x8>

REFERENCES

1. Drobashenko S. *Prostranstvo ekrannogo dokumenta* [The Space of an on-screen document] in *Iskustvo kino* [Art of Cinema]. 1985. №7. Pp. 91-100.
2. Kartseva E. *Gollivud: kontrasty 70-kh* [Hollywood: the contrasts of the 1970s], Moscow, 1987.
3. Prozhiko G. *Ekran mirovoi dokumentalistiki* [The Screen of the world documentary], Moscow, 2011.
4. Razlogov K. *Preduprezhdeniye* [Warning] in *Sputnik kinofestivalia* [The Guide to a Film festival]. 1983. №10, Jul., 17. P. 6.
5. Temple M. *Jean Vigo (French Film Directors)*. Manchester, 2011.