

Октябрь

Денис Осокин

АРЗАМАС

Федор Фокин

ЭТО ВЫСТРЕЛЫ

Борис Минаев

ЧУВСТВО ЖИЗНИ

РОССИЯ –

МНОЖЕСТВЕННОЕ ЧИСЛО

литературное собрание

МОСКВА:

ТЕРРИТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

6

2017

Слезы на объективе

ЗАМЕТКИ О РОССИЙСКОМ ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Российское неигровое кино – огромное поле запечатленных фактов, лиц, жизней. Это поле вспаханное, но незасеянное: у этих фильмов почти нет зрителя. Постсоветская документалистика сохранила уникальность школы, но до сих пор разыскивает тех, кто готов смотреть многомерные, сложные, не-теликовые истории.

Сегодня в российской документалистике уже сформировались новые классики, а у тех – появились свои ученики. Этих авторов объединяют не только трудности выживания – как правило, бюджеты у такого кино мизерные, а проката почти нет, – но и двойственная позиция «художника документального кино» на грани между поэзией и фактом, между деликатностью и бесстыдством. Зритель здесь – не свидетель, а соучастник, от него требуется ответная смелость.

О самых бесстрашных и поговорим.

Герц Франк. Разверстое сердце

Многие поколения получили прививку его методом, где сочетались любовь к реальности и при этом лирическая интонация, переняли его взгляд – беззащитный и жесткий одновременно. Герц Франк – советский, латвийский и израильский режиссер, который предопределил развитие российской документалистики на несколько десятилетий вперед. Но вслед за ним многие особенно остро ощутили и неоднозначность самого этого занятия в этическом плане.

Обобщая свой опыт работы на Рижской киностудии, Франк в книге «Карта Птолемея» (1975) сформулировал свою позицию так: «В какой-то момент мне показалось, что это и есть самый настоящий образ документалиста – мыслящего, чувствующего, страдающего – с этим грубым железом-кинокамерой в руках и с живой отзывчивой душой. Документалист, у которого один глаз сухой, другой мокрый»**.

Невозможно быть равнодушным свидетелем тому, что происходит по ту сторону объектива: кино не получится. Но чтобы добиться ответной реакции зрителя, нужно монтировать чужой интимный опыт, эстетизировать травмы, превращать настоящее – в искусственное. Недаром один из фильмов Франка так и называется: «Чужая боль». В этой раздвоенности наблюдающего – конфликт, который Франк мучительно переживал.

* Федор Ермошин родился и живет в Московской области. Кандидат филологических наук. Пишет прозу, эссе, сценарии. Печатается в журналах «Октябрь», «Знамя», «Новый мир», «Вопросы литературы», «Киноведческие записки», на сайте «Татьянин день». Финалист литературной премии «Дебют» в номинации «Эссеистика» (2010).

** Франк Герц. Опыт голого человека // Искусство кино, 2004, №3 / [Интернет-ресурс]: <http://kinoart.ru/archive/2004/03/n3-article20>

По мастер-классам Франка видно, как щепетильно он относился к избразительному инструментарию режиссера – оптике, диафрагме, композиции. Франк мог битый час выставлять свет, прежде чем снять лицо героя. И все же странно думать о подобных вещах, когда в кадре – рождение или смерть. А на меньшее Франк не был согласен.

Взять, к примеру, одну из самых радикальных его работ – «Диагноз» (1975), фильм о буднях анатомички. Автор ищет в лицах юных студенток, то улыбающихся, то зачарованно наблюдающих за разъятием человеческого тела, нечто возвышенное. Он пытается найти в этом страшную поэзию факта. Он рифмует увиденное с сюжетами средневековых гравюр и картин Рембрандта под фортепианную музыку. Но обобщать не получается. Его камера – будто скальпель. Поэт со скальпелем – почти маньяк. Франк запечатлел навсегда то, что должно было остаться за закрытыми дверьми.

Позже режиссер пришел в карцер, где находился убийца, приговоренный к смертной казни, и провел с ним последние несколько месяцев («Высший суд», 1987). Если бы у автора не было с собой киноаппарата, зачем ему было посещать незнакомца, приговоренного к расстрелу? Показать трагическую неправильность смертной казни? Разобраться, что происходит в душе преступника? Все равно остается подозрение, что это чисто исследовательский интерес, смешанный с праздным любопытством. Все равно сохранится разница положений: у одного есть жизнь и свобода, у другого – нет. Еще позже Франк опубликует фрагменты, сначала не вошедшие в картину: они, видимо, были тяжким бременем для самого автора. В тот момент, когда герой начинает плакать, вжавшись в угол, испытывая что-то вроде раскаяния, оператор рефлекторно убирает камеру: отводит глаза. Это кажется освобождением, побегом из ужасающе неловкой ситуации...

Камера безжалостна не столько к герою, сколько к наблюдающему за ним. В том, куда непроизвольно метнулся взгляд, – твой выбор, твоя душа. Но и смотреть док – значит, оказаться там же, разделить ответственность. Разумеется, в этом и состоит авторский вызов: зрителю спрятаться не удастся, он тоже загнан в угол.

В 1992 году канадский фотограф Джефф Уолл продемонстрировал публике фотоинсталляцию «Мертвые солдаты говорят. Видение после засады патруля красной армии возле Мокора, Афганистан, зима 1986 года». Тогда многих шокировала эта многофигурная композиция из трупов советских солдат, участвующих в жанровых сценках. На самом деле работа была постановочная, снималась с живыми артистами, а позднее была продана на аукционе *Christie's* за \$3,6 млн.

Герц Франк никогда бы себе такого не позволил. Он шел с камерой туда, где настоящие кровь, страх; реже – счастье. Он постоянно исследовал границы искусства – и искал его в области крайних проявлений жизни. Отсюда и названия его фильмов: «У опасной черты», «На пороге страха». Вот и у позднего, итогового фильма Франка «Флешбэк» (2002) есть подзаголовок: «Оглянись у порога». Эта картина и вправду стала хождением за край.

По воспоминаниям людей, знавших режиссера, если кто-то начинал его снимать, Франк брал в руки фотоаппарат, который носил с собой постоянно, и тут же начинал снимать в ответ – что-то вроде самозащиты. Теперь Франк, скульптор, глиной для которого является боль других, пытаясь искупить многолетнюю «вину» документалиста, обратил камеру на себя самого. Буквально внутрь себя.

Ключевой эпизод «Флешбэка»: автору предстоит операция на открытом сердце с неизвестным исходом. Франк оставляет предсмертную записку и просит заснять все манипуляции врачей на камеру. Мы видим разъятое тело автора и сердце, стучащее в его грудной клетке. И слышим его закадровый голос: автор смотрит на себя уже из другого измерения.

Этот фильм – исповедь и манифест одновременно; режиссер здесь – и субъект, и объект, и герой, и жертва. Зачем камера глядит автору в нутро? То ли Франк таким образом хочет обнажить душу, то ли показать бесплодность подобных попыток. Могут ли настоящая кровь и плоть превратиться в образ, если они запечатлены на пленку? Может ли открытое сердце предстать финальной метафорой жизни документалиста?

В одном из закадровых монологов Франк продолжает задаваться неразрешимыми вопросами: «Может быть, и мы, снимая реальную жизнь, творим, как некогда Бог, по образу и подобию своему? Только по образу и подобию своих чувств?»

Унижение оказывается паче гордости. В предельной конкретике «Флешбэка» – какой-то странный артистизм в том смысле, в котором Блок говорил о «человеке-артисте», соединяющем собой искусство и жизнь. Нелучайно эпиграфом к более позднему фильму Франка, «Вечной репетиции» (2009), стало высказывание Кузьмы Петрова-Водкина: «Не есть ли все искусство только репетиция к превращению самого человека в искусство... на сцене Вселенной?»

Манифест Франка – что-то вроде «Черного квадрата», намеренно беспощадный этико-эстетический вызов зрителю. Точно с такой же целью – раздвинуть границы возможного и допустимого – Франк показывает зрителю последние фотографии самого близкого человека. Когда из-за смертельной болезни его жена уже не покидала постели, он снимал ее будто в дымке, пытаясь запечатлеть «божественный свет» в этой хронике умирания. Сначала Франк фотографировал ее время от времени, потом, «когда она заболела, я уже грешил каждый день». Схватить и удержать уходящую жизнь – задача, для смертного непосильная.

...Франк делал не фильмы – поступки. Их десятки: красивые, смелые, страшные. Но абсолютным шедевром в результате остался десятиминутный фильм «Старше на 10 минут» (1978), снятый совместно с оператором Юрисом Подниексом. В одно из кресел вкрутили несколько лампочек, чтобы незаметно подсветить лицо мальчика, который смотрит спектакль «Доктор Айболит», и снять на камеру его реакции – от отчаяния до восторга. И спектакль-то кукольный, и все, что происходит там, мы видим лишь отраженно, тенями на лице ребенка. Это переживание тем сильнее, чем больше скрыто, чем сильнее подтекст, о котором мы догадываемся, – его будущее. Все в этом фильме – эмпатия и сострадание. Мы – уже старше, мы – это он в перспективе. Не флешбэк, а флешфорвард, ускоренная перемотка вперед, взросление вместе. Маленькое кино на одну «часть» – пока в кассете не кончится пленка – самое пронзительное и бессмертное кино Франка, в которое уместилась трепетная жизнь.

Косаковский. Там, где летает кондор

Показ фильма Виктора Косаковского «Да здравствуют антиподы!» (2011) закончился далеко за полночь, но зрители остались на обсуждение с автором, рискуя не успеть до закрытия в метро. Прежде картина была показана на восьмидесяти семи фестивалях. То, что режиссер говорил о съемках, было не менее захватывающим, чем сам фильм, и я включил свою любительскую видеокамеру. Это длилось недолго. Косаковский интуитивно почувствовал ее жужжание, выцепил меня взглядом из толпы и обратился напрямую: «Можно я вам скажу? Вот нельзя так снимать. Вы снимаете то, что я говорю. А это значит, что важнее то, что я говорю, а не то, как это выглядит. Для кино это пустое дело. Для кино важнее, когда человек молчит».

Это замечание перетекло в инвективу современности, которую Косаковский так любит повторять: «Мы слишком много снимаем кино. Его так много, что ценности в нем уже нет. Мы загрязняем планету пластиком – но самое главное интеллектуально. Происходит девальвация в тот момент, когда

у каждого есть видеокамера. Просто снимать кино сейчас – загрязнять природу. Снимать нужно необыкновенные вещи. То, что никто не может повторить...»

Косаковский то и дело плачет, когда снимает. Это повелось еще с его дебютного фильма «Лосев» (1989): на похоронах он стоял с камерой у могилы выдающегося философа и, когда ее стали засыпать землей, вдруг решил погрузить киноаппарат в могильный холм. «Здесь я весь как на ладони. Стоит человек, в наушниках, с работающей камерой, весь в слезах. Стоит, снимает, рыдает. Спроси меня: отчего рыдаешь? Оттого, что учитель умер? Или оттого, что кадр красивый снял? Не знаю. Всё вместе. Мне не отделить». В картине «Павел и Ляля. Иерусалимский романс» (1998) в тот момент, когда главная героиня рассказывает автору о том, как шесть лет ухаживает за больным мужем, она начинает плакать – и по ту сторону камеры тоже раздаются невидимые всхлипы. Ляля вдруг обращается к режиссеру: «Витенька, не плачь». Это не просто сокрушение «четвертой стены», а демонтаж невидимой границы между всеми участниками драмы: автором, героем и зрителем.

Его рассказы, его интонации похожи на лепет вечного ребенка, но как же он цепок, когда нужно схватить мгновение. Его кино подкрадывается исподтишка. Неслучайно один из лучших фильмов Косаковского называется «Тише!» (2002). Как это возможно – быть настолько мягким и колким, простодушным и хитрым, безбашенным и сконцентрированным одновременно?

Косаковский долго готовит свои провокации, а затем смотрит, что будет, с непосредственностью блаженного. Стало уже легендой, как режиссер годами вынашивал замысел: с рождения не показывать сыну зеркало, а потом запечатлеть момент, когда тот впервые увидит свое отражение. Несмотря на тщательную подготовку – вплоть до того, что все ложки в доме были деревянными, чтобы в них не мог отразиться обедающий ребенок, – реализовать план тогда помешали родственники. Пришлось повторить этот эксперимент на младшем, спустя годы. Результатом стал фильм «Свято» (2005). Не покушается ли автор на святое, на личность ближнего, – пусть даже и со слезами на глазах?

Человек с киноаппаратом – уже не совсем человек: он, конечно, понимает, что нарушает чужое «прайваси» своим громоздким шелестящим устройством. Его слезы, видимые миру, – оправдание тому, что другим, хищным оком, которое скрыто видеоискателем, он ищет идеальный кадр. «Я часто думаю, что если б я был действительно хорошим человеком, то не был бы режиссером».

Рыдающий человек с камерой, человек-оксюморон, сплав несоединимого – всё по Герцу Франку. Недаром Косаковский называет Франка пророком. (Эта прееменность и в объектах съемки, и в этических вопросах. Франк снимал роды в фильме «Песнь песней» (1989), решая весь фильм на крупных планах лица матери. Через десять лет Виктор Косаковский в подобной же сцене будет более откровенным и, на мой взгляд, ошибется.) Но в желании пойти за край он, безусловно, следует за Франком. Если учитель шел за край, то ученик улетает в стратосферу, зачастую буквально пытаясь преодолеть земное притяжение. В фильме «Среда» камера поднимается над крышами Петербурга, а в «Антиподах» и вовсе переносится в противоположные точки Земли.

На том же мастер-классе Косаковский поведал, как он заставил уже повзрослевшего сына-оператора лечь на дно каньона, чтобы тот стал приманкой для кондора. «Я взял своего сына и сказал: “Приляг, пожалуйста, на снег. Не двигайся”. Взял радиомикрофон, сам спрятался. И мы ждали. Кондоры с высоты двух километров стали спускаться – они падальщики. Кондор летает над моим сыном. Я не хотел кого-то убивать... Когда он совсем близко подлетел, сын стал кричать: “Ты что делаешь, я же твой сын!”. – “Ты это никогда не забудешь!”».

* Косаковский Виктор. Стоп, спасибо, прожито // Сеанс, № 32 / [Интернет-ресурс]: <http://seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito/>

Косаковский рассказывает подобные истории, сам себе удивляясь, не без изощренного удовольствия – хищник реальности, медленно спускающийся и выжидающий момента киношник-кондор. Так же, как и Франк, он ищет крайние моменты жизни и, значит, постоянно решает вопрос о том, как показывать смерть.

Вот один из случаев, о которых рассказывает Косаковский: «Я снимал свой первый фильм, о Лосеве. Доктора прописали ему упражнение для легких: раздувать игрушку. И вот, когда я однажды был у него дома, он взял игрушку и начал в нее дуть. А моя камера лежала у него под диваном, заряженная. И я хватаю эту камеру, начинаю снимать... За полчаса до того он сказал мне, что скоро умрет. Так что, может быть, это его последнее дыхание. И я просто вижу это дыхание, я снимаю и не верю своим глазам, оно становится все больше и больше... Потом он берет эту игрушку и выдавливает. Конец мая, у него на столе пух тополиный. И этот пух взлетает со стола. Я это видел, прямо в кадре. Последнее дыхание такого человека. Это же нельзя придумать. Рыдаешь от счастья»*.

В фильме «Среда 19.07.61» Косаковский решился снять только что умершую мать: автор в кадре закрывает ей глаза и складывает руки на груди. Это могло бы остаться его личным потрясением, воспоминанием, в конце концов, дневниковой исповедью, как это было у Достоевского, когда он написал о своих чувствах после смерти первой жены («Маша лежит на столе...»). Но между сыном и матерью в этот момент был съемочный аппарат. Этот механизм опасен. Он выносит автору приговор. Но автор по-другому не может: он снимает кино про себя, камера и он – одно.

Слезы Косаковского нельзя путать с чистым состраданием: это реакция человека, увидевшего неповторимое. Поздний Косаковский стремится достичь формального совершенства, уйти в наблюдение парадоксов и рифм, боится «вчитывать» какие-либо моральные послания в то, что он запечатлел. В «Антиподах» невероятным событием для него становится и гигантский кит, выбросившийся из океана на берег Новой Зеландии, и камень в Испании, в противоположной точке мира, который похож на кита как две капли воды. Трагическое и прекрасное сплелись во внутрикадровом монтаже.

В «Антиподах» Косаковский решил провести сквозные оси из одной точки планеты в другую и посмотреть, кто живет на обеих сторонах. Единственное, что объединяет его героев, – пылливый автор, открытый чуду. Только он своим взглядом соединяет разношерстных персонажей фильма «Тише!», когда выставляет камеру из окна и снимает то, что происходит на отдельно взятой улице. Или в «Среде», где он прослеживает судьбу всех людей, родившихся с ним в один день; то, какие разные, параллельные оказались эти миры, шокирует его самого.

Косаковский показывает, как множественен мир, как много у него глаз. Сытый голодного не разумеет. Икар падает, пахарь пашет. Противоположности не знают о существовании друг друга, но автор увидел их одновременность и этим поражен. Когда я спросил его, можно ли считать «Антиподов» фильмом о Боге, он сказал, что, скорее, это пантеизм...

Его любимые места, в которые он возвращается и в Питере, и в Шанхае, и в Иерусалиме, – рынок, вокзал, где кипит «роевая жизнь». Апогеем такого наблюдения становится *Demonstration*, фильм, сделанный совместно со студентами испанского университета Помпеу Фабра. Тридцать два молодых кинематографиста под руководством Косаковского, вооружившись камерами, снимают городские протесты 2012 года в Барселоне. Режиссер монтирует получившийся материал.

Косаковский лепит из хаоса народных волнений феерию движения, зрения, слуха, создает эдакую пластическую поэму да еще и сопровождает

* Косаковский Виктор. Там же.

этот фильм-балет музыкой из «Дон Кихота». Режиссер демонстрирует умение увидеть родство живого и неживого, единство всех вещей, показывая социальные явления как природную стихию. Протестующие поджигают двери банка. Следом за ними волной наплывают фотографы. Щелканье камер звучит как треск диковинных насекомых. Вертолет полиции кружит над городом, будто гигантская стрекоза...

Но Косаковский не был бы собой, если бы ограничился этим пиршеством для глаз. «Демонстрация» – кино в кино. Оказывается, в зрительном зале протестную хронику смотрят двое: старик-оппозиционер, который чуть не каждый день выходит с плакатом на одиночный пикет (бумажку сдувает ветром, лозунги никто не слушает), и молчаливая женщина, чей силуэт зритель едва различает в темноте кинозала. Женщина сидит в профиль, и только на середине фильма режиссер дает нам ее фронтальный крупный план. Оказывается, у женщины выбит глаз: во время волнений полицейский травмировал ее резиновой пулей.

Досмотрев кино, мы понимаем, что это фильм еще и о вечном возвращении – о природе бунта, у которого, как у океана, свои приливы и отливы. Финальные кадры закольцовывают историю: стену возле банка старательно отмывают от недавних граффити, а дверь, которую с такой яростью жгли протестующие, как и прежде, глянцево блестит.

Балет балетом, а человек глаза лишился... Где в таком видении любовь и страдание, а где – жадность документалиста до любых сильных впечатлений? Косаковский признается: «Все постоянно рифмуется. Камера так и жужжит в голове. Даже когда разговариваешь с человеком – с любимым! – и видишь что-то в глазах, или он говорит что-то интересное, чувствуешь в голове звук камеры, ж-ж-ж-ж-ж! А как начнет глупости нести, камера вжик! – и выключается!»* Обратная сторона такого взгляда – не только всеотзывчивость, но и всеядность, опасность превращения любой жизненной драмы в киношку. И все же режиссер, добывающий эти эмоции, находится в самой уязвимой позиции, он всегда на краю, он видит в начале события – его финал.

Он плачет первым.

Тысячеглазый автор

Документалисты, которые начинали работать в кино еще до крушения СССР, сетуют, что государство забыло о своей ответственности перед историей и почти не финансирует такой важный жанр, как кинолетопись. Скороспелые телерепортажи или заказуха рано или поздно канут в Лету. Необходимо фиксировать нечто более важное – дух времени.

Сегодня эту роль взяло на себя новое поколение режиссеров, которое подошло к этой проблеме с точки зрения микроистории (показывая крупные социальные явления как бы со стороны «задворок»). Ключевые фигуры в этой сфере – Марина Разбежкина и целая артель учеников, воспитанных ее «Школой документального кино и театра». Есть и другие самобытные режиссеры – Александр Расторгуев, Павел Костомаров, Антуан Каттен, которые работают с «большими данными», пытаясь ловить реальность крупными сетями, в частности социальными.

Взять, к примеру, картину «Зима, уходи!» о протестах 2012 года в Москве и Питере, которую сняли десять молодых режиссеров под руководством Разбежкиной. Это уникальное свидетельство пестрого и безумного времени, когда чуть не каждый человек, выходя на поле общественной борьбы, превращался в ходячий перформанс. Дерганая, живая камера, которую арестовывают вместе с героем, – полная противоположность величавой статике Косаковского, работавшего со сходным материалом в *Demonstration*.

* Косаковский Виктор. Мой фильм кто-то делал за меня // [Интернет-ресурс]: <https://ria.ru/interview/20110830/426840943.html>

Если Косаковский настаивает на визуальном совершенстве и действе помимо слов, то в «Зиме», наоборот, все построено на «грязном» изображении и диалоге, переходящем на крик. Это битва «лозунгов момента», которые сами по себе не так интересны: именно их абсурдное столкновение задает фильму градус народной трагикомедии, ощущение смещения языков. Героев к тому же постоянно куда-то утаскивают: будь то оппозиционер, попавший омоновцу под горячую руку, или бородатый, патриотически настроенный дед, пришедший без приглашения на выступление Навального.

Проект «Срок» (2012–2013), идеологами которого стали Костомаров, Расторгуев и Алексей Пивоваров, выстраивался иначе – как документальный ю-туб сериал. Авторы постепенно нащупывали свой формат: поначалу некоторые фрагменты напоминали вирусное видео. Непарадные портреты политических деятелей следовали встык с целой галереей «простых людей», вышедших на площадь.

Постепенно «Срок» встал на крыло, эволюционировал в долгое наблюдение над одними и теми же героями – в основном лидерами оппозиции. Авторы признавали, что выйти на интимную дистанцию не очень получается. Конечно, результат был бы совсем другим, если бы не изначальный посыл – публиковать эпизоды моментально, пока «горячо». Когда на исходе 2012 года у Костомарова был произведен обыск, это стало последним тревожным сигналом для тех, кто делал проект. «У нас все было построено на близких, доверительных отношениях с героем, когда он пускает камеру в свою жизнь, в свой дом, в какие-то свои личные вещи, не публичные. Наша главная цель – снимать не то, как человек дает комментарий, а как он просто живет. Мой нынешний статус несовместим с продолжением такой съемки», – заявил оператор Костомаров. Эти слова фиксировали уже наметившийся кризис – в первую очередь этический: поневоле получалось, что авторы собирали на своих героев компромат.

Если Косаковский мыслит фильмами для большого экрана, называя чуть ли не всю остальную видеопродукцию экологической катастрофой, метод Расторгуева, наоборот, противится завершенности. Его фильмы беднеют, когда обретают застывшую форму полного метра. «Срок» в его окончательном полуторачасовом варианте при всем остроумии композиции (теперь это фильм про любовь) не вмещает и сотой доли уникального материала, теряет в мощи. Но сама попытка – создать продолжительную хронику бурлящей площади – выявила потрясающее чутье на специфику времени и показала амбиции Расторгуева как мегаломана, мыслящего большими проектами. Он – волк-одиночка, который умеет создавать команды и идти до конца, пренебрегая временным успехом в пользу еще большего радикализма. Он не из тех, кто снимает и плачет. Он из тех, кто снимает и дерется.

Следующее поколение незаметно порывает с предыдущим. Если Косаковский утверждает, что нужно фиксировать только необыкновенное и неповторимое, в том числе технически, то Разбежкина учит молодых документалистов на ранних порах, наоборот, отсекал любые операторские изыски. Ребята внедряются в социальную жизнь, пренебрегая эстетикой кадра. Само слово «художник» применительно к документалисту для Разбежкиной устаревшее, едва ли не ругательное. Действие фильмов «разбежкинцев» погружено в хмарь и хтось городских улиц, происходит в квартирках и кустах, где прячется сиюминутная, кривая-косая реальность. Бомжи, инвалиды, потерявшиеся в столице выходцы из провинции – эти герои не требуют ни слез, ни унижительного сопереживания. Как говорит сама Разбежкина: «Когда на первый план в искусстве выходит гуманизм, искусство кончается»^{*}.

^{*} Разбежкина Марина. Документальный фильм: нужен ли сценарий? // Искусство кино, 2017, №1.

И все же у методов Косаковского и Разбежкиной есть сходство в ключевых вещах, особенно в сравнении с принципиально новой идеологией Расторгуева. Косаковский говорит, что взаимоотношения автора с героем напоминают ему сближение магнитов: «Вот один магнит, вот второй магнит. Режиссер и герой. На этом расстоянии они друг друга не трогают. А вот на этом – мгновенно слипаются. Но есть точка, когда они только начинают взаимодействовать, еще буквально доля миллиметра – и слипнутся. Каждую секунду между ними существует это расстояние, и каждую секунду его длина меняется. Режиссер – тот человек, который знает, где поставить камеру. Он знает ту самую точку...»^{*}.

Марина Разбежкина в том же духе размышляет о «зоне змеи», которая обнаруживается у любого человека, на которого направлена камера. (Этот термин был заимствован из опыта общения с биологами. У каждой змеи есть дистанция: если ее нарушить, она раскрывает свой капюшон, предупреждая: «подойдешь ближе – укушу».) По словам Марины Разбежкиной, ««зона змеи» – очень личное пространство, различное у всех людей. Если *privacy* – это просто некое осознание себя как личности, то «зона змеи» у всех разная, она имеет отношение к окружающему человека пространству. <...> У кого-то она маленькая, у кого-то побольше, а у кого-то – у интеллигенции и медийных лиц – такая безграничная, что к нему с камерой и не подойти. Это только кажется, что медийные люди все распахнуты, на самом деле они чрезвычайно закрыты и выдают большей частью некую мифологию, легенду о себе»^{**}.

Но то, что Расторгуев сделал вместе с Костомаровым, Пивоваровым, Каттенном, создав в 2013 году проект «Реальность», который длится и по сей день, – маленькая революция в документальном кино, которая словно бы аннулирует проблематику дистанции. Теперь, когда камера есть у всех и каждого, этический вопрос «чужой/собственной боли» обрел совершенно другое измерение.

Еще в 1960-е Герц Франк стал одним из авторов фильма «235 миллионов лиц», который должен был сниматься «в традициях советского поэтического документального кино». Четыре «отряда» с камерами отправлялись в разные уголки СССР, чтобы запечатлеть жизнь страны в пределах одного года. Франк с коллегами написал даже специальный «боевой устав», в котором предписывалось, что и как именно нужно фиксировать на камеру.

Расторгуев, ранние фильмы которого Франк очень высоко ценил, тоже любит манифесты. Тем круче реальность опрокидывает предзаданные шаблоны. Если в «Сроке» он еще использует традиционный принцип многокамерной съемки операторскими «отрядами», то в проекте «Реальность» сами герои, придя на масштабный кастинг и получив камеру в руки, разбегаясь каждый по своим окружающим средам, автоматически приучаются к ее присутствию. Они убивают дистанцию тем, что снимают себя сами.

Открытия начались еще с фильмов Расторгуева и Костомарова «Я тебя люблю» (2011) и «Я тебя не люблю» (2012), где герои – полуактеры-полутипажи – снимали сценки из своей жизни. Режиссеры раздали молодым жителям Ростова-на-Дону портативные камеры, время от времени подкидывали им ненавязчивые задания, а затем смонтировали получившийся материал – в чем-то трешевый, в чем-то поражающий абсурдизмом. Этот метод по-новому осмысляет идею Годара: «Любой фильм – это документальное кино об актерах». Даже играя предзаданную роль, пытаясь изображать собственное представление о себе, герои оказались предельно открыты зрителю. К примеру, в фильме «Я тебя люблю» молодой милиционер заигрывает с камерой в своем кабинете, одновременно допрашивая правонарушительницу. Помимо слов, даже исполняя предзаданный

* Болевая точка / С Виктором Косаковским беседуют Любовь Аркус, Константин Шавловский // [Интернет-ресурс]: <http://seance.ru/blog/bolevaya-tochka/>

** Разбежкина Марина. Начинать надо со сложного // Искусство кино, 2012, № 1.

«сюжет», герой сообщает о себе очень многое: говорком, фоном, вещами на полке, обоями на стене...*

Создатели проекта попадают в такие области быта, куда никогда не смогли бы заглянуть иначе. В замечательном альманахе «Реальность», смонтированном Антуаном Каттенем, девочка-подросток играет со зрителем в игру «не моргай», потом снимает собственный день рождения, потом оказывается на уроке физкультуры, потом идет на рынок, где работает ее мать. Но, в отличие от того как эту локацию показывал тот же Косаковский (длинная панорама по касательной), это место открывается девушке изнутри. Героиня пронесется через невообразимые полуподвальные помещения, где едят руками плов, поют и танцуют, где все всех знают, где зритель, благодаря посредничеству этой девчонки, тоже становится своим.

В параллель этой линии дается трагикомическая история отношений одной пары: парень постарше и девушка помладше подрабатывают Дедом Морозом и Снегурочкой, ссорятся с родителями и друг с другом. Мама против того, чтобы они встречались... Казалось бы, в чем отличие такой «Реальности» от реалити-шоу? Это становится понятно, когда мы доходим до кульминационной сцены. Выбежав из дома после очередного скандала с матерью, героиня в истерике звонит парню («мама всё узнала!»), торопится по заснеженной улице, плачет навзрыд – и продолжает снимать! – безусловно зная о существовании камеры, но стремясь запечатлеть собственную боль. Вот он, микропереворот. Один глаз сухой, другой мокрый, камера в руках героини снимает с нижней точки, и теперь слезы не застыт видеоискатель, за которым находится посредник-оператор, а падают в объектив, развернутый ею на себя саму...

Кшиштоф Кесьлевский когда-то объяснял, почему он сбежал из документалистики: «Если я делаю кино о любви, я не могу войти в спальню, где занимаются любовью реальные люди. Снимая документальные фильмы, я заметил, что чем ближе я хотел подойти к конкретному человеку, тем больше препятствий встречал на своем пути. <...> Я боюсь настоящих слез. Не уверен даже, что имею право их снимать. Подчас я ощущаю себя в реальности без границ»**.

Теперь автор-герой берет камеру в руки, впуская зрителя и в дом, и под одеяло, и в душу. Другой вопрос, посчитает ли себя вправе тот, кто дал ему камеру, использовать этот материал, показать то, что герои не осознают как интимное. Все равно остается выбор – если не режиссера, так монтажера. Где заканчивается его бесстрашие?

Как бы ни тилились авторы отменить понятие авторства, как бы ни пытались быть свидетелями или «скрипторами», авторами-героями или авторами-жертвами, они хотят вызвать в нас душевное потрясение. Не сиюминутный надрыв, похожий на усталость после скандала, а глубинный переворот, и российская современная документалистика в этом смысле до сих пор уникальна (я не упомянул и сотой доли фильмов, составляющих ее цвет). Зритель, смотря эти картины, должен принять и полюбить авторов – за их сердечный труд, за их личность – за световой след, оставленный душой.

За «объективное» наблюдение и «субъективные» слезы...



* Как пишет об этом сам Расторгуев: «Если актера подбирать как центр клубка своего мира (типаж из реальности) вместе с клубком, тогда актер входит в фильм вместе со своим миром, полностью создавая второй план» (Цит. по: Абдуллаева З. Постдок: игровое/неигровое. – М., 2011. – С. 265).

** Цит. по: Жижек С. От документа к вымыслу // Искусство кино, 2001, № 6. [Интернет-ресурс]: <http://kinoart.ru/archive/2001/06/n6-article20>