

На стыке журналистики и кино

В детстве я часто ходил в Британский музей. В отделе археологии мне больше всего нравилась фигурка из гранита: голова бородатого мужчины, тело быка, крылья орла и хвост льва. Тогда мне не приходило в голову, что это символическое изображение художественно-документального кино. Как и эта фигурка, документальная драма — странное существо.

Художественно-документальное кино (документальная драма или докудрама), возникнув в 80-х и 90-х годах, стало очень популярным на телевидении. В этом жанре сняты отдельные фильмы — «Скоки» («Skokie»), «Посланники Октября» («Missiles of October»), «Убийство дитя Атланты» («The Atlanta Child Murders»), «Слепая амбиция» («Blind Ambition»), и мини-сериалы: «Синатра» («Sinatra»), «Слепая амбиция» («Blind Ambition»), «Вашингтон: за закрытыми дверями» («Washington: Behind Closed Doors») и т.д. Докудрама оккупировала область художественного кино: JFK, «Список Шиндлера» («Schindler's List»), «Малькольм Икс» («Malkolm X»), «Во имя отца» («In the Name of Father»). Поскольку докудрама включает в себя такой широкий спектр драматических форм, ее можно разделить на два совершенно разных направления.

Биографические и развлекательные фильмы.

В эту категорию относятся девяносто процентов документальных фильмов, которые мы видим в кино и по телевидению: «Сержант Йорк» («Sergean York»), «Бейб» («The Babe»), «Мей Вест» («Mae West»); сериалы о Фрэнке Синатре и семье Джексонов. Сюда можно включить и фильмы о самых громких убийствах.

Критика обвиняет такие произведения в погоне за высокими рейтингами и развлекательностью, отходе от исторической правды. На телевидении США их производство осуществляется чаще всего драматическим отделом, а не отделом новостей или документального кино. (Более полную информацию о докудраме см. в книге Алана Розенталя «Создание докудрамы» (Alan Rosenthal, Writing Docudrama [Boston: Focal Press, 1994]).

Расследование (реконструкция).

Эта категория не так распространена, как первая, хотя завоевала не меньший зрительский интерес: «Смерть принцессы» («Death of a Princess»), «Смерть впереди: катастрофа Эксон Валдес» («Dead Ahead: The Exxon Valdez Disaster»), «Кто бомбил Бирмингем» («Who Bombed Birmingham»), «И оркестр играл» («And the Band Played On»), «Гражданин Кон» («Citizen Cohn»).

Это серьезный жанр документалистики. Он гораздо ближе к журналистике, чем к традиционной драме. Несмотря на то, что в фильмах широко использованы драматические формы, герои, диалоги, их движущая сила — неутолимое исследование. Они разоблачают зло и раскрывают тайны во имя общего благосостояния, а не только ради высоких рейтингов. Их высшая цель — представить мощное, захватывающее драматическое произведение, которое, тем не менее, максимально приближено к правде. Это и есть основная социальная роль докудрамы,

которая является ее моральным императивом. Именно на этом аспекте докудрамы я хотел бы остановиться в данной главе.

История жанра

Богатая история документальной драмы украшена самыми известными именами и фильмами пантеона документалистики, среди которых Гарри Ватт «Северное море» (Harry Watt, «North Sea»), Хампфри Дженнингз «Огонь» (Humphrey Jennings, «Fires Were Started»), работы Вилларда Ван Дайка и Лео Хервица, более поздняя картина Петера Ваткинса «Военная игра» (Peter Watkins, «The War Game»), Кена Лоаха «Кэти, вернись домой» (Ken Loach, «Cathy Come Home»), фильмы Криса Раллинга (Chris Railing) для BBC. Однако эти и другие работы вызвали много теоретических споров. Как разделить правду и вымысел? Чему можно верить безоговорочно, а к чему относиться с сомнением? Это насущные вопросы, так как основу документалистики составляет отношение к жизненной правде. В докудраме обнаруживаются целые пласты, где фантазия представлена как факт, реальность.

Несмотря на это, докудрама продолжает привлекать серьезных кинематографистов. Лесли Вудхед (Leslie Woodhead), создатель многих неординарных фильмов для Британского телевидения, считает, что этот жанр является, в определенном смысле, последним средством. «Это дает возможность делать то, с чем не справляется ортодоксальная документалистика, рассказать историю, которую невозможно передать традиционными средствами документального кино». Что такое невозможная история? Для Вудхеда это может означать все, что угодно: от истории советского диссидента, заключенного в психбольнице, до фильма «Стачка» («Strike») о вторжении советских войск в Чехословакию.

Вудхед стремится как можно точнее воссоздать историческую правду. Для этого он использовал, по мнению сценариста Дейвида Болтона, очень конструктивные средства: «Никаких выдуманных персонажей. Никаких выдуманных имен. Никаких художественно-драматических приемов - плодов творческого воображения сценариста (режиссера), кроме безупречного протоколирования того, что происходило в действительности. Для нас художественная документалистика — упражнение в журналистике, а не в драматическом искусстве.»

Фильм Вудхеда «Предмет борьбы» («A Subject of Struggle») рассказывает о судебном процессе над пожилой китайкой в разгар Культурной Революции. В 1972 году, во время работы над фильмом, происхождение и сущность культурной революции оставались загадкой. Из Китая не было получено ни единого, даже самого малого, документального материала. Вудхеду удалось достать расшифровку стенограммы судебного процесса. Он посоветовался с синологами, провел исследование и взял стенограмму за основу своей докудрамы. В основе фильма о советском диссиденте генерале Григоренко — подробные дневниковые записи, которые он умудрился тайно передать из тюрьмы.

Одним из самых известных художественно-документальных фильмов середины 60-х стал фильм «Кэти, вернись домой» («Cathy Come Home») о тяжелом положении бездомных в Англии. Он был показан по BBC три раза и действительно помог тем, кто не имел крыши над головой. Сценарист Джереми Санфорд взял за основу историю своей близкой подруги, которую выселяли из дома и лишали родительских прав.

Санфорд провел подробное исследование ее жизни и написал окончательный вариант сценария в драматической форме. Мне было любопытно, как Санфорд принял такое решение, и при нашей встрече в Лондоне я спросил его, почему вместо документальной съемки он выбрал драматический сюжет и актеров. Вот что он ответил:

Человек в несчастье не очень разговорчив. При живых съемках можно поймать эмоциональные вспышки, но на них не построишь весь фильм. Артисты, имея в руках сценарий, не сталкиваются с этой проблемой. Кроме того, в то время съемки в ночлежках были запрещены. Даже если бы мне разрешили войти внутрь и снять фильм, я не смог бы в полной мере отразить реальное эмоциональное состояние находившихся там людей. Я увидел все это в форме пьесы — ситуации, о которой каждый сознательный человек не может не написать.

Кроме этого фильма Санфорд снял еще несколько докудрам, включая картину «Эдна-алкоголичка», поэтому я попросил его подробнее объяснить суть жанра. «Как я уже сказал, эта форма используется, если события невозможно снять традиционными методами документалистики, либо потому, что они уже в прошлом, либо потому, что засекречены. Так что, если снимать обычную документальную картину, можно уничтожить то, что пытаешься показать.»

Санфорд и Вудхед привели исчерпывающие аргументы в защиту докудрамы. Сделав выбор в пользу этого жанра, кинематографист сталкивается со следующими проблемами: (1) как снять фильм, максимально приближенный к действительности; (2) как проинформировать аудиторию о характере и качестве используемого материала.

Проблемы и решения

Докудрама связывает вам руки. Вы не можете просто придумать сюжет, не можете аккуратно связать его по принципу «петелька-крючок» как в художественном произведении, потому что работаете с реальными фактами и персонажами. С чего начать? Я делаю короткие заметки:

1. *Фактическое развитие сюжета со всеми именами и датами.*
2. *Несколько слов о форме и возможном подходе.*
3. *Все, что привлекло внимание во время исследования: интересные события, неожиданные персонажи, главные проблемы, конфликты и т.д.*

Сюжет

Пользуясь своими заметками, вы начинаете составлять сюжетную линию. Это означает, что вы должны сформулировать в двух-трех предложениях, о чем ваша история и как она будет развиваться.

1. *«Лунные горы»: двое мужчин пытаются выйти к истокам Нила. История о том, как они старательно борются за славу и известность.*

2. *«Диана: подлинная история»: девушка пытается изыскать внутренние резервы для борьбы со своим мужем и нормами социального поведения, принятыми в королевской семье.*

Ситуация осложняется, если в основе фильма не история какой-то личности, а событие или катастрофа. Несмотря на то, что история стала главной новостью дня или года и не сходит с газетных заголовков, можно сломать себе голову в поисках драматической завязки для документального или художественного фильма. Единственный способ — сосредоточиться на самом интересном, драматическом и увлекательном.

Возьмем, для примера, историю катастрофы в Локерби. В 1988 году над городом Локерби в Шотландии взорвался аэробус авиакомпании «Панам». Погибло более двухсот человек. В деле обвинили ливанских или сирийских террористов. Так как Ливия отказалась выдать подозреваемых, ООН ввела санкции против этой страны. Родственники погибших подали иск на миллионы долларов в качестве компенсации.

Задача: сюжетное решение телевизионного фильма.

Вот некоторые решения моих студентов:

- a) *Жизненные истории жертв катастрофы до трагедии;*
- b) *Заговорщики, теракт, бегство;*
- c) *Локерби до и после катастрофы;*
- d) *Родственники против «Панам».*

«Гранада телевижн» сняла фильм «Почему Локерби?». Сценарист Майкл Итон рассказал мне, что сначала думал написать сценарий о группе террористов, подготовившей взрывное устройство. Во время исследования Майкл и продюсер фильма обнаружили еще одну драматическую историю: «Папам» и развал системы безопасности компании. Они решили использовать в фильме два сюжета, которые заканчиваются взрывом и пожаром.

Получилась история двух организаций: международной авиакорпорации и международной террористической группы.

Мы решили исследовать эти организации сверху вниз — от совета директоров компании до тех, кто сидит у рентгеновского аппарата в аэропорту, от тех людей, кто разъезжает по всему миру в поисках спонсоров терактов, до рядовых исполнителей, проносящих бомбу в ручной клади.

Таким образом, фильм станет противопоставлением организации работы двух структур. Самое удивительное, что они не так уж отличаются друг от друга. (Alan Rosenthal, «Writing Docudrama», [Boston: Focal Press, 1994]).

Выбор персонажей

Герои докудрамы — реальные люди, поэтому часто выбор весьма ограничен. История ясна, а главных действующих лиц не найти. В идеале, нам нужен герой, который будет продвигать сюжет в заданном нами направлении. Но, как правило, идеального героя не бывает.

Иногда приходится соединять нескольких героев в одном, как в фильме «И оркестр играл». Иногда нужно ввести нескольких действующих лиц, чтобы дать историю целиком («Военная игра», «Смерть впереди: катастрофа Экксон Валдес»).

«Смерть впереди» рассказывает о разливе нефти на Аляске. Сценарист Макл Бейкер целый вечер рассказывал мне о том, как они искали героев истории.

Долгое время мы думали, что основой драматического напряжения истории станет рыбацкая лодка. Еще был парень по имени Келли, который практически в одиночку начал операцию по спасению животных... Тогда я начал подумывать о том, чтобы немного сократить масштаб полотна и рассказать обо всем через Келли. А может выбрать историю капитана?

Но все варианты один за другим отпадали. Келли был слишком «гринписовский». История капитана была не полной: его снимали с корабля, а потом он не появлялся до самого судебного процесса. (Alan Rosenthal, «Writing Docudrama», [Boston: Focal Press, 1994]).

Если поиск центрального героя заканчивается неудачей, его нужно просто придумать. Именно так и поступил Эрнест Кипой, автор фильма «Скоки» (Ernest Kipoy, «Skokie»). Главный герой картины — вымышленный персонаж, переживший гитлеровский холокост. Он яростно выступает против маршей неонацистов. Прием прекрасно срабатывает. Перед нами обаятельный герой, в котором воплощены доводы тысяч противников неонацизма. Однако пользоваться таким приемом надо с осторожностью, потому что он может размыть границу между вымыслом и правдой и поставить объективность и правдивость всего фильма под сомнение.

Синописис — простой план фильма

В общих чертах мы обсудили принципы составления синописиса в седьмой главе. В докудраме писать синописис тоже не обязательно, но он станет большим подспорьем при работе с фактической основой картины. Синописис пишется после выбора героя и определения сюжетной линии.

Это первая попытка спланировать сюжет. Как правило, синописис представляет собой перечень основных эпизодов. Их можно пронумеровать. В каждом эпизоде нужно указать место и действия героев, иногда даже отрывки диалога. Ниже приведено начало синописиса моего фильма о британском исследователе Палестины 19 века.

1. Кембридж. Лужайка Университета, 1865 г. Толпы студентов. Преобладают студенты Королевского колледжа. Внутри помещения ПАЛМЕР благодарит аудиторию за помощь в организации путешествия в Святую Землю.

2. *Оазис в пустыне. На солнце греются три британских офицера. Четвертый приезжает на верблюде. Он сообщает, что от ПАЛМЕРА нет никаких известий, он мог потеряться.*
3. *Шикарная вилла. Ужин закончен. Мужчины в смокингах. ПАЛМЕР показывает на карте Синайского полуострова безымянную пустыню, по которой сорок лет бродили Дети Израиля. «Господа, при помощи вашей финансовой поддержки и моих усилий я намерен дать язычникам истинного Бога и осветить тьму».*
4. *Представительство Великобритании, Иерусалим, 1878 год. На столе разные напитки. Офицеры рассматривают карту. БАГЛИ беспокоится, что ПАЛМЕР мог попасть к Туркам, тогда золото пропадет. ФРАНКЛИН считает, что ПАЛМЕР погиб. БАГЛИ, решительно: «Дорого придется заплатить, если история выйдет наружу. Палмера надо найти во что бы то ни стало.»*

Из примера видно, что синопсис написан на скорую руку. Это не литературное произведение. Он не предназначен для публикации. Этот документ просто поможет вам и продюсеру Понять, как развивается сюжет.

Технические приемы

Портреты героев фильма.

При наличии хорошей истории или характера стоит подумать о том, чтобы главные герои играли самих себя. Они были непосредственными участниками событий, свидетелями происходящего и могут вспомнить впечатления и диалоги. Снимать непрофессионального актера трудно, но фильм от этого только выигрывает, как, например, картина Джека Голда «Девяносто дней» (Jack Gold, «Ninety Days»). Это подробная история молодой белой южно-африканки, арестованной за политическую деятельность по закону девяносто дней. В основу легла автобиография Рут Ферст, которая сыграла в фильме саму себя. После просмотра критики единодушно решили, что Ферст внесла элемент реальности происходящего, которого не хватало фильму, когда ее роль исполняла актриса.

В середине 80-х Канадская Ассоциация Кинематографии сделала аналогичный фильм о канадском враче, который, пренебрегая распоряжениями правительства, руководил клиникой, где производились аборты. Он был убежден, что женщина имеет полное право самостоятельно распоряжаться своим телом. В фильме показана работа клиники, преследования со стороны правительства, два-три судебных разбирательства с врачом, его оправдание и, наконец, отмена закона, запрещающего аборты. Врач играет самого себя, и это только усиливает впечатление от картины.

Обоснованность.

Большинство документал рассчитано на то, что зритель изначально верит всему происходящему на экране и пребывает в полной уверенности, что именно так все происходило в действительности. Это главное преимущество фильма «Кэти, вернись домой». Во время выхода картины истории о бездомных периодически появлялись на первых страницах всех британских газет. Таким образом, фильм наложился на знания и представления зрителей об аналогичных фактах и ситуациях.

В одной из сцен Кэти ночует на заброшенной стоянке трейлеров. За несколько месяцев до выхода фильма по радио прозвучала документальная передача «Жизнь на колесах», записанная прямо на месте событий.

Именно ее в точности воплотил на экране Санфорд. На стоянке вспыхивает смертоносный пожар. И это происшествие основано на реальном факте: ужасающие цифры жертв среди детей уже были широко известны в Британии. Нот комментарий Санфорда:

*Практически все события фильма основаны на реальных фактах. Сцена, в которой Кэти в общей драке колошматит одного из работников стоянки, сочетает два происшествия. Первая драка произошла после того, как директор стоянки вышвырнул одного из обитателей за то, что тот согласился дать интервью. Второй раз это случилось из-за ребенка, который, по мнению обитателей, умер от дизентерии. Я скомбинировал два инцидента в один эпизод, в котором обитатель стоянки пишет в газету письмо о смерти ребенка. (Из книги Alan Rosenthal, *The New Documentary in Action [Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1971]*).*

Метод Санфорда заключался в следующем: взять драматическую ситуацию, исследовать факты и сплести историю, основанную на фактическом материале. Более популярный метод — точное воссоздание исторического инцидента, как в фильмах «Суд Бернхарда Гетца» («The Trial of Bernhard Goetz») или «Убийство дитя Атланты» («Atlanta Child Murders»). Однако, в последнем случае самое незначительное отклонение от правды может разрушить правдоподобие и эффектность всей программы.

Так произошло с фильмом Антони Томаса «Смерть принцессы» (Antony Thomas, «Death of a Princess»). В этом фильме (при помощи актеров) показана публичная казнь принцессы Саудовской Аравии и ее любовника за всяческие сексуальные нарушения законов ислама. Это реальное происшествие, широко освещавшееся в европейской прессе. Кроме этого, в фильме показана общая картина нравов саудовской аристократии, которой многие не поверили. К счастью, Томас смог привести доказательства всех упомянутых фактов.

Чтобы соблюсти пропорции, необходимо отделить центральные события от случайных выдумок. В фильме «Кэти» все лирические эпизоды вымышлены, но пожар в трейлере основан на реальном факте — без этого не может быть фильма. В «Смерти принцессы» все бытовые эпизоды можно рассматривать как несущественный вымысел. В отличие от них сцены, в которых арабские женщины на Мерседесах катают своих любовников, стали серьезной политической и социальной критикой общества и Томас сумел доказать их истинность.

Точность диалогов.

Чтобы создать эффектную докудramу, необходимо найти наиболее точные источники диалогов и комментария. Чаще всего — это письма, дневники, интервью, газетные статьи, иногда — судебные отчеты. Именно так работал Стейнфорд над фильмом «Кэти»:

Работая с газетами, я наткнулся на материалы судебного разбирательства по поводу пожара, ставшего ключевым событием фильма. Я разобрал материалы

судебного процесса и более-менее точно перевел происшествие на звуковую дорожку. Например, у меня есть сцена, когда девушка рассказывает, как трейлер наполнился дымом, и она выскочила оттуда с маленьким Гарри на руках. «А что случилось с остальными?» — спрашивает судья. «Они все сгорели,» — отвечает она. Эта сцена дословно взята из судебного отчета.

Соответствие места действия и характеров.

В художественных картинах выбор съемочной площадки определяется дешевизной, экзотичностью и приемлемыми условиями работы. Такие факторы, как точность и достоверность, учитываются в последнюю очередь. Но без достоверности не может быть документальной картины, особенно в отношении эпохи, декораций, костюмов и художественного оформления. В фильме «Забастовка» («Strike») для воссоздания атмосферы Польши и Гданьска 70-х годов было использовано несколько сотен фотографий, которые определили не только оформление, костюмы и грим, но и выбор актеров. Рут Ферст специально работала с художником фильма «Девяносто дней», чтобы как можно точнее отобразить атмосферу камеры южноафриканской тюрьмы.

В принципе, точность определяется бюджетом. В 70-х на BBC было снято два великолепных исторических сериала: «В поисках Нила» («The Search for the Nile») и «Исследователи» («Explorers»). Первый сериал рассказывал об исследователях Африки, таких как Бертон и Спек, а второй излагал истории Пизарро, Колумба, Фон Гумбольта и других. Оба сериала снимались в реальных условиях. Расходы были огромными, но достоверность стоила того.

Право зрителя на информацию.

Очень важно проинформировать зрителя о том, что он видит на экране: документальную съемку, вымысел, инсценировку или вымысел, основанный на реальных фактах. Как сказать ему об этом? Одно из решений можно увидеть в фильме Роберта Васа «Этого нужно избежать» (Robert Vas, «The Issue Should Be Avoided») и фильме Джима Годмилова «Далеко от Польши» (Jill Godmilow, «Far from Poland»): субтитры, точно указывающие, что происходит на экране.

Другой метод — указать в начале фильма, какие персонажи настоящие, а какие — выдуманные, какие представлены «реальными людьми», а какие — актерами. Можно проинформировать зрителя о фактической основе происшествий и диалогов, чтобы он с самого начала понял авторское решение фильма. Некоторые оставляют обоснования на финал фильма, однако я считаю, что это предпочтительнее сделать вначале, чтобы зритель мог смотреть фильм в перспективе.

Ответственность.

В отношении докудрамы часто возбуждаются иски о клевете или защите собственного достоинства. Ни один сценарий не будет принят телесетями до тех пор, пока не будет полностью соответствовать общепринятой практике компании в этой области. Каждая телесеть имеет собственные правила работы в этом жанре, поэтому, подавая сценарий или заявку, лучше с ними ознакомиться. Дайте просмотреть свой сценарий юристу, чтобы он проверил его на возможность возникновения потенциальных претензий.

Примеры

Идея документальной драмы может возникнуть как угодно. Зачастую источником являются происшествия, взятые из заголовков газет, как «Судебный процесс Бернхарда Гетца» («The Trial of Bernhard Goetz») и «Убийство дитя Атланты» («Atlanta Child Murders»). Иногда фильм рождается из политических событий, как фильмы Лесли Вудхеда. Иногда это биография, история, общественная или личная жизнь.

Одной из лучших британских документальных драм стал фильм Дейвида Ходсона «Письма бомбардировщика» (David Hodgson, «Letters from a Bomber Pilot»), представленный Темз Телевизион в 1985 году. Он очень интересен с методологической точки зрения.

Мать Дейвида Ходсона умерла в 1978 году. Разбирая ее вещи, брат и сестра Дейвида наткнулись в верхнем ящике комода на пачку старых писем. Это была переписка между старшим братом Дейвида Бобом и его родителями и друзьями, датированная 1940-1943 годами. Боб, пилот

278
Королевских военно-воздушных сил, пропал без вести над Европой в марте 1943 года. Для Дейвида, которому было тогда шесть лет, старший брат был лишь смутным воспоминанием. Письма открыли реального исчезнувшего Боба. И не только это. Очень живо они передавали ощущения молодого летчика первых лет войны. Откровенно и с юмором в них описывались тренировки, друзья, попойки, крушения, влюбленность. И, конечно, впечатления от боевых операций.

Рассказав историю своим детям, Дейвид почувствовал, что она будет интересна и важна для широкой аудитории. Используя письма как основу сценария, он начал разыскивать людей, которых брат упоминал в своих рассказах. В результате получился фильм об одном из пятидесяти пяти тысяч летчиков ВВС, павших в сражениях Второй Мировой Войны. Один конкретный человек и одна семья, но история вызывает отклик в душе любого ветерана и предупреждает молодежь о страшной, невосполнимой цене любого конфликта.

Фильм уникален, но сделан удивительно просто. Комментарий, прочитанный Дейвидом, отражает его личную точку зрения. Письма, которые легли в основу сценария, иллюстрированы хроникальным материалом и реконструкциями. Иногда случай или настроение, подсказанные письмом, воплощаются в вымышленных сценах. Например, рассказ Боба о влюбленном Хьюго сопровождается небольшой сценкой: два курсанта дразнят своего несчастного приятеля. Остротой фильму придает то, что Дейвид познакомился с некоторыми людьми, упомянутыми Бобом в письмах, и взял у них интервью. Они появляются на экране с рассказом о событиях, который прерывается реконструкциями, голос рассказчика за кадром сменяется диалогом актеров. Простой технический прием работает великолепно:

<i>Видеоряд</i>	<i>Аудиоряд</i>
Фотографии Боба в детстве, семейные снимки.	<i>Диктор:</i> Мой брат Боб родился 13 января 1921 года в южном пригороде Лондона. Нашей маме Мод было семнадцать, когда она встретила молодого кинооператора Джимми Ходсона, они поженились в 1918. Боб был вторым ребенком в семье. Сестра Джоан родилась на два года раньше.

<i>Видеоряд</i>	<i>Аудиоряд</i>
Боб с моделью корабля, Боб с сестрой.	Боб рос нежным, интеллигентным ребенком. Он страстно увлекся самым захватывающим изобретением века – авиацией.
Архивные съемки взлетающего аэроплана, аэростаты, диспетчер управляет полетами.	Он мечтал стать летчиком. Все субботние вечера он проводил в аэропорту, наблюдая взлетающие самолеты.
Фотографии юного Боба с моделью самолета, переход на фото Боба в форме среди других курсантов.	В январе 1941, через восемнадцать месяцев после начала войны, Боб вступил в ВВС. Он был одним из многих тысяч молодых людей, которые хотели быть на самой, по их мнению, прекрасной и доблестной службе.
Архивные съемки бомбардировщика в полете.	В мае он начал учиться летать на бомбардировщике.
Название: <i>«Письма бомбардировщика»</i>	
Фотографии Боба в форме с друзьями и семьей.	
Титры: сценарист и режиссер фильма его брат, Дейвид Ходсон.	
Крупный план руки, пишущей письмо; вертикальная панорама снизу на Боба (актер), читающего письмо на камеру.	<i>Боб:</i> Начальная авиашкола N 16, Дерби. Август 1941 года. Дорогой Билл, в понедельник я начал летать.
	<i>Музыка:</i> Глен Миллер «В настроении».
Съемка с воздуха. Боб учится летать на маленьком самолете (иллюстрация к письму Боба).	В первый раз я поднялся только на двадцать минут, чтобы привыкнуть к небу. Через час мне разрешили второй взлет

<i>Видеоряд</i>	<i>Аудиоряд</i>
	и управление самолетом. В начале было непросто, но скоро у меня стало получаться.
Смикшированный средний план Боба, обращающегося в камеру. Воздушная съемка.	Самсон сказал, что когда меня увидел, такого длинного и т.д., то подумал, что я такой же безрукий, как и все остальные. Но я оказался в порядке.

Далее воздушные съемки сопровождаются рассказами Боба об учебных полетах. Комментарий переходит на общие темы: политика командования и моральный дух в тылу. Все это проиллюстрировано архивными кадрами авианалетов, разрушений, захоронения жертв. Постепенно количество постановочных сцен с участием актеров увеличивается:

<i>Видео</i>	<i>Аудио</i>
Фотография Хью Фиста.	<i>Диктор:</i> Хью Фист стал одним из самых близких друзей Боба. Они были ровесники, оба из Лондона. В ноябре 1941 года их отправили на базу Шоберри для углубленного изучения навигации и техники ночных полетов. На большинстве баз ВВС в качестве техников и обслуживающего персонала служили девушки, принадлежащие к Вспомогательным Женским Воздушным Силам (ВЖВС). Неудивительно, что любовные приключения и романы процветали. Первой жертвой, к мальчишескому восторгу приятелей, пал Хьюги Фист.
Фото Боба, Альфа и Хью Фиста.	
Архивные съемки ВЖВС.	
Хьюги Фист (актер) закрывает дверь и идет в ванную под пристальными взглядами своих друзей.	

<i>Видео</i>	<i>Аудио</i>
Дерек Кадман, Альф Китчен, Боб и Боб Уэллс.	<i>Боб:</i> Куда это у нас мистер Фист расфуфыривается? <i>Альф:</i> На встречу со своей ВЖВС. <i>Боб:</i> Опять? <i>Альф:</i> Что ж там у него такое? <i>Боб Уэллс:</i> Третий раз за неделю. Это уже серьезно. <i>Альф:</i> Давай запрем его дверь.
Четверо разбегаются в разные стороны. Боб направляется к ванной.	
Боб Уэллс: Ну, давай, давай!	
Крупный план рук, закрывающих дверь.	<i>Боб:</i> (голос за кадром) Дорогая Джоан, Хьюги Фист встречается с девушкой из медсанбата. Мне кажется, у них серьезно. Когда мы первый раз его подкололи, он воспринял это стойко, но теперь каждый раз начинает злиться, и из-за этого над ним еще больше смеются. Тобби заказал на домашний адрес Хьюги каталог обручальных колец. Вот родители обрадуются! Просто милая, невинная шуточка.
Средний план бреющегося Хьюги. Боб подглядывает за ним из-за двери. Парни выскакивают в спальню, Боб за ними.	Мне кажется, у них серьезно. Когда мы первый раз его подкололи, он воспринял это стойко, но теперь каждый раз начинает злиться, и из-за этого над ним еще больше смеются. Тобби заказал на домашний адрес Хьюги каталог обручальных колец. Вот родители обрадуются! Просто милая, невинная шуточка.
Альф за столом. Боб ложится на кровать.	
Хьюги причесывается. Вытирает лицо и выходит из ванной.	Вчера вечером Хьюги должен был встретиться со своей медсестрой в 6:45. В ванную он вошел в одних трусах. Тобби запер дверь его комнаты, чтобы он не смог одеться.
Хью выходит из ванной, направляется в комнату и обнаруживает, что она заперта.	
Озадаченный, он входит обратно в общую комнату.	

Сцена заканчивается тем, что приятели подначивают Хью, дразня его ключом и выкрикивая: «О, этот ключ! Ключ к твоему сердцу! Да, да! Это он!».

По ходу фильма несколько знакомых Боба делятся своими воспоминаниями и рассказывают, как они с ним познакомились. На примере интервью с Беа Колдри можно наглядно увидеть, как такие беседы вписаны в структуру фильма:

<i>Видео</i>	<i>Аудио</i>
Фото Беа.	<i>Диктор:</i> В начале сентября Боб получил увольнение на 48 часов и отправился на танцы. Там он встретил Беа Колдри.
Средний план Беа. Интервью.	<i>Беа:</i> Мы с подружкой Дорис пошли на эти танцы. Туда не многих пускали, потому что зал был небольшой. Помню, что я сидела в стороне и увидела, как вошел этот длинный парень.
Панорама с танцующей пары на сидящую Беа (актриса).	
Боб входит с братом и сестрой.	

Действие фильма развивается от интервью Беа к инсценировке, в которой актеры разыгрывают встречу Боба и Беа.

В финале фильма мы узнаем, что подробности гибели Боба были обнаружены совсем недавно. Все четыре близких друга были убиты.

<i>Видео</i>	<i>Аудио</i>
Групповое фото 48 молодых пилотов ВВС.	<i>Диктор:</i> Все они были моложе 22. Из сорока восьми парней учебной авиабригады в живых осталась только четверть.
На фото остается только десять человек.	

Я уже говорил о том, что если автор намерен выйти за рамки романтической биографии или художественной литературы, он должен соблюсти одно условие: точно соответствовать действительности. Для этого необходимо провести тщательное исследование темы. В качестве иллюстрации приведу рассказ Лесли Вудхэд (продюсер) и Болеслава Сулика (автор сценария) о фильме «Забастовка» (« Strike»):

Источники

На первый взгляд «Солидарность» зарождалось на виду у всей общественности. Действительно, небывалая конфронтация на верфях Гданьска очень подробно освещалась прессой, что практически невозможно в коммунистической стране. Толпы журналистов со всего мира могли свободно следить за каждым поворотом событий. Но наши исследователи обнаружили иную реальность.

Одни из контактов, установленный нами при съемках предыдущей документальной драмы, открыл нам доступ к совершенно неизвестному до сих пор материалу...

Теперь, после шести месяцев дотошных расспросов десятков участников событий и свидетелей в Польше и Европе, тщательного изучения сотен часов любительских магнитофонных записей, вырисовывается новая картина событий на верфях имени Ленина. Мы предлагаем, сопоставив весь материал, впервые воссоздать точный дневник хода событий на заводе и в варшавской общине диссидентов. И качестве консультанта мы привлекли одного из

лидеров «Солидарности», женщину, ставшую идеологическим центром забастовки, Анну Валентинович.

В первые критические четыре дня на верфи не пускали журналистов. Мы достали магнитофонные записи реальных событий тех напряженных дней, сделанные самими рабочими. При помощи этих записей и свидетельств очевидцев нам впервые удалось воссоздать точный ход начала забастовки и несколько случаев проявления страха и смятения, которые чуть не провалили все дело...

Наш режиссер и художник побывали в Польше и получили доступ на верфи. В результате у нас появилась возможность в точности реконструировать места основных событий. Мы посетили и сфотографировали явочные квартиры диссидентов в Варшаве.

Сценарная заявка

Мы планируем снять двухчасовую документальную драму. Все действующие лица — реально существующие персонажи, представленные актерами. События разворачиваются в полном соответствии с последовательностью, установленной при исследовании. Места событий будут по возможности точно восстановлены в декорациях: главные ворота верфей, актовый зал, президиум, комната экспертов, квартира Яцека Курона в Варшаве.

Предполагается использование материалов репортажей с места событий. При возможности диалоги точно переведены с любительских магнитофонных записей, сделанных в то время. При отсутствии магнитофонных записей диалоги составлены по свидетельствам нескольких очевидцев. Мы предполагаем каждый раз указывать источник этих диалогов.

Наша цель — производство художественно- документальной картины, которая будет одновременно являться исторической хроникой важного события. Мы считаем, что она окажется убедительным драматическим произведением для телевизионной аудитории.

Вот как выглядело начало фильма на экране:

Эпизод до титров:

Дрожащие кадры любительской съемки 8 мм. Мрачная панорама огромной толпы. Громкий, дребезжащий голос говорит по-польски. В воздух подброшена пачка листовок. Голос постепенно стихает, вступает диктор.

Диктор:

16 декабря 1979 года. Балтийский порт Гданьск в коммунистической Польше. Идет несанкционированная демонстрация, снятая на видеокамеру сочувствующим любителем. Именно здесь девять лет назад в стычке с полицией были убиты девять бастующих рабочих. Оратор, безработный монтер Лех Валенса, призывает каждого участника этой демонстрации протеста принести на следующий год по камню, чтобы воздвигнуть памятник. Но уже задолго до конца года эти люди и миллионы их последователей во всей Польше бросят беспрецедентный вызов советскому порядку в Восточной Европе и разожгут самый серьезный европейский кризис со времен Второй

Мировой. Мы расскажем, как начиналась забастовка, которая всего за 17 дней переросла в революцию, получившую название «Солидарность».

В сопровождении хриплого голоса Валенсы напряженные серые лица из толпы проплывают мимо объектива. Неожиданно пленка вспыхивает оранжевым цветом и обрывается. На пустом экране возникает название: «Забастовка».

Под заводской гудок и приглушенные звуки выстрелов название постепенно исчезает. Одновременно из пустоты экрана проявляется черно-белая фотография.

Снимки взбунтовавшейся толпы на задымленных улицах. На дежурной двери несут мертвое тело. Мужской голос начинает петь балладу. Субтитры.

Субтитры:

Пал Янек Вишневецкий. Его пронесли по Светоянской улице. Навстречу ментам. На встречу танкам. Корабелы, отомстите за своего товарища!

Эпизод продолжается снимками уличных боев, разгорающегося пожара в кольце огромной толпы. Снова звучит польская баллада.

Субтитры:

Рабочие Гданьска! Вы можете расходиться по домам. Ваша битва закончена. Весь мир знает о ней, но не скажет ни слова. Пал Янек Вишневецкий.

Голос постепенно замолкает. Вступает диктор.

Диктор:

Эти снимки сделаны на улицах Гданьска, Гдыни и Штецина в декабре 1970. Народная память сохранила ужасающие сцены, десять лет фотографии пролежали в тайниках.

Фотография женщины, склонившейся над трупом. Звучит финальный куплет баллады.

Сходка диссидентов; съемка на пленку 8 мм. Несколько человек сидят в неряшливой тусклой гостиной. Диктор представляет их и объясняет причину встречи.

Диктор:

Любительская съемка встречи в Гданьске в начале 1980. Эти люди борются за создание Свободных Профсоюзов в коммунистической Польше. Это главные действующие лица драмы, которую мы предлагаем вашему вниманию.

(Представление каждого диссидента в отдельности, начиная с Леха Валенсы и заканчивая Анной Валентинович).

Анна Валентинович имеет 30 лет непрерывного трудового стажа на верфях им. Ленина. Она работала сварщицей и крановщицей. За ударный труд награждена званием Героини социалистического труда. К августу 1980 — активная участница продолжительной полемики с руководством верфей.

Анна смотрит домашнее кино.

Диктор:

Анна Валентинович приехала в Лондон, чтобы помочь нам в подготовке этого фильма. Как центральная фигура польских Свободных профсоюзов она обладает уникальным знанием всех событий. (Анна включает магнитофон. Слышен ее голос, обращенный к рабочим). Голос Анны, разговаривающей с рабочими, записанный на верфях во время забастовки.

Мы видим попытку авторов указать зрителю источники информации и рассказать о методах создания фильма. Подобный прием использован в фильме «Вторжение» («Invasion»). В первые минуты фильма автор сообщает зрителю о технических приемах и общем подходе.

Диктор:

Ночью 20 августа 1968 года советская армия вместе с союзными войсками стран Варшавского договора вторглась на территорию советской Чехословакии для утверждения нового, послушного Москве правительства. Десять лет назад тоже самое было сделано в Венгрии. Еще через десять лет они снова предпримут подобную попытку в Афганистане. Такие действия назывались «братской помощью».

Название: «Вторжение».

Место действия:

Австрия, день. Австрийская сторона таможенного поста на границе с ЧССР. На заднем плане атрибуты границы Востока и Запада: солдаты, автоматы, сторожевые вышки, колючая проволока. Жденек Милнар подходит к пограничному посту.

Дикторский голос за кадром:

В дни советского вторжения этот человек был одним из самых влиятельных политиков в Чехословакии. Его зовут Жденек Милнар. Вот уже двенадцать лет с тех пор он находится в ссылке в соседней Австрии. Он покинул ЧССР в 1977 году после открытой критики насажденного Советским Союзом режима. Сегодня это единственный человек, который осмеливается свободно свидетельствовать о том, что произошло за закрытыми дверями в Праге и Москве, когда русские решили заставить чешских руководителей подписать отказ от независимости своей страны. Его рассказ, специально записанный для нас при перекрестном допросе и дополненный результатами независимого исследования, проведенного в Западной Европе и Чехословакии, лег в основу предлагаемой киноинсценировки, которая полностью соответствует полученной нами информации.

Актер, который будет играть Милнара, подходит к нему.

Диктор:

Все действующие лица — реально существующие люди, представленные актерами. Кроме специально оговоренных случаев все слова героев являются драматическим воплощением того, что по нашим сведениям, происходило в действительности. Личные воспоминания Милнара читает Пол Чапман.

Слышен голос Чапмана, разговаривающего с Милнаром.

Голос Чапмана за кадром:

В 1968 году весна пришла в Чехословакию в полном смысле этого слова. После десятилетий страха и подавления люди впервые вздохнули полной грудью.

Начинаются воспоминания Милнара. Постепенно сквозь них прорываются звуки музыки, крики ликующей толпы. Первой 1968.

Смикшированные кадры танцующих и поющих на улицах Праги людей.

Можете убедиться, что сценарий «Забастовки» несколько отличается от других примеров. Но я уже говорил, что «нет единых правил». Такой стиль оказался наиболее приемлемым для Вудхеда и Сулик. Ходжсон предпочел более консервативный способ. В сущности, это не имеет большого значения, если вы и продюсер точно знаете, что хотите сделать.