

Киноправда или метод «реального кино»

В предыдущих главах мы обсудили методы и технические особенности производства документальных фильмов, сосредоточив основное внимание на стандартной документальной картине. Было бы полезно более подробно ознакомиться со всеми жанрами документалистики, от фильма-портрета до научно-популярного очерка, но объем книги ограничен. Наиболее серьезные трудности вызывают четыре жанра документального кино: киноправда, художественно-документальный, исторический, презентационный (рекламный) и общественно-публицистический. Именно о них хотелось бы поговорить подробно.

Киноправда, или «реальное кино», как его иногда называют и в Америке, скорее является методом создания картины, чем жанром документалистики. Название «киноправда» было дано радикальному эксперименту, проводившемуся в США, Канаде и Франции в начале 1960-х годов. Роберт Дрю, Рики Ликок и, в особенности, Дон Пеннебейкер посвятили много времени и усилий разработке системы использования облегченных камер, которые можно было носить на плече, применяя легкие синхронные магнитофоны. Их техническое новаторство произвело в буквальном смысле революцию, радикально изменив структуру и решение документального кино.

Какое-то время определенная часть адептов нового кинематографа придерживалась убеждения, что киноправда полностью вытеснит привычное постановочное кино. Мнения по этим вопросам разошлись, но общий метод съемок требовал соблюдения следующих принципов:

- Последовательный, естественно развивающийся сюжет с большим количеством событий;
- Отсутствие предварительной структуры;
- Непосредственное отслеживание развития сюжета в реальном времени;
- Огромный объем съемок, до 40-50:1;
- Отсутствие подсказок, режиссуры, переговоров между режиссером или оператором и героем;
- Минимальный комментарий (или полное его отсутствие);
- Создание и структурирование фильма непосредственно на монтажном столе.

Такой подход стал новым словом в кинематографе, принятым с большим энтузиазмом и восторгом, естественно на фоне технически крепких, но скучных, статичных и предсказуемых документальных фильмов, которые демонстрировались по телесетям. Сегодня традиционные документальные картины CBS, NBC или ABC начала 1960-х забыты, в то время как фильмы, сделанные по методу киноправды, с удовольствием смотрят современные зрители.

В начале 60-х фильмы киноправды рассказывали о кризисе личности, поп-концертах, и практически ничего о политике. Кинематографисты 70-х и 80-х работали над развитием этой формы, которая сохраняет свою огромную популярность и в наши дни, особенно привлекая молодежь. Этот метод связан с названиями величайших

произведений документального кино начала 60-х, он окутан покровом восторга и поклонения, обещая показать истинную правду, дать возможность выйти за жесткие рамки консервативного старомодного кино — последний аргумент выглядит особенно симпатично. Как сказал один из студентов: «Это неуправляемое кино. Оно более гуманно. Оно проникает прямо в суть вещей, сохраняя реализм и прямоту.».

Я не разделяю всех восторгов по этому поводу. Существует другая объективная причина популярности киноправды: гораздо меньший объем работы. Не надо проводить исследование, писать нудный сценарий, составлять дурацкий дикторский текст, делать предварительное планирование. Можно сразу приступать к съемкам. Если что-то сделано плохо, подумаешь! Все ведь знают, что фильм делается в монтажной. Кроме очевидных преимуществ, метод киноправды имеет множество отрицательных сторон, которые недооценивают молодые кинематографисты. Прежде, чем приступить к работе, необходимо их тщательно взвесить.

Трудности съемки

Стоимость.

Работая в технике киноправды, вы вступаете в зону неизведанного, нередко не имея представления о том, что, сколько и как снимать. Вы просто включаете камеру и проводите все время в ожидании драматических событий. Но поскольку вы даже не знаете, что станет драматическим событием и когда оно произойдет, решение представляется очень простым: снимать и снимать, а это очень дорого. Запланировать и подготовить что-либо невозможно, поэтому коэффициент съемок достигает 40-50:1, что означает покупку и проявку сотен метров пленки. Видеосъемка позволяет сэкономить огромные средства, но это компенсируется очень дорогим видеомонтажом. Не зная количество съемочных дней, автор не может заранее рассчитать стоимость съемочной группы. Просматривая потрясающие ранние фильмы Дрю и Ликока, студенты забывают, что они финансировались далеко не самой бедной в мире корпорацией Тайм-Лайф.

Стоимость постпродукции может вылиться в астрономическую цифру не только по причине длительного монтажного периода, но в результате проведения регистрации, расшифровки, перезаписи и т.д. Фильм- исследование Аллана Кинга «Женатая пара» (Allan King, «A Married Couple») был снят в 1969 году за восемь недель. Предполагаемый бюджет полуторачасового фильма составлял 130 000 долларов. Однако в связи с продлением съемочного периода и необходимостью покупки дополнительной пленки, смета увеличилась 203 000 долларов. Сегодня такой фильм может стоить от 800 000 до 1 миллиона, что не так много для художественного фильма, но невероятно дорого для документального.

В поисках фильма.

Некоторые кинематографисты начинают съемки, не имея ни малейшего представления о концепции. Полагаясь на «авось», они следуют простому правилу: если долго снимать, что-нибудь интересное обязательно случится. Это логика известного утверждения: если обезьяну надолго посадить к пишущей машинке, она напишет «Гамлет». Вполне очевидно, что до начала съемок необходимо выработать четкую концепцию фильма, однако многие кинематографисты пренебрегают этим за собственный счет. Автор должен ясно представлять, о чем собирается снимать фильм, иначе он рискует погрязнуть в идеях и отснятом материале.

Дон Пеннебейкер не очень рисковал, начиная съемки фильма «Не оглядывайся» (Don Pennebaker, «Don't Look Back») о первом английском турне Боба Дилана. Дилан — противоречивый, живой и очень привлекательный персонаж. На гастролях всегда что-то происходит, но и в противном случае песни Дилана служили гарантией популярности фильма. Гораздо большая опасность подстерегала Иру Воль при работе над фильмом, получившим награду Академии, «Самый лучший парень» («The Best Boy»). Несколько лет жизни умственно-отсталого взрослого человека — не самый многообещающий сюжет. Но фильм получил признание за теплый лирический образ героя, захватывающий процесс перемены Филли и сопереживания авторов фильма.

Часто, взвесив все за и против и придя к заключению, что тема представляет интерес, автор фильма сталкивается с тем, что ничего не происходит, события никак не развиваются. В конце концов, режиссер остается с кипой отснятого материала, который, по правде говоря, без смыслового центра или кульминации выглядит скучно.

Когда братья Майслсы приступили к работе над фильмом «Агент по продаже» (the Mavsls brothers, «Salesman»), их замысел выглядел вполне интригующе: следовать за четверьмя продавцами Библий достаточно долго, и что-то произойдет. В результате братья сняли потрясающий материал, но не могли подобрать к нему ключ и сделать цельную историю. По словам монтажера Шарлотты Цверин, решение было найдено на монтажном столе.

Мы с Дейвидом стали выстраивать историю четырех продавцов примерно в том порядке, как она снималась. На это ушло очень много времени, поскольку мы двигались в ложном направлении. Четыре месяца мы пытались собрать историю четырех человек, а фильма все равно не было. Постепенно мы поняли, что нужно собирать историю Пола, трое остальных — второстепенные персонажи. Поэтому все внимание мы сосредоточили на Поле, то есть использовали только те сцены, которые могли что-то о нем рассказать. Это автоматически исключило лишний материал, на который мы потратили столько времени. (Alan Rosenthal, «The New Documentary in Action»).

Что снимать.

Что делать, если сюжета нет, режиссер не знает, что произойдет в следующую минуту, а десять минут съемки обходятся в 175 долларов? В этом и заключается основное противоречие киноправды — когда включать камеру? В конфликтных, драматических или постановочных фильмах ответ напрашивается сам собой: вам нужно действие, драматизм и кульминация. Работая на гонках, вы снимаете старт, немного самой гонки и, естественно, финал. Рассказ о штурме высоты включает кадры подготовки солдат и первые мгновения атаки. Для фильма о представлении или спектакле нужно снять достаточно материал за кулисами, выход актеров, реакцию публики и основные события на сцене.

Но что делать, если вы снимаете жизнь простых людей, где нет явных драматических коллизий? Неужели совсем не выключать камеру? Конечно, нет. Старайтесь руководствоваться тремя правилами. Во-первых, выбирайте сцены, раскрывающие в действии или разговоре личность, характер и мировоззрение героев. Естественный вывод: нужно чувствовать происходящее, внимательно слушать и смотреть.

Во-вторых, сцена должна чем-то завершиться: спором, взрывом эмоций, отрицанием, встречей. Даже если сцена не развивается, найдите в ней что-либо значительное: настроение или чувство.

В-третьих, со временем, просматривая рабочий материал, постарайтесь найти в нем закономерность и определить лучшее время съемок: за ужином, когда накопившееся за день раздражение членов семьи начинает выходить наружу, поздно вечером, когда дети спят, а муж с женой остаются наедине со своим разваливающимся браком.

Ключ к удачной съемке — предчувствие. Режиссер должен развивать нюх, чтобы угадывать ход развития событий и быть к этому готовым.

Как снимать.

Киноправда отрицает пересъемку или повторение вопросов интервью. Что делать, когда ситуация начинает стремительно развиваться, а у вас только одна камера? Снимайте самый важный диалог на месте событий и постарайтесь предупредить следующее действие. После этого снимите несколько промежуточных монтажных планов, чтобы монтажнику было с чем работать. Принцип съемки в технике киноправды не очень отличается от традиционного документального кино. Попробуйте понять сцену, докопаться до сути происходящего, определить центр развития действия и снимайте.

При работе над фильмом «Кризис» Дону Пеннебейкеру (Don Pennebaker, «Crisis») потребовалось снять совещание в Белом Доме с участием Президента Кеннеди по поводу приема двух черных мальчиков в школу на юге США. Интересно посмотреть, как он планировал провести съемку и как менялась его стратегия по мере развития ситуации.

Я сказал звукооператору, чтобы он не выходил на середину комнаты. Делай со звуком, что хочешь, но не стой посередине пространства, потому что мне нужна полная комната народа. В комнате происходили самые невероятные вещи. Это была наша первая попытка снять полное людей помещение, нам было очень трудно.

Обычно начинаешь с общего плана и заканчиваешь на любом персонаже, который заставляет сцену работать, или который тебя интересует, переходишь на предельно крупный план и следишь за ним, в общем, работаешь в этом направлении.

В данном случае все пришлось делать наоборот, постоянно отъезжая, потому что каждый раз, когда Президент что-то говорил, делал, вокруг него начинали суесться, двигаться, переходить с места на место человек восемь. Происходил какой-то ритуальный танец, который имел, по-моему, отношение к утекавшей из системы власти. (Из книги P.J. O'Connell «Robert Drew and the Development of Cinema Verite in America»)

Монтаж

Девяносто процентов фильмов, сделанных по методу киноправды, создаются и принимают окончательную форму на монтажном столе. Иногда автор чувствует сюжет, но не может сформулировать его, пока материал не отобран и частично не

смонтирован.' Поэтому особенное значение имеет выбор творческого и думающего режиссера монтажа.

Монтаж сценарного фильма достаточно прямолинеен. Собрать материал с начала до конца по четкой сюжетной линии нетрудно. Режиссер фильма, снятого в технике киноправды, почти никогда не может определить его центральное событие или сюжетную основу, поэтому говорить о спокойном и последовательном процессе монтажа не приходится.

С чего начать, учитывая все эти проблемы? Я отбираю особо понравившиеся мне сцены и обдумываю их внутренний механизм и смысл. Сейчас я не беспокоюсь о месте этих сцен в фильме. После завершения работы над сценой я выписываю все данные на карточку и прикалываю ее к стене. В зависимости от фильма такая работа может продолжаться несколько дней или месяцев. Постепенно проявляются внутренние связи, сюжетные линии, значение. Иногда это происходит в монтажной, иногда во время отдыха.

Примерно раз в неделю, самостоятельно или вместе с коллегами я просматриваю карточки в поисках связующих звеньев. Медленно, но неизбежно вырисовывается структура фильма.

Сложность монтажа становится ясна из записок Эллен Ховде, которая была монтажером и вторым режиссером па фильме Майслсов «Серые сады» («Grey Gardens»). Это портрет двух необычных женщин, Эдит Бувье Беаль (Старшая Эдди) и ее пятидесятипятилетней незамужней дочери, которую тоже зовут Эдди. Снимал фильм Эл Майслс, а записывал Дейвид Майслс. Я спросил миссис Ховде, сказали ли ей братья, как они хотят сделать фильм.

Нет. Никогда. У них не было никакой идеи. Просто два обаятельных человека, может быть из этого получится история...

Получив материал, мы какое-то время привыкали к нему. В общем, он получился очень странным. Без монтажа нельзя было понять, есть ли что-нибудь стоящее, потому что это был просто поток сознания. Постоянные повторы. Никакой структуры. Никаких событий. Не было точки, вокруг которой выстраивался диалог. По большому счету весь материал был одинаковый, мы старались ВНИКНУТЬ в его суть, найти мотивацию, сконденсировать, чтобы выделить психологические интонации.

Я все время пыталась понять взаимоотношения героинь. Наверное, выражаясь языком кинематографии, мы двигались в сторон)' психологического романа чувств, а не романа содержания.

Думаю, что мы не очень представляли себе, куда идем (по крайней мере, в начале). Наверное, всем было ясно, что действия нет. Мы не понимали, что же все- таки происходит.

Мы с Маффи (моим коллегой) решили определить главные темы фильма простыми вопросами: почему мать и дочь живут вместе? Возможно, младшая Эдди приехала,

чтобы позаботиться о матери, а властная мать сделала все, чтобы дочь не уехала? Было ли их сосуществование своеобразным биологическим симбиозом?

Основные правила

Киноправда предъявляет кинематографистам и сюжетам более строгие правила, чем обычное документальное кино. Съемки, которые могут продлиться несколько месяцев, а то и лет, чаще проводятся не в общественном месте, а в частном доме, что требует от автора открытости, свободного проявления чувств и понимания. При таких обстоятельствах с самого начала необходимо установить правила, которые определят и помогут сгладить отношения между кинематографистом и героем. Основные вопросы приходится решать каждый раз, а нюансы меняются в зависимости от ситуации.

Время съёмки:

Можете ли вы снимать в любое время, при каждом удобном случае или только в определенные часы?

Освещение:

Имеется ли возможность заранее установить осветительную аппаратуру на все время съемок (что предпочтительнее), или придется каждый раз устанавливать свет заново?

Доступ:

Разрешены ли съемки в любом месте или существуют ограничения доступа?

Запись:

Можете ли вы записывать все или существуют запреты на какие-то темы?

Конечно, лучше получить наиболее полный доступ в надежде, что герой будет доверять вашей компетенции.

В середине 70-х в Англии Роджер Греф снял сериал «Решения». Съемки производились во время обсуждения наиболее важных решений, принимаемых тремя крупнейшими британскими корпорациями, включая Бритиш Стил. Фильмы разрушили все барьеры, внедрили технику киноправды в мир корпораций, демистифицировали методы работы деловых структур. Подобные съемки осуществлялись впервые. Перед Грефом стояла сложнейшая задача: получить доступ в деловые круги, завоевать их доверие и убедить руководителей в том, что фильм принесет пользу компании и общественному благосостоянию. Основные правила, разработанные Грефом вместе с корпорациями, заключались в следующем:

- 1. Кинематографисты будут производить съемки только по обоюдному согласию сторон.*
- 2. Никакой информации в газеты. Это было особенно важно, когда происходил обмен конфиденциальной информацией.*
- 3. Фильм выйдет после согласования сторон. Другими словами, кинематографисты не предполагали нарушения каких-либо прав героев.*

4. В компенсацию пункта 3 кинематографисты потребовали полный доступ к одному или двум выбранным ими героям, то есть право съемки в любое время и участие в любых разговорах.
5. Съемки производятся без дополнительного освещения, постановочная съемка запрещена.

Ричард Лейтерман, снимая фильм «Женатая пара» для Алана Кинга, практически жил вместе с Билли и Антуанеттой Эдварде в течение двух месяцев. Здесь действовали три главных правила:

1. Любое общение между кинематографистами и героями запрещалось;
2. Кинематографисты имели право приходить в любое время, днем или вечером, и снимать все, что не находилось за закрытыми дверями;
3. Герои должны продолжать разговаривать или выполнять действия, независимо от прихода кинематографистов и начала съемки.

Недавно я расспрашивал Лейтермана о той съемке. Выяснилось, что доверие Эдвардсов к оператору, их уверенность в его тактичности и компетентности, перевешивало все установленные правила. Тяжелые, яростные ссоры, когда Билли вышвыривал Антуанетту из дома, — да, все это было. Билли и Антуанетта собираются заняться любовью — оператор снимает ласки, но камера выключается, как только они исчезают в спальне.

Составить правила не так сложно, но соблюдать их нужно с долей осторожности. Даже получив разрешение на съемку в любое время в любом месте, необходимо руководствоваться здравым смыслом. В 1963 году Роберт Дрю, Рики Ликок и Дон Пеннебейкер получили разрешение Джона Кеннеди на съемку конфиденциальных заседаний. В сущности, Кеннеди предоставил кинематографистам свободный доступ на все заседания, но вот что рассказал Ликок критику О'Коннелу:

Пеннебейкер (другой оператор) замечал, что Президент иногда начинал поглядывать на камеру. Тогда Пенни прекращал съемку. Потому что, если этого не сделать, Президент через несколько минут скажет «Стоп!». Тогда возникнет проблема возобновления съемки. Придется просить разрешения Президента. Если оператор останавливался по собственной инициативе, тогда он мог снова включать камеру, когда захочет. Подумаешь, пропустил что-то важное. Зато можно начинать съемку в любой момент.

Критические замечания

На протяжении многих лет киноправда подвергалась шквальному огню критики. Прежде, чем начинать работать в этой технике, надо знать основные аргументы противников этого направления документалистики.

1. Упрощенность и безыдейность.

Эта претензия предъявлялась в основном Фреду Вайзману теми критиками, которые считают, что его фильмы лишь поверхностно отражают суть общественных

институтов. Без глубокого социологического или экономического анализа (который отсутствует в его картинах) фильм не представляет особого интереса.

2. *Выбор персонажей - основа фильма.*

Суть претензии в том, что для создания фильма в стиле киноправды не требуется особого таланта. Все, что нужно, — правильно выбрать героя или тему. Найди верный обаятельный характер, типа Битлз, Леонарда Коэна или популярного гонщика, и фильм в кармане.

3. *Портреты поверхностны.*

В самом начале киноправда претендовала на создание глубоких психологических портретов; адепты этого движения утверждали, что только они смогут, преодолев все внешнее и наносное, раскрыть «настоящего» человека. Это заявление теперь подвергается серьезным сомнениям: критики считают, что при любой технике съемки герой одинаково настороженно относится к камере.

4. *Метод неэтичен.*

Основной аргумент заключается в следующем: персонажи не отдают себе отчет в том, какое влияние может оказать фильм на их личную жизнь и судьбу, а кинематографисты используют их для славы и денег.

Многие критические отзывы необходимо принимать всерьез. Однако, по-моему, критики перестарались. Принимая во внимание прошлый опыт, можно с уверенностью сказать, что большинство серьезных кинематографистов работали с энтузиазмом и состраданием, их фильмы демонстрируют глубокое понимание человеческой натуры, семьи, общественных институтов и социальных акций, что было бы невозможно при использовании других методов документалистики. Они обогатили традицию документалистики и проложили благородную дорогу, по которой следуют многие достойные авторы.

Мыльная опера в стиле киноправды

Когда я писал предыдущий абзац для первого издания, сериалы «Реальный мир» («The Real World») и *Sylvannia Waters cute* не были созданы. Оба проекта — неожиданные отклонения от «заслуженного» пути. Насколько они конкурентоспособны — другой вопрос, но оба стараются направить развитие киноправды в новом направлении.

«Реальный мир» появился на американском телевидении в 1992 году в качестве развлекательно-документального эксперимента MTV. Телекомпания взяла в аренду мансарду в Нью-Йорке и поместила туда семь взрослых людей, которые до того ни разу не встречали друг друга и были отобраны из сотни претендентов. Несколько видеокамер, по очереди или одновременно, работали в течение трех месяцев подряд.

Сериал смонтирован в прыгающем стиле MTV. По отзыву журнала *Entertainment*, «он очень тонко убажывает фантазии аудитории MTV: ну не круто ли пожить в упакованной нью-йоркской мансарде вместе с несколькими классными людьми, чтобы тебя еще и па камеру все время снимали — все твои глупости и самые секретные мысли. А вокруг постоянно играют хиты MTV.». Мне «Реальный мир» совсем не понравился — скучно и все неправда. Они использовали технику киноправды, чтобы

симулировать жизненную мыльную оперу, но все-таки заставили вас стремиться к настоящему китчу.

«Сильвания Уотерс» Пола Ватсона (BBC и ABC, 1993) еще одна мыльная опера. Съемки заняли девяносто часов на видео. В результате получилось двадцать серий по тридцать минут. Сериал сохраняет ту же воинственность и синтетичность, что и работа Ватсона 1974 года «Семья».

Сильвания Уотерс — пригород Сиднея в Австралии. Сериал представляет комфортабельную жизнь семьи среднего класса. Все сделано в технике киноправды. К счастью для зрителей, семья не без странностей и переживает множество проблем: старение, алкоголизм, трудности с детьми.

Когда сериал показали по BBC, британская публика отнеслась к героям с некоторой долей презрения. Сериал еще раз доказал существование английского снобизма и предвзятого отношения к австралийским братьям по разуму. По словам газеты «Дейли Мейл», «Британия встречает своих соседей из ада».

В моем восприятии и «Реальный мир», и «Сильвания Уотерс» не обладают ни каплей достоверности. Меня беспокоят не столько «выстроенные» интервью (между прочим, нарушение традиции киноправды) или нарочито сумасшедший стиль съемки. И то, и другое — просто стилистический прием. Меня беспокоит неспособность кинематографистов проникать вглубь явлений. Для того, чтобы прием киноправды сработал, автор должен быть глубоко заинтересован своей темой и снимать с умом и чувством. Просто включать камеру недостаточно.

К счастью, в противовес мыльным операм, киноправда продолжает жить и творить настоящие произведения. Флаг все еще развевается, вдохновляя новых творцов.