

Литературная газета
г. МоскваПОЛЕМИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ
О ГЕРОЕ ЭКРАННОЙ
ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ

- «БОЯЗНЬ ЗЕМЛИ» — БОЯЗНЬ СЛОЖНОСТИ
- ВСТРЕЧНАЯ ИСПОВЕДЬ
- «НЕ ТАК ЭТО БЫЛО!»

ЧТО ОТРАЖАЕТ
ЗЕРКАЛО?

КАК-ТО в беседе с известным парашютистом корреспондент поинтересовался, можно ли научиться преодолевать в себе страх перед высотой. Ответ был неожиданным. «Ты не высоты боялся — земли, — заметил семикратный рекордсмен мира. — Она рядом. Вот и страшно. Самый неприятный в моей жизни был прыжок с парашютной вышки. Тогда я уже ходил в мастерях спорта. Счет вел за тысячу. А когда залез на вышку, так, шутки ради, — коленки затряслись. Не могу перебороть страх: земля-то рядом... Понимаешь, парашютист связан со стропами, с куполом. И главное — чтоб была высота».

Всякий раз это интервью мне приходится на память, когда создатели документально-обзорных фильмов доказывают, что им покорна высота. Окружающая жизнь открывается при этом в таких ошеломительных панорамах и умопомрачительных ракурсах, что индивидуальные судьбы героев рассматривать бывает решительно невозможно. «Боязнь земли» — неспособность показать крупный план характера, уловить своеобразие собеседника, остаться с ним один на один.

Герою документального телефильма — космонавту — демонстрируют кадры хроники: торжественные приветствия... автографы... фотовспышки... «Такое переносить очень тяжело, — вполголоса говорит герой, — легче быть, среди людей, чем на виду у людей».

Эта фраза могла бы стать ключом к изображаемому характеру. К сожалению, любое неприятное высказывание — боится ли герой стоматолога, любит дом или маму — сопровождается ликующими аккордами («Посмотрите, какой он скромный, какой земной, простой!»). Живые черты натуры если и угадываются на экране, то не столько благодаря документалистам, сколько вопреки предлагаемым ситуациям, вынуждающим участника съемки постоянно быть «на виду».

Вправе ли мы говорить в этих случаях о соответствии экранного образа своему прообразу? О приобщении к духовному миру изображаемого лица?

«Если бутафорское яблоко и настоящее сняты так, что их нельзя отличить друг от друга на экране, то это не умение, а неумение снимать», — писал Дзига Вертов. В двадцатье годы, наблюдая, как люди позируют перед объективом, он разработал многообразные методы репортажной съемки в «момент неигры».

Мы лишены возможности увидеть себя такими, какие есть. Вглядываясь в зеркало, успеваем почти рефлекторно придать своему лицу выражение «приятное во всех отношениях». (Проведите несложный эксперимент: присядьте у зеркала, установленного в фойе театра, и наблюдайте, как меняются лица посетителей по мере приближения к своему «двойнику».)

Но если нелегко избежать соблазна облагородить даже собственное зеркальное отражение, с которым мы имеем дело большей частью наедине, то что уж и говорить о присутствии кинокамер! Сам факт киносъемки вынуждает героя к реакции, обусловленной его представлением о роли, которую предстоит «сыграть».

Стараясь устранить подобный эффект публичности, «закрытости», документалисты нередко обращаются к помощи «лица из среды». Им может оказаться старый друг, земляк, одноклассник героя. Вступая в своеобразный разговор с таким соучастником съемки, режиссер поручает ему между делом задать вопросы, ответы на которые хотелось бы услышать.

«Гляди, угадал, когда приехать. Вот молодец!» — обрадованно встречает бригадир колхоза Янис Скуе своего давнего приятеля, поэта («Рыбак», сценарист М. Мисиня, режиссер Р. Целма). Нежданно нагрянувший гость достает бутылку: «Помоему... шампанское под камбалу пойдет». «Ты думаешь?.. Смотри, в жир не сядь... — добродушно ворчит хозяин, — свой зад интеллигентный не испачкай». Пожалуй, даже слишком непринужденная атмосфера.

Но по ходу беседы всплывают заботы и настоящие. В местные рыболовецкие училища приходится зазывать ребят из других республик, где моря и близко нет, а свои... Раньше как было? Отец сына еще ребенком сажал в лодку на сети. И тот помогал, как мог. И море ему само в кровь впитывалось... А теперь, ну как ты его в море возьмешь на законном? Оснований? Кто тебе такую бумажку даст? Ситуация паршивая, ничего не скажешь, соглашается собеседник. А что, самому бригадиру не хотелось сменить этот берег на что-то другое? «Никогда, — решительно отрезает Янис. — Это все равно, что дерево пересадить на другое место». «Но ведь пересаживают». — «Да, пересаживают... Но тогда ветки сильно обрезают... и корни тоже». Душевная горечь, с какой произносится эта фраза, заставляет верить в доподлинность разговора.

ПРОШЛО время, когда создание документального фильма исчерпывалось соблюдением двух классических правил — наблюдение и отбор. Сегодня не менее важно и то человеческое взаимодействие, которое возникает в момент работы. Возникает, если видеть в герое не «объект изучения», но иллюстрацию к его собственным достижениям и не «сырой материал», который следует довести до образа, но своего рода соавтора ленты.

«Я не думаю, что стоит себя уж очень беречь. Кто знает, сколько тебе еще осталось...» — размышляет народная артистка СССР Вера Алентова о посвященном ей фильме («Разговор с королевой», сценарист В. Лоренц, режиссер Р. Калниньш, оператор Ю. Подниекс). На экране звучит монолог-признание. О собственных жизненных испытаниях, понимании творчества, об утраченных и обретенных ценностях. «Все, что я сыграла в юности, было очень красиво, и девушка я была красивая, — говорит актриса. — А теперь меня совсем не беспокоит, как я выгляжу...»

Можно сыграть десятки ролей на сцене и в жизни. Но как сохранить среди этих бесчисленных перевоплощений свое доподлинное лицо? «Мама моя волосы на себе рвала, когда я поступила в театр. Хотя в жизни я многого себе не могла позволить... А у моей дочери Кристи все по-иному. Поколение Кристи уже с претензиями. Но уж слишком организованна она, слишком замкнута, предпочитает идти по течению».

Возможны ли подобные интонации в дикторском тексте или даже в авторском комментарии (хотя бы уже по моральным соображениям)? Жестокая откровенность таких признаний может быть оплачена разве что правом матери: ведь когда-то дочерью была и она сама. «Мама у меня была чудесная, — вспоминает актриса. — Может быть, немного бесхарактерная... — Она задумывается: — Хотя умела бороться с горестями...»

Карета, запряженная лошадьми, медленно движется по улицам города, утопающего в цветах. Рига чествует Вио Артамане.

Воздаст любимой актрисе почти королевские почести. Но монолог перед камерой звучит без всяких поправок на юбилейные торжества. Никто не спрашивает, счастлива ли она. Никто не ждет привычного подтверждения. «Все вроде бы есть у меня. Любовь народа... семья... все вроде есть, но... Я всегда была в поисках какой-то гармонии, а любви такой вот, по-настоящему гармоничной, не было... Всегда надо было с чем-то считаться... жертвовать... даже любовью. — Она на мгновение замолкает. — Но страдания необходимы актеру... не правда ли?»

Подобные фильмы-признания на экране редкость. И не потому, что окружающая действительность не предоставляет нам «материала». Но, озабоченные поисками интересных героев для будущих лент, мы как-то мало задумываемся: а интересны ли мы сами своим героям? Заверения в том, что «мы будем вести себя так, будто нас тут нет», — всего лишь лукавая дипломатия. Можно попытаться скрыть аппаратуру, но не собственное присутствие. Нашумевший метод «привычной камеры» — не техника съемки. Это доверительная этическая дистанция между автором и героем. Кто же захочет открыть свою душу человеку, приходящему, чтобы «наблюдать»?

Полемизируя с документальной драматургией, которая требует активного автора-собеседника, иные критики возражают против того, чтобы создатели фильмов принимали общение «на себя». Не слишком ли это короткий путь к истине: вопрос — ответ? Мы рискуем упустить драгоценные живые подробности. Но, принимая общение «на себя», авторы экранных портретов все чаще решают совсем иные задачи — пытаются постичь, каковы взаимоотношения героя с окружающим его миром, с самим собой.

В ТЕЧЕНИЕ пяти лет венгерский режиссер Йожеф Мадьяр записывал на магнитофон беседы с героем своей будущей ленты — председателем преуспевающего кооператива. На правах старой дружбы договорились: представится случай — актеры разыграют страницы записанной биографии, и тот сможет увидеть собственную жизнь «со стороны». Наконец этот случай представился. После очередного производственного конфликта — а сколько их было! — герой заболел и вынужден был до срока уйти на пенсию. Но тут колебался он сам: «Кому теперь интересна моя биография? Ведь наше поколение — уходящее». Неуверенность испытывал и актер: шутка ли — сыграть свою роль на глазах прототипа? За этим обсуждением оба не заметили, что уже работает камера — реальная действительность перетекала в фильм.

На основе магнитофонных воспоминаний режиссер воспроизводит наиболее острые ситуации прошлых лет.

«И вы считаете, что были тогда правы?» — не выдерживает игры актер, выходя из роли и неожиданно обращаясь к бывшему председателю. «Но тогда я не мог поступить иначе. Никто не мог...»

Герои картины дают возможность взглянуть в то самое зеркало, которое способно показывать не только все, что мы помним, но и все, что хотели бы позабыть. «Да не так это было!» — то и дело не выдерживает он своей роли зрителя и, забывая о съемке, вмешивается в действие, чтобы самому показать, как было «на самом деле».

Разбираться в подлинных мотивах своих поступков — задача нелегкая. Ничто не требует такого редкого интеллектуального героизма, как готовность знать о себе всю истину, говорить философы. Биография, проигрываемая заново, становится предметом дискуссии, вовлеченными в которую оказываются все участники этой документальной драмы, соизмеряющие поступки и мысли героя со своими собственными мыслями и поступками.

Документалисты пока еще только нащупывают этот новый принцип диалогического сотворчества. Но, быть может, оно — в немалой степени — позволит раскрыть на экране внутренних мир современника, человека именно 80-х годов.

Ибо разговор в картине идет не с ним, а — с ним.

Сергей МУРАТОВ