

УДК 778.5
ББК 85.375

Казючиц Максим Федорович

Кандидат философских наук, профессор кафедры экранных искусств Академии медиаиндустрии, Москва
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
mkazuchitz@gmail.com

Ключевые слова: кино США, документальное кино США, Майкл Мур, Михаил Бахтин, автор, нарратив, репрезентация.

Казючиц Максим Федорович

Проблема репрезентации автора и критика социокультурного контекста в документальном кино США 2000-х годов

В статье исследуются вопросы, связанные с поисками новых художественных стратегий (нарратив, выразительные средства) в современном документальном кино США.

К 1990–2000-м годам документалистикой был накоплен значительный потенциал способов репрезентации в кино, в том числе и неигровом. В связи с этим стиль, типология приемов и художественная система фильмов американского режиссера документального кино Майкла Мура представляет значительный интерес. Стилевая специфика его работ синтетична и в известной мере определяется его литературной деятельностью. Не только стилистика и лексика закадрового комментария, но такие элементы, как автор-герой в кадре, эклектичный монтаж разнообразных материалов (от анимации до частной кинохроники и видео), косвенно свидетельствуют о том, что режиссер использует данные элементы в качестве экранного эквивалента художественных приемов своего литературного текста. Вместе с тем подобный персонаж — герой и автор в одном лице — с его сильной комической, сатирической стороной, непосредственно влияет на организацию нарратива в ряде фильмов в традициях литературы *путешествия*. Изучение осуществляется в рамках исследовательской *модели путешествия автора*, позволяющей выявить и типологизировать художественные приемы, способы репрезентации автора и определить возможности критики социокультурного контекста различных сторон жизни США через сатирическую интерпретацию.

Kaziuchyts Maksim F.

PhD in Art, Professor, Department of Screen Arts, The Academy of Media Industry, Moscow
ORCID ID: 0000-0002-3015-3046
mkazuchitz@gmail.com

Keywords: USA cinema, USA documentary, Michael Moore, Mikhail Bakhtin, author, narrative, representation.

Kaziuchyts Maksim F.

Representation of the Author and Critique of the Social and Cultural Context in USA Documentary Films of the 2000s

The author of the article explores issues related to the search for new artistic technologies (narrative, expressive means) in modern documentary cinema in the United States. By the 1990s–2000s, the United States documentary film industry had accumulated considerable experience of representation in films, including non-fiction. In this regard, the style, types of techniques and artistic picture in the films of Michael Moore can hardly be overestimated. The original style of his films is based on the synthesis of cinema, television, animation, and his books also influence his films. Not only the style and vocabulary of the voice-over commentary, but also the author-hero in the frame, the use of animation, news releases, home video, and so on — all suggest that Moore uses them as the equivalent of his literary codes. However, both the hero and the author, who has a strong connection with film comedy and satire, directly influence the narrative of a number of his films, with this influence being related to travel literature. The study is carried out within the framework of the research model of the author's journey, which allows to identify and typologize artistic techniques, ways of representing the author and determine the possibilities of criticism of the socio-cultural context of various aspects of life in the United States through satirical interpretation.

Проблема репрезентации автора и возможности критики контекста традиционно занимает в документальном кино важнейшее место. В США, в частности, к 2000-м годам был накоплен значительный художественный опыт. Начиная с 1960–1970-х годов здесь трансформировались прежние и динамично возникали новые стилевые направления и формировались новые выразительные возможности. Многие художественные явления в документальном кино США, такие как «прямое кино», отличались известным параллелизмом с европейскими традициями. Однако целый ряд режиссеров, исходя из творческого синтеза, смогли создать интересные, обладающие оригинальностью стилистики.

В связи с этим обращает на себя внимание интерес американских режиссеров-документалистов к критике различных сфер общественной и политической жизни, в которой громадную роль играют символические построения (Э. Антонио, Ф. Уайзмен, К. Рафферти и др.) [3, с. 82–88], которые создавались различными средствами: монтаж, закадровый комментарий, отсутствие закадрового комментария и т.д. К 1990–2000-м годам документалистикой был накоплен значительный потенциал способов репрезентации в кино, в том числе и неигровом. В связи с этим одним из наиболее оригинальных современных режиссеров, создавших свой, синтетический стиль, в котором вариативность репрезентации автора достигает впечатляющего разнообразия, является Майкл Мур. Большинство механизмов репрезентации у него направлены на развернутую критику различных сфер жизни США: главным образом, через сатиру, гротеск, абсурд и иные приемы.

В отличие от российских исследований, фильмы Мура весьма часто оказываются в сфере интересов не только искусствоведов (например, см. 6, с. 25–30 и др.). В силу политической и общественной активности режиссера, его работы рассматривается также в культурологии [7, с. 69–85], иных смежных гуманитарных дисциплинах [10, с. 166–178; 11, с. 113–131]. В рамках истории кино, киноведения следует отметить сборник научных и критических работ Michael Moore and the Rhetoric of Documentary [8]. Здесь сделана попытка комплексного изучения его фильмов. В частности, выделяются особенности драматургии (риторических приемов), делается попытка связать стилистику его фильмов с предшествующей традицией.

Стилевая специфика фильмов Мура синтетична и в известной мере определяется его литературной деятельностью. Не только стилистика и лексика закадрового комментария, но такие элементы, как автор-герой в кадре, эклектичный монтаж разнообразных материалов (от анимации до частной кинохроники и видео), косвенно свидетельствуют о том, что режиссер использует данные элементы в качестве экранного эквивалента художественных приемов из литературного текста. Вместе с тем подобный персонаж, герой и автор в одном лице, с его сильной комической, сатирической стороной, непосредственно влияет на организацию нарратива в ряде фильмов в традициях литературного *путешествия*. Наиболее эффективно данная художественная стратегия Мура проявляется в таких фильмах, как «Большая» (The Big One, 1997), «Восстание бездельников» (Slacker Uprising, 2007), «Куда бы еще вторгнуться» (Where to Invade Next, 2015), «Майкл Мур в Трампланде» (Michael Moore in Trumpland, 2016). Сюжетные конструкции указанных фильмов объединяет «образный одночленный схематизм» [2, с. 301], то есть мотив: путешествие, странствие автора по территории Америки (отдельным городам, различным локациям — заводы, офисы компаний, магазины, кафе, частное жилье и т.д.), путешествие может выходить за пределы страны и приобретает символический характер. Данный мотив является структурным: он определяет саму возможность сюжетно-фабульной конструкции и развитие фильма в целом. Вместе с тем следует учитывать, что истоки данного мотива проявляются в экранных искусствах через литературную основу, сценарий. Общие закономерности нарратива в экранном произведении коррелируют с *путешествием*, получившим широчайшую разработку в мировой литературе различных жанров и в различные исторические периоды⁽¹⁾. Для удобства типологизации художественных приемов Мура

(1) Отечественная научная литература о путешествии на сегодняшний день достаточно репрезентативна, см., например: Михельсон В.А. «Путешествие» в русской литературе. Ростов-на-Дону, 1974; Гуминский В.М. Проблема генезиса и развития жанра путешествий в русской литературе: диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.01. М., 1979; Маслова Н.М. Путевой очерк: проблемы жанра. М., 1980; Михайлов В.А. Эволюция жанра литературного путешествия в произведениях писателей XVIII–XIX веков: диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.01. Волгоград, 1999. Гуминский В.М. Русская литература путешествий в мировом историко-культурном контексте. М., 2017 и др.

и выявления художественных стратегий критики США средствами сатиры вводится *модель путешествия автора*.

Название выбрано условно и призвано подчеркнуть, прежде всего, интерес режиссера к определенному мотиву, который позволяет ему расширить возможности приемов сатиры в оценке важных сфер жизни США.

Авторская инстанция в фильмах Мура реализуется, как правило, на нескольких уровнях: помимо традиционного закадрового комментария, универсального приема, присущего всем фильмам режиссера, ключевое место играет автор в кадре. Напомним, что этот важнейший элемент художественной системы Мура впервые возникает в фильме «Роджер и я», в полной мере не относящемся к модели путешествия автора. Однако он важен для понимания истоков. В этом фильме формируется специфический стиль комментария, который определяют многочисленные отступления, экспрессивность речи, острые, заведомо полемичные суждения, придающие концепции Мура подчеркнuto субъективный и личностный характер.

Одновременно функционирует фигура автора-героя, выступающего в кадре. Манера действовать режиссера перед камерой близка в целом работе тележурналиста и телевизионной группы. Функцию корреспондента выполняет Мур, в других фильмах в кадр периодически попадают и другие участники съемочной группы: оператор, звукорежиссер. Любопытно, что в «Роджер и я» режиссер непосредственно говорит об истоках поэтики собственного имиджа: идея выступить в качестве телевизионной группы пришла спонтанно, когда нужно было заставить нервничать руководство одного из закрывшихся заводов General Motors. Мур со знакомыми пришел на встречу увольняемого коллектива с руководством в качестве фиктивной «четвертой власти». Таким образом, существенно, что Мур в кадре и, соответственно, вся журналистская атрибутика, как и риторика его общения с различными персонажами, является составной частью стиля его фильмов. К образу автора в кадре следует отнести специфический гардероб: бейсболка, мешковатая, бесформенная ветровка или футболка, неопределенного кроя джинсы/брюки (в фильме «Боулинг для Колумбины» Мур также носит шорты), кроссовки. Вся одежда, как правило, темных тонов (из соображений экономии, как говорит сам автор в фильме «Большая») и создает впечатление случайности в выборе и сочетании всех элемен-

Проблема репрезентации автора и критика социокультурного контекста в документальном кино США 2000-х годов

тов. Важные характеристики, отражающие *общее, типическое* в имидже автора — избыточный вес, но при этом чрезвычайная живость в общении, подвижность, напористость в обращении с простыми людьми или представителями официальных институтов. Подобная эстетика/риторика образа наглядно демонстрирует, как автором эксплуатируется типичный для литературы, игрового кино⁽²⁾ и в гораздо меньшей степени документального образ *чудака, странного человека*, который, будучи «одним из миллионов», типичным обывателем, обладает, тем не менее, всеми указанными чертами, но в гиперболизированной, гротескно усиленной форме.

В свое время М.М. Бахтиным в рамках теории романа была введена типология хронотопов, позволяющих эффективно описать и выявить специфику эволюции форм романа в историческом развитии мировой литературы. В рамках настоящей статьи интересен анализ функций архаического персонажа плута, шута и дурака из сказочно-мифологической традиции и образ чудака в традиции романа. Так, показателен потенциал архаических персонажей, трансформировавшихся к новоевропейскому роману в чудака. «Очень важный момент при этом — не прямое, переносное значение всего образа человека, сплошная иносказательность его» [1, с. 414], — отмечает Бахтин. Благодаря этой функции данный тип «существенного героя», героя-маски, как известно, становится «носителем авторских точек зрения». При этом важнейшая функция подобной авторской инстанции — тотальная критика конвенциональности, официального дискурса: «Все идеологические формы — институтов — становились лицемерными и ложными, а реальная жизнь, лишенная идеологического осмысления, становилась животной-грубой», — подчеркивает Бахтин. При этом способами осуществления такой функции становятся различные формы разрушения пространства официального: подобные герои стремятся «не понимать, путать, передразнивать, гиперболизировать жизнь... говорить, пародируя, не быть буквальным, не быть самим собою...» [1, с. 415]. Таким образом, драматургический конфликт в известной степени обуславливался функциональной чужеродностью подобного

(2) Ср., напр., персонажей в исполнении В. Алена и др.

персонажа по отношению к прочему массиву линий, персонажей, описаний и т.д.

Язык прозы Мура обладает рядом специфических черт. Прежде всего, это бытовая лексика, использование разговорных конструкций, в тексте множество восклицаний, междометий, позволяющих передать экспрессию автора. Важен подчеркнута персоналистский тон суждений: рассказ ведется от первого лица. Более того, внутри Мур нередко использует элементы других литературных жанров и стилей (крутого детектива, газетного репортажа, эпистолярный, канцелярский и пр.). Ряд подобных приемов необходим именно для сатирической трактовки материала, которая возможна лишь при условии разрушения формы официального дискурса.

В своей первой книге *Downsize This! Random Threats from an Unarmed American*⁽³⁾ Мур допускает нередко резкие полемические высказывания. Так, в главе «Почему GM⁽⁴⁾ не продает крэк?» он прямо сравнивает жесткую конкуренцию компании GM на рынке с торговлей наркотиками. Собственно, фильм «Большая» начинается с выступления режиссера на сцене, где он опровергает тезис о том, что максимальные прибыли компаний превращаются в самооправдание любых действий. «Итак, вот чего я не понимаю, если прибыль превыше всего, то почему же такая компания, как General Motors, не торгует крэком? Крэк — очень выгодный товар. За каждый фунт кокаина, который превращается в крэк, дилер получает 45 000 долларов. Доход от продажи автомобиля составляет меньше 2000 долларов. Крэк к тому же безопаснее, чем автомобили. Каждый год 40 000 человек умирают в автокатастрофах. А крэк убивает всего несколько сотен человек в год, да еще и не загрязняет окружающую среду. Спрашивается, почему же GM не торгует крэком? Если прибыль превыше всего, то почему бы не крэк?» [9, с. 112]. Далее Мур переходит к контраргументу: торговля наркотиками незаконна, ибо разрушает общество, но что же тогда можно сказать о деятельности компаний, которые переносят ради больших прибылей производство в развивающиеся страны и создают тем самым безработицу в собственной? Не разрушение ли это общества?

(3) «Сведи на нет! Случайные угрозы от безоружного американца» (перевод здесь и далее мой, кроме оговоренных случаев. — М.К.).

(4) General Motors.

Таким образом Мур, придавая изначально публицистическому тексту форму монолога героя, — которым, без сомнения, является Мур в кадре, — стремится к адаптации признаков, «примет» авторской инстанции в своей литературе к экранному материалу. В связи с этим подобные блоки в его фильмах следует относить к экранным эквивалентам его литературных произведений. Достаточный объем текста этой книги в переработанном виде лег в основу фильма «Большая» или непосредственно воспроизводится режиссером в кадре. Некоторые полемические приемы публицистики Мура заведомо провокационны и включают обращение к личности противника. Так, в фильме Мур со сцены фактически пересказывает фрагмент о миллиардере и политическом деятеле Стивене Форбсе, заметив при этом, что он никогда не моргает.

«Я позвонил офтальмологу... и он сказал, что если я не буду моргать целую минуту, то это вызовет непроизвольные слезы. Я же ответил, что этот Форбс выступал (в передаче на ТВ. — М.К.) целых полторы минуты и не моргнул ни разу!

— Невозможно, — заверил меня доктор. — Ты, должно быть, моргнул вместе с Форбсом и все пропустил. Как можно так долго не моргать? Это не характерно для человека.

— Не... человека?

На следующий день Форбс был на CNN и снова НЕ МОРГАЛ (все выделения в тексте соответствуют оригиналу. — М.К.)! Я позвал мою жену Кэтлин в комнату.

— А теперь смотри внимательно. Ты видишь, как он моргает? Он не моргает, правда ведь?

— Не моргает, — ответила Кэтлин, надеясь, что я успокоюсь, и она сможет вернуться к более важным делам.

— Не моргает, — подтвердил я. — *И не моргнет. Вообще никогда!* Он же не человек!

— Ну, тогда, ради Бога, — воскликнула Кэтлин в притворном ужасе, — не смотри ему в глаза!» [9, р. 45].

Подобная стратегия интересна прежде всего тем, что Мур, часто практически дословно воспроизводя какие-либо фрагменты книги в виде комического скетча, выступления на публике, по сути осуществляет синтез авторской инстанции своего текста и своего экранного героя в кадре. Таким образом, разнообразный риторический и лек-

сический арсенал автора публицистических книг получает зримое воплощение в образе экранного образа Мура.

Стилевое разнообразие в книгах Мура является важным инструментом сатирической трактовки общественных и политических реалий. Так, в известной книге «Глупые белые люди» вторая глава «Дорогой Джордж» представляет собой личное послание Мура: «Открытое письмо „президенту“ Джорджу У. Бушу». Текст полон сарказма, объектами иронии становятся низкая успеваемость президента в школе, сравнительно невысокий интеллектуальный уровень, безграмотность и узкий кругозор [5, с. 46–64]. Сходное разнообразие стилей можно встретить и в не менее известном издании «Где моя страна, чувак?», в основу которого легли материалы к фильму «Фаренгейт 9/11». Так, основной текст книги начинается с предуведомления (в качестве авторов которого иронично указаны министр внутренних дел Т. Ридж и президент Дж. Буш), выполненного в стилистике канцелярских запретов-предписаний, обычно размещаемых на печатной или видеопродукции, разъясняющих последствия незаконного копирования, воспроизведения, незаконного использования: «Поскольку вы приобрели данную книгу, мы должны предупредить вас, что в соответствии с разделом 29 пункт „А“ „Закона о патриотизме“ ваша фамилия занесена в базу данных потенциальных неблагонадежных <...> Не пытайтесь вырвать эту страницу из книги — СЛИШКОМ ПОЗДНО! Не пытайтесь бежать, потому что мы уже вас засекли, грязный, подлый злоумышленник... СТОЯТЬ! НИ С МЕСТА! БРОСЬТЕ КНИГУ! РУКИ ВВЕРХ! У ВАС ЕСТЬ ПРАВО... ЗАБУДЬ ОБ ЭТОМ! У ТЕБЯ НЕТ НИКАКИХ ПРАВ!!! ТЕБЯ БОЛЬШЕ НЕТ НА СВЕТЕ! ПОДУМАТЬ ТОЛЬКО, ОЦЕНИВ ПО ДОСТОИНСТВУ НАШ ОБРАЗ ЖИЗНИ, ТЫ МОГ БЫ ПОЛУЧИТЬ КУХОННУЮ МОЙКУ „ФОРМИКА“ ИЗ НЕРЖАВЕЮЩЕЙ СТАЛИ! (прописные буквы в оригинале. — М.К.)» [4, с. 5].

Таким образом, показательно, что Мур в качестве героя в кадре коррелирует с авторской инстанцией его литературной публицистики. Персонаж Мура в фильмах определяют такие детали (следуя за Бахтиным, можно использовать термин «приметы»), как принципиальное неприятие каких-либо отказов коммуницировать со стороны оппонентов, игнорирование режиссером просьб, угроз персонажей, но что более важно, *многократное* повторение определенных фигур поведения, разительно отличающих его аттитюды от аттитюдов других

Проблема репрезентации автора и критика социокультурного контекста в документальном кино США 2000-х годов

героев. Мур в кадре по несколько раз задает один и тот же вопрос (или обращается с просьбой), вновь и вновь пытается проникнуть в здание, встретиться со своим оппонентом, не сообразуясь с общепринятыми нормами поведения, особенно если речь идет об официальных пространствах (здания компаний, приемные и кабинеты руководителей или высокопоставленных чиновников). Подобным образом проходит большинство визитов режиссера в фильмах «Большая», «Боулинг для Колумбины», «Фаренгейт 9/11», «Куда бы еще вторгнуться?» и др. Следует обратить внимание, что фигура автора носит универсальный характер, встречается в большинстве фильмов Мура и является стилеобразующим элементом.

Указанные детали-приметы позволяют говорить о попытке автора перенести литературный дискурс в плоскость киноискусства, создать экранный эквивалент эссеистики, что открывает возможности и для сатирической интерпретации материала, включая и ее формы гротеска, гиперболизации, иронии. Герой Мура в кадре или за кадром потенциально является источником основного конфликта в фильме. Подобная стратегия обусловлена тем, что без провоцирования риторика любых официальных структур остается совершенно непроницаемой для критики, сатирической оценки и пр. Мур обычно получает вежливый или нейтральный отказ, который является частью стратегии компаний, направленной на жесткую формализацию связей с общественностью, стремление использовать клише и шаблоны при взаимодействии с прессой или индивидами, чтобы лишить их мотивации к дальнейшему коммуницированию, не предоставлять неоднозначные сведения, которые могут стать аргументами против самих компаний. Нарушение официального пространства-времени (повторный приход, многократное повторение вопросов, попытка встретить официальное лицо перед зданием или в неофициальной обстановке) вынуждает официальных представителей организаций допускать, в разумных пределах, ошибки в исполнении инструкций, протоколов, что иногда дает возможность Муру выявить и продемонстрировать истинные намерения организации. Примером может служить один из героев фильма «Роджер и я» — представитель и лоббист General Motors Т. Кей, уволенный после выхода фильма за слишком пространное интервью режиссеру о политике компании.

В основе фабулы фильма «Большая» — рекламный тур Мура по США, в который его отправило издательство, выпустившее его книгу⁽⁵⁾. Помимо выступления на презентациях в различных книжных магазинах режиссер занимается активной общественной деятельностью, которая весьма разнообразна: например, он встречается с работниками одного из книжных магазинов и поддерживает их в создании профсоюза; пытается передать в представительства крупных компаний (Johnson & Johnson, Johnson Controls и др.) специально напечатанный диплом «Увольнитель года», посещает в финале штаб-квартиру компании Nike и т.д. Формальная композиционная основа (рекламный тур) постоянно акцентируется, по фильму равномерно распределены эпизоды, включающие снятые презентации книги в различных городах. Однако основной объем фильма составляют документальные эпизоды вторжений на территорию компаний и отдельные юмористические скетчи, в которые перерастают некоторые книжные презентации: режиссер рассказывает анекдоты, случаи из профессиональной деятельности, личной жизни и пр. Так, интересен эпизод, где Мур, стоя перед зрителями, вспоминает свое детство — обучение в католическом колледже, тотальный контроль со стороны монахинь и массу нелепых, абсурдных подробностей. Следует подчеркнуть, что подобная композиция, включающая ряд второстепенных линий, авторских отступлений, может казаться хаотичной. Однако данный подход к структуре фильма, прежде всего, призван усилить ощущение спонтанности происходящих коллизий и создать впечатление о сходстве кинокартины с обычными, практически любительскими съемками, путевыми заметками.

Важным приемом, позволяющим реализовать авторскую инстанцию, в рамках данной модели продолжает оставаться провокация перед камерой: режиссер входит вместе со съемочной группой в офисы различных компаний, требует встречи с руководством и т.д. Однако в фильме «Большая» Мур очевидно, в отличие от формата журналистского фильма-расследования с достаточно предсказуемыми коллизиями, как в «Роджер и я» или «Большой» (Siko, 2007), стремится найти более емкое художественное решение — подчеркнуть

абсурдность вообще всего происходящего, в том числе собственных действий, чтобы в итоге добиться большей достоверности материала, сделать его более органичным для зрительского восприятия. Так, войдя в фойе компании Johnson & Johnson, режиссер, передав «диплом» за лидерство в увольнении сотрудников, внезапно начинает благодарить представителей компании за качественный продукт (порошок «Тайд»), рассказывает к слову, как дома его критикует жена за привычку стирать все вещи, не отделяя темные от светлых и т.д.

Сходным образом не связан с критикой общества или политики большой эпизод, где Мур пытается избавиться от представителя (агента) издательства, всюду сопровождающего его на презентациях. Поступки режиссера никак не обусловлены сюжетом фильма, формально никак не способствуют достижению поставленных задач, что также усиливает впечатление свободного путешествия автора по стране и акцидентного характера происходящих с ним событий. В то же время приведенный эпизод, как и многие другие в фильме, по-видимому, может объясняться противоречивостью экранного образа самого Мура.

Важное место в развитии модели путешествия автора занимает фильм «Восстание бездельников» (Slackers Uprising, 2007). Напомним, данный фильм смонтирован из видеозаписей поездок Мура по городам двадцати штатов США, где он призывал молодежь активнее принимать участие в выборах и, одновременно, не допустить второго президентства Буша. По завершении производства фильм был безвозмездно размещен в интернете в свободном доступе. В фильме широко использована модель путешествия автора, включающая разнообразные видеоматериалы, связанные с городами, которые посетил режиссер в ходе тура.

«Восстание бездельников» интересен тем, что закадровый комментарий здесь сведен к минимуму, при этом выступления Мура в этом фильме являются элементом зрелища и включают: 1) скандирование различных слоганов, призывы к зрителям повторить их вместе; 2) импровизированные выступления, направленные против Буша; 3) дальнейшую эксплуатацию собственного имиджа обеспокоенного-рядового-гражданина-чудака, при этом режиссер поддерживает, например, свой созданный в фильмах стиль одежды (ветровка или футболка, бейсболка и т.д.).

(5) Moore M. Downsize This! Random Threats from an Unarmed American. New York, Harper Perennial, 1997. 336 p.

Несмотря на особенности каждого эпизода, обусловленные возможностями фактически отснятого материала, в фильме в целом последовательно использована общая универсальная нарратологическая структура: 1) экспозиция, поясняющая ситуацию в городе, где выступит Мур (монтаж выразительных планов облика города, фрагменты местных новостных телеканалов, отражающих общее настроение администрации и жителей, и т.д.); 2) факультативный блок — выступление приглашенного артиста (певца, барда, известного актера), который затем представляет публике режиссера (порядок в эпизодах может меняться); 3) блок-резюме — закадровый комментарий о реакции жителей или администрации или фрагмент из соответствующего выпуска новостей.

Интересен эпизод приезда Мура в штат Юта. Экспозиция эпизода включает монтажную нарезку из сообщений о политическом и общественном скандале, которые произвел приезд Мура. Его выступление в Университете долины Юты (Utah Valley State College) пытались сорвать представители демократического блока, издав судебный запрет. В одном из интервью председатель студенческого союза колледжа комментирует пришедшие ему электронные письма с диаметрально противоположными суждениями о режиссере. Во всех эпизодах фильма Мур, один или с какой-либо приглашенной звездой, выступает всегда перед полным залом, в котором от десятков сотен до нескольких тысяч зрителей. Его заявления полемичны, часто носят провокационный характер. В Юте он поясняет, почему республиканское правительство Буша противодействует его туру по стране. Закрывает эпизод стендап корреспондента местных новостей, называющего Мура шоуменом, который «был в ударе, растоптал оппозицию... порвал толпу».

Само выступление нередко включает не меньше коллизий, чем перипетии в преддверии. Так, речь Мура в одном из городов Западной Вирджинии (штат, имеющий наиболее низкий уровень дохода на душу населения в США) неоднократно прерывалась активистами-республиканцами. Молодые люди разворачивали транспаранты в поддержку Буша. В одном случае католические активисты, встав и взявшись за руки, начали громко декламировать «Ave, Maria», затем демонстративно покинули зал. Завершает эпизод фрагмент из новостей: руководство штата отменило выступление Мура в Университете им. Дж. Мэйсона



Илл. 1. М. Мур выступает перед студенческой аудиторией, д/ф «Восстание бездельников» (2007), режиссер М. Мур



Илл. 2. Активисты — сторонники Дж. Буша, д/ф «Восстание бездельников» (2007), режиссер М. Мур

(в том же штате) по запросу сенаторов-республиканцев, при этом высказывания режиссера были названы безнравственными.

Вместе с тем структура эпизода может нарушаться. Показателен приезд Мура в Государственный университет Кента (штат Огайо), известный студенческим выступлением 1970 года против войны во Вьетнаме и его трагическими последствиями. Прибыв поздно вечером в город, Мур с небольшой группой местных представителей отправляется к тому месту, где произошли волнения. В визуальный ряд при этом включены хроникальные фотографии разгона студентов войсками Национальной гвардии. Далее следует выступление на сцене актера В. Мортенсена, затем — выступление Мура.

Фильм «Куда бы еще вторгнуться» с точки зрения эволюции модели путешествия автора может рассматриваться как этапный: здесь в той или иной степени разрешаются вопросы, поставленные режиссером в предыдущих фильмах, возникают ранее известные темы (здравоохранение, начальное, общее и высшее образование, сфера социального обеспечения, власть, милитаризм). Мур впервые последовательно вводит целостный метафорический образ и пытается реализовать его на различных уровнях фильма.

Стилизация и гротеск становятся главными приемами сатирической интерпретации экранного материала. Так, экспозиция «Куда бы еще вторгнуться» выполнена в стиле боевика, но в гротескно-абсурдистской манере: в кадре демонстрируются фотографии военных чиновников, архивные фотографии операций в Корее, Вьетнаме, Персидском заливе и т.д. Мур за кадром сообщает, что главный штаб США подвел итоги военных кампаний последних пятидесяти лет: большинство бездарно проиграли, однако создали собственными руками террористические организации, вскормили не один тоталитарный режим и пр. Поэтому теперь весь генералитет обращается к Муру за помощью. Режиссер представлен в кадре также на фотографиях, где стоит на трибуне в военной форме, темных очках и бейсболке, однако камуфляжной расцветки. Параллельно за кадром он выдвигает свой план: США больше не нужно вести изнурительные военные кампании, потому что армия бессильна против внутренних проблем Америки (сокращение бюджетов на содержание семей военных, снижение субсидий на поддержку ветеранов и др.). Мур предлагает военным отправить его самого в страны Европы с тем, чтобы взять все лучшее

от их общественного и культурного устройства и привезти в США. Сатирический характер эпизода достигается благодаря комбинированию ряда элементов. 1) Закадровый комментарий режиссера, его голос за кадром риторически также стилизован: лексика, тон речи отсылают к клише коммерческих боевиков, триллеров, шпионских лент, в которых герой должен выполнить какое-либо задание, миссию, либо уже выполняет его и поясняет зрителю суть происходящего, а также рефлектирует, комментирует развитие сюжета и т.д. Данный прием становится особенно популярным в американских фильмах поджанра «нуар» середины 1940-х — конца 1950-х годов («Мертв по прибытии», «Мальтийский сокол», «Это убийство, моя милочка» и т.д.). Хотя, разумеется, подобные клише встречаются и позже, например в таких этапных работах, как «Апокалипсис сегодня», «Цельнометаллическая оболочка», «Взвод» и др. Так, в указанных трех фильмах закадровый комментарий (от лица главного героя) используется в различном качестве. Функции героя-комментатора варьируются от сугубо драматургической, усиливающей драматизм действия («Апокалипсис сегодня», «Взвод»), до подчеркнуто авторской, используемой в качестве сатирической оценки армии и самой войны («Цельнометаллическая оболочка»). 2) Художественное решение фильма «Куда бы еще вторгнуться» включает абсурд и гиперболизацию. В рассмотренной экспозиции Мур представлял все вооруженные силы США и заменял собой всю армию. Гардероб Мура, традиционно важный в функциональном отношении, также трансформируется. На протяжении всего фильма он носит военную форму, используемую для строевой службы (куртка с камуфляжным рисунком; армейские ботинки; традиционная бейсболка заменена на армейскую кепку). Милитаристский стиль иронично символизирует военный поход, в который выступил режиссер против стран Европы. Данные элементы позволяют автору реализовать сатирический дискурс.

До Италии, первой страны, которую предстоит «захватить», Мур, словно на попутной машине, добирается на авианосце. Естественно, такая «высадка» иронически отсылает к открытию Второго фронта — высадке американского десанта на Сицилию и освобождения Италии от фашистских войск. Вполне естественно, что к подобным элементам гротеска и абсурда относится и государственный флаг США, который режиссер символически водружает в каждой «завоеванной» стра-



Илл. 3. Сатира и ирония через использование клише жанрового кино, д/ф «Куда бы еще вторгнуться» (2015), режиссер М. Мур



Илл. 4. Сатира и ирония через использование клише жанрового кино, д/ф «Куда бы еще вторгнуться» (2015), режиссер М. Мур

не. На уровне композиции милитаристская риторика завершается в финале эпизодом у руин берлинской стены. Мур беседует со своим давним знакомым, живущим в Берлине, вспоминая создание и падение стены и ее символическое значение для цивилизованного мира. 3) С точки зрения композиции «Куда бы еще вторгнуться», безусловно, является метафорическим путешествием автора, которое позволяет представить критику социально-политического устройства США, демонстрируя преимущества социальных институтов той или иной страны. Однако каждая поездка оформляется, разумеется, в соответствии со стилистикой милитаризма как «вторжение», «захват»; то или иное прогрессивное явление, которого нет в Америке, — как «военный трофей», который Мур символически вывозит с собой. Каждый поход завершается установкой флага на «завоеванной» территории. 4) Эпизод вторжения в каждое государство предваряет инфографика: площадь, население, промышленность, уровень опасности, — что также является воспроизведением клише из шпионских боевиков (например, из недавних «Идентификация Борна», «Ультиматум Борна», «Шпионские игры» и др.). В фильме «Куда бы еще вторгнуться» совокупность художественных приемов позволила создать образ странствующего автора, который вместе с тем символизирует американский народ.

Важным этапом дальнейшей эволюции художественного стиля в рамках модели путешествия автора стал телеспектакль «Майкл Мур в Трампланде» (Michael Moore in Trumpland, 2016). Тематически проект связан с победой Д. Трампа, проигрышем Х. Клинтон и кругом вопросов современной жизни США, где главным стала критика политики нового, сорок пятого президента. Сцена оформлена в стиле студийных шоу 1950–1960-х годов. Все элементы одежды режиссера здесь по-прежнему соответствуют известному имиджу. Вместе с тем следует обратить внимание на очевидную аллюзию: название шоу Мура отсылает к названию знаменитой Alice in Wonderland.

С точки зрения сценографии путешествие решено как перемещение Мура между различными странами (land) — зонами сцены, в зависимости от содержания его монолога. Например, на авансцене расположена трибуна с надписью «Страна Клинтон» (Clinton Land), на мизансцене справа расположена декорация крылатой ракеты с надписью «BBC США» (US Air Forces). На авансцене справа находится массивный кабинетный стол, за которым Мур зачитывает и комменти-

рует различные высказывания Трампа. На авансцене слева размещено домашнее кресло со столиком и абажуром — здесь Мур рассказывает различные случаи из собственной личной и профессиональной жизни.

Интересно, что в пространстве театрального зала и сцены использованы игровые элементы, которые являются неотъемлемой частью зрелища. Шоу Мура интерактивно: он обращается к залу с вопросом о Трампе и Х. Клинтон, выслушивает мнения отдельных зрителей, затем сообщает, что хочет услышать мексиканцев. В эстетическую систему телеспектакля введена пресловутая стена на границе с Мексикой, обещанная Трампом: на балконе зала сооружена декорация — транспарант с нанесенной грубой текстурой кирпичной кладки, из-за которого доносится ответ на испанском.

Далее режиссер спрашивает мнение мусульман. Здесь монтажно включены несколько планов черно-белой съемки зала ручной мини-камерой, которая совершает небольшой пролет, сопровождаемый тряской и звуком жужжания мухи. За кадром голос с сильным арабским акцентом отвечает Муру: «Мы не расслышали ваш вопрос, дрон работает очень громко».

Проведенное исследование позволяет установить зависимость между мотивом путешествия автора и степенью эмансипации фигуры самого героя-автора. Изученные в данной перспективе фильмы позволяют утверждать, что фигура автора получает тем большую свободу, чем более символичным, условным, формальным становится мотив странствия. Так, уже в фильме «Восстание бездельников» статус автора значительно изменился: не случайно один из местных корреспондентов назвал режиссера шоуменом, — действительно, авторская инстанция и герой-автор (выступающий в кадре) соединились. Фактически, монтаж в фильме сводился к весьма безыскусной компоновке отснятого материала, также было малосущественно, как именно снят выступающий Мур (ракурс), монтажная схема здесь также типична: крупные и средние планы на важные тезисы, включение различных происшествий во время путешествия. Однако гораздо большее значение имеет то, что именно говорит Мур, и общая реакция зала, которая подчеркивает эстетическое воздействие выступления.

Одним из важных аспектов научной теории (исследовательской модели) является возможность объяснения поведения системы, что верно и для экранных искусств. В частности, в свете сказанно-



Илл. 5. Основная декорация Трамплэнда, д/ф «Майкл Мур в Трамплэнде» (2016), режиссер М. Мур



Илл. 6. Условное пространство — мексиканцы за стеной, д/ф «Майкл Мур в Трамплэнде» (2016), режиссер М. Мур

го интересен вопрос, почему была реализована сама возможность столь резкого перехода от вполне традиционного документального очерка, фильма-путешествия («Большая», «Восстание бездельников») к гораздо более формально сложному и явно символическому по содержанию произведению («Куда бы еще вторгнуться?», «Майкл Мур в Трампленде»). Как было показано выше, выбранный Муром персонаж простого-обеспокоенного-американского-гражданина, начиная с аттитюда (напористость, резкость суждений, бесцеремонность) и заканчивая имиджем (одежда, тучность), изначально имел коннотации с комическим и носил яркие признаки гротеска. Контекст вполне традиционен, начиная с цирковых толстых клоунов, — который заимствовала и американская комическая фильма (например, киноленты со знаменитым толстяком Фатти Арбаклом, с которым начинал еще Чаплин), — и заканчивая общекультурным представлением об Америке как стране свободной продажи оружия и людей с избыточным весом.

Хорошо видно, что зрелищный аспект, обусловленный имиджем (напористость, полнота, остроумие и острословие), Мур активно использовал и в других фильмах, применяя свой традиционный прием провокации перед камерой. Вместе с тем формат журналистского расследования, к которому несомненно относятся и другие его фильмы, оказался слишком жестким для того, чтобы даже столь агрессивная фигура героя-автора смогла его трансформировать. В связи с этим сюжетно-фабульная конструкция путешествия давала много большие возможности, прежде всего потому, что мотив странствия, путешествия эффективен не только в реалистическом аспекте, но и в символическом. Не случайно жанр путешествия успешно воплощался в разнообразных жанровых и исторических формах литературы, в том числе в реалистической традиции, беллетристике, критических произведениях, посвященных критике социального устройства (Дж. Свифт, Н. Гоголь и др.). Последнее обстоятельство позволяет показать, что в фильме «Куда бы еще вторгнуться?» изначально фигура Мура-героя трансформируется в символ американского народа (не больше, но и не меньше). В свою очередь столь абсурдная и гипертрофированная фигура стала возможна лишь в столь же условном сюжете (отвоевать у стран Европы различных социальных и культурных благ и вернуть их в США).

Пространство театра с его традиционной условностью, символизмом оказалось чрезвычайно эффективным для дальнейшей символизации героя Мура. Достаточно напомнить, что подобный потенциал театра был оценен кинематографистами еще в немой период. Кинопроекция ранее использовалась в качестве элемента театрального представления, например, в знаменитой постановке С. Эйзенштейна «Мудрец» (снятый им короткометражный фильм «Дневник Глумова») и т.д. Следует отметить, что проекционный экран есть и у Мура. В фильме «Майкл Мур в Трампленде» он расположен по центральной оси непосредственно над панно с фотографиями Х. Клинтон в юности. На экране демонстрируются сатирические ролики, пародирующие политическую телерекламу, фрагменты из интервью Трампа и пр. Мур на сцене комментирует материал или предлагает высказаться зрителям в зале. В бенефисе режиссера пространство сцены и зала, как было показано, стало абсолютно условным: в нем соединились репрезентации наиболее скандальных сторон политики Трампа (стена против мексиканцев), наследие политики Буша (арабский дрон), нереализованные возможности Клинтон и жизнь самого режиссера, писателя, общественного деятеля и американского гражданина Майкла Мура.

Таким образом, стратегия репрезентации автора в фильмах Мура, обусловленных мотивом путешествия, со временем усложняется в направлении большей обобщенности, символизма. Развитие художественной системы фильмов в рамках модели определено условностью самого автора в кадре в качестве героя, который (будучи манифестацией авторской инстанции) со временем значительно переставляет художественную систему фильмов Мура.

Список литературы:

- 1 Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. М.: Русское слово, 1996–2012. Т. 3. Теория романа (1930–1961). 877 с.
- 2 Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.
- 3 Казючиц М.Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000-х гг. М.: Акад. медиаиндустрии, 2016. 166 с.
- 4 Мур М.Ф. Где моя страна, чувак? Америка, которую мы потеряли. М.: АСТ: ЛЮКС, 2004. 300 с.
- 5 Мур М.Ф. Глупые белые люди. М.: АСТ: ЛЮКС, 2005. 318 с.
- 6 Cohan C., Crowds G. Reflections on Roger & Me, Michael Moore, and His Critics // *Cinéaste*. Vol. 17. No. 4 (1990). Pp. 25–30.
- 7 Fleischmann A. The Rhetorical Function of Comedy in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11" // *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. Vol. 40. No. 4 (December 2007). Pp. 69–85.
- 8 Michael Moore and the Rhetoric of Documentary / ed. by Benson Th.W., Snee B.J. Southern Illinois University Press, 2015. 240 p.
- 9 Moore M. *Downsize This! Random Threats from an Unarmed American*. New York, Harper Perennial, 1997. 336 p.
- 10 Wanner K.J. "Lord help us": Religion in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11" // *Method & Theory in the Study of Religion*. Vol. 18. No. 2 (2006). Pp. 166–178.
- 11 Weber C. Fahrenheit 9/11: The Temperature Where Morality Burns // *Journal of American Studies*. 2006. 40. Pp. 113–131.

References:

- 1 Bahtin M.M. *Sobranie sochinenij* [Collected works]. In 7 vol. Moscow, Russkoe slovo Publ., 1996–2012. Vol. 3. *Teoriya romana (1930–1961)* [Theory of Novel]. 877 p. (In Russ.)
- 2 Veselovskij A.N. *Istoricheskaya poetika* [Historical poetics]. Moscow, Vysshaya shkola, Publ., 1989. 404 p. (In Russ.)
- 3 Kazyuchic M.F. *Neigrovoe. Eksperimental'nyj i dokumental'nyj fil'm v SSHA, Kanade i Rossii 1950–2000-h gg.* [Non-fiction. Experimental and documentary film in the USA, Canada and Russia of the 1950s–2000s]. Moscow, Akad. mediaindustrii, Publ., 2016. 166 p. (In Russ.)
- 4 Mur M.F. *Gde moya strana, chuvak? Amerika, kotoruyu my poteryali* [Dude, Where's My Country?]. Moscow, AST: LYUKS Publ., 2004. 300 p. (In Russ.)
- 5 Mur M.F. *Glupye belye lyudi* [Stupid White Men]. Moscow, AST: LYUKS Publ., 2005. 318 p. (In Russ.)
- 6 Cohan C., Crowds G. Reflections on Roger & Me, Michael Moore, and His Critics. *Cinéaste*, vol. 17, no. 4 (1990), pp. 25–30.
- 7 Fleischmann A. The Rhetorical Function of Comedy in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11". *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*, vol. 40, no. 4 (December 2007), pp. 69–85.
- 8 *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*. Ed. by Benson Th.W., Snee B.J. Southern Illinois University Press, 2015. 240 p.
- 9 Moore M. *Downsize This! Random Threats from an Unarmed American*. New York, Harper Perennial, 1997. 336 p.
- 10 Wanner K. J. "Lord help us": Religion in Michael Moore's "Fahrenheit 9/11". *Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 18, no. 2 (2006), pp. 166–178.
- 11 Weber C. Fahrenheit 9/11: The Temperature Where Morality Burns. *Journal of American Studies*, 2006, no. 40, pp. 113–131.