

Кино и массмедиаУДК 778.5
ББК 85.375**Казючиц Максим Федорович**

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

Ключевые слова: кино США, документальное кино, история кино, Крис Маркер, Майкл Мур, Эмиль Антонио, прямое кино, синема верите, телевизионный репортаж.

Казючиц Максим Федорович

Художественные стратегии критики общества, политики и культуры в документальном кино США 2000-х годов

Статья посвящена изучению художественных стратегий современного документально кино США, позволяющих эффективно осуществлять критику различных сфер жизни в США — общества, политики, культуры и т.д. В связи с этим значительный интерес представляют фильмы одного из крупнейших современных режиссеров документального кино Майкла Мура. В данной работе исследуется проблема типологизации разнообразных художественных приемов, позволяющих режиссеру достичь значительной эффективности критического дискурса. Ведущая роль закадрового комментария сближает Мура с европейской традицией киноэссеистики (К. Маркер). Однако используемые им приемы позволяют говорить о влиянии художественной традиции американской политической, протестной документалистики (Э. Антонио). В этой связи с целью изучения и типологизации приемов построения критического дискурса в сфере политики, общества и культуры вводится репортажно-эссеистическая модель, позволяющая дать сравнительно точное описание и осуществить анализ художественной системы фильмов Мура. Типологическим основанием является совокупность способов репрезентации автора: закадровый комментарий и особенности монтажа, — поскольку именно функция автора-комментатора определяет критическую оценку событий и явлений в фильмах режиссера.

Kaziuchyts Maksim F.

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

Key words: USA cinema, documentary, film studies, Michael Moore, Emilio de Antonio, Chris Marker, direct cinema, cinema verite, television reportage.

Kaziuchyts Maksim F.

Artistic Strategies for Criticizing Society, Politics, and Culture in the 2000s US Documentary

The article focuses on problems related to studying of artistic strategies of modern documentary cinema in the USA. The strategies allow to effectively criticize various areas of life in the USA, including society, politics, culture, etc. In this regard, the films of one of the largest modern documentary filmmakers, Michael Moore, are of considerable interest. The article explores the problem of how to systematize various artistic techniques which enable the director to use his critical discourse as effective as possible. Moore attaches particular importance to voice-over, which refers to the traditions of documentary films in Europe (C. Marker). However, Moore applies techniques that, on the other hand, refer to the tradition of American political, protest documentary films (E. Antonio). To identify and classify the techniques of Michael Moore's criticism of politics, society and culture, the author introduced "a reportage and essayistic model". The model would contribute to relatively accurate description and studying of the artistic structure of the Moore's films. The model is based on classification of a set of types of author's representation — voice-over and editing style. These functions demonstrate the critical assessment of events and phenomena in Moore's films.

Современное документальное кино США отличается значительным разнообразием, которое проявляется в широком выборе стиливых, выразительных, драматургических, композиционных возможностей, сочетании и синтезе различных стилей, заимствований из иных видов экранных искусств (анимация) или смежных искусств (фотография, графика, живопись). Накопленный опыт за период активных жанровых трансформаций 1960–1970-х годов в значительной мере определил векторы развития американской кино- и теледокументалистики с приходом цифровых технологий и вступлением в новую цифровую эпоху. Отдельные вопросы, касающиеся жанрового своеобразия современной документалистики США, были ранее затронуты в публикациях автора [1, с. 82–88]. Политическую документалистику, поскольку ее объектом являются различные официальные институты, культурные процессы, отличает стиливой синтез (Э. Мароу, Э. Антонио и др.), который позволяет усложнить авторское сообщение, сделать художественный образ более емким, дает широкие возможности для использования иронии, гротеска, сатиры, — важнейших средств критического дискурса.

В связи с этим значительный интерес представляют фильмы одного из крупнейших современных режиссеров-документалистов США Майкла Мура. В России отсутствуют сколько-нибудь существенные исследования о концепции Мура, системе его художественных приемов и их связях с кино, телевидением и иным контекстом. В зарубежной научной литературе имеется известный объем публикаций, затрагивающих различные стороны творчества режиссера [4, с. 25–30], [9, с. 140–158], [3], [8], [2, с. 702–708].

Его творчество показательно разнообразием стиливых сочетаний, но прежде всего последовательным использованием таких средств, как ирония и сатира. Несмотря на критику его творчества в СМИ, представителями политического истеблишмента и профессиональных кругов [7, с. 80–100], [11, с. 29–45], анализ его фильмов важен для понимания художественного потенциала современного документального кино. Особый интерес представляет проблема типологизации разнообразных художественных приемов, позволяющих режиссеру достичь значительной эффективности критического сообщения (что неоднократно оценивалось профессиональным сообществом, обуславливая полярность мнений в обществе и т.д.) и одновременно

разработать собственную художественную систему. В связи с этим целесообразно учитывать параллельное явление — публицистическую деятельность режиссера: Мур активно публикуется, работая в жанре политической фельетонистики. В стиливом и тематическом отношении его проза — органичное продолжение экранной деятельности. Однако основное влияние прозы сказывается на закадровом комментарии, в котором содержится основное авторское сообщение. Визуальная сторона его фильмов, безусловно, важна. Тем не менее без закадрового комментария большинство эпизодов фильма невозможно интерпретировать, — положение типичное, например, для кинопублицистики, кинопропаганды, кино и телерепортажей, где авторская инстанция в основном представлена закадровым комментарием. Так, об исключении закадрового комментария и последующей проверки материала на содержательность, по крайней мере на уровне декларации, говорил создатель прямого кино Р. Дрю еще в 1960-х годах: «Я хочу делать программы, которые построены на логике драматизма — где сюжет разыгрывается самостоятельно через картинку, а не логику слов или логику комментария, логику написанного» [10, с. 102]. Заметим, что отдельные американские документалисты вовсе отказались от дикторского комментария или поясняющих титров (Э. Антонио, Ф. Уайзмен). Ведущая роль закадрового комментария сближает Мура с европейской традицией киноэссеистики (К. Маркер). В связи с этим для изучения и выявления структуры его фильмов и совокупности художественных приемов в статье вводится модель, позволяющая дать сравнительно точное описание и осуществить анализ художественной системы фильмов Мура и стратегий построения дискурса критики общества, политики и культуры. Ключевым аспектом здесь является именно функция автора-комментатора, которая определяет движение нарратива в фильмах. Модель репортажно-эссеистическая определяется, как правило, функцией автора как следователя (и сопряженными функциями представителя общественного мнения, рядового американца и пр.). Фильмы режиссера, укладывающиеся в данную модель, представляют собой с точки зрения формальных признаков фильмы-расследования. Предмет данных кинокартин — острая социальная, политическая ситуация, происшествие, проблема, которая формулируется и затем исследуется по мере развития сюжета.

Мур придерживается известного круга тем, среди которых центральное место занимает критика финансового и политического истеблишмента, критика информационной политики, милитаризации общества и экспансии США, агрессивной завоевательной политики. Режиссер обычно привлекает разнообразный экранный материал: не только интервью, но и различные архивные источники (кинохроника, частные любительские киноматериалы, фотографии, фотокопии документов), — также в ходе интерпретации материала Мур использует различные стиливые элементы (монтажные столкновения, собственное выступление в кадре, фрагменты из игровых фильмов, анимации и т.д.). Репортажно-эссеистическая модель в творчестве Мура занимает важное место, поскольку, начиная с первого фильма «Роджер и я» (Roger and Me, 1989), репортажный метод, как и использование в фильмах элементов журналистского расследования, является основным подходом в большинстве работ режиссера и позволяет критически оценивать социокультурный контекст США. Фильмы-расследования, разумеется, эволюционируют по мере того, как усложняются художественные задачи, которые ставит перед собой Мур.

Критика элитарных групп общества, прежде всего политической и экономической элиты, становится ведущей темой фильмов режиссера, начиная с дебютного документального полнометражного фильма. «Роджер и я» затрагивает круг вопросов, связанных с экономической деятельностью автомобильного гиганта General Motors. Центральная тема фильма — закрытие трех градообразующих предприятий во Флинте, родном городе режиссера, увольнение работников и экономическая деградация региона. Автор прибегает к повествованию от первого лица: в качестве комментатора за кадром выступает Мур. Формальная композиция фильма «Роджер и я» состоит из эпизодов, в которых он пытается добиться аудиенции у главы General Motors Роджера Смита: режиссер буквально преследует топ-менеджера по стране. В фильм включены различные архивные материалы: кинохроника Флинта, фотографии цеховых рабочих и самого Смита, материалы из личных архивов; интервью с различными персонажами (рабочие, уволенные с предприятия, представители власти, представители компании и пр.), архивные материалы, оперативная / репортажная съемка с участием самого режиссера. Таким образом,

«Роджер и я» располагает всеми необходимыми признаками формата журналистского расследования.

Расцвета творческий метод Мура в рамках репортажно-эссеистической модели достигает в его наиболее известных фильмах «Боулинг для Колумбины» (Bowling for Columbine, 2002) и «Фаренгейт 9/11» (Fahrenheit 9/11, 2004). В обеих картинах поставлены ключевые для него вопросы: концентрация власти США в руках элиты; милитаризм, ограничение социальных привилегий граждан (бесплатное образование), социальных свобод (неприкосновенность частной жизни) и др. В силу концептуальной близости фильмов ниже исследуется только «Фаренгейт 9/11», который является наиболее полной реализацией художественных приемов режиссера в рамках репортажно-эссеистической модели.

Главная тема фильма — президентство Буша и последствия его деятельности для США и мира — затрагивается и в других работах: в фильме «Капитализм: история любви» (Capitalism: A Love Story, 2009) — тема лоббирования Бушем интересов олигархии, в фильме «Больной» (Sicko, 2007) — тема окончательной коммерциализации системы медицинского страхования. Поэтому с точки зрения формата «Фаренгейт 9/11», последовательно разоблачающий деятельность бывшего 43-го президента США, является фильмом-расследованием. Действительно, композиция картины включает критический анализ основных политических действий Буша, усиливших кризисные процессы в США. Завязка — теракт 11 сентября. Далее раскрываются связи клана Бушей и клана бен Ладен; новая политика правительства по созданию массовой истерии в обществе; начало военной кампании в Ираке, ее незапланированное пролонгирование и финальный блок — социальные последствия теракта и военной кампании («Акт о патриотизме», шпионаж спецслужб за населением, сокращение финансирования полиции, здравоохранения, социальных выплат семьям военных и пр.).

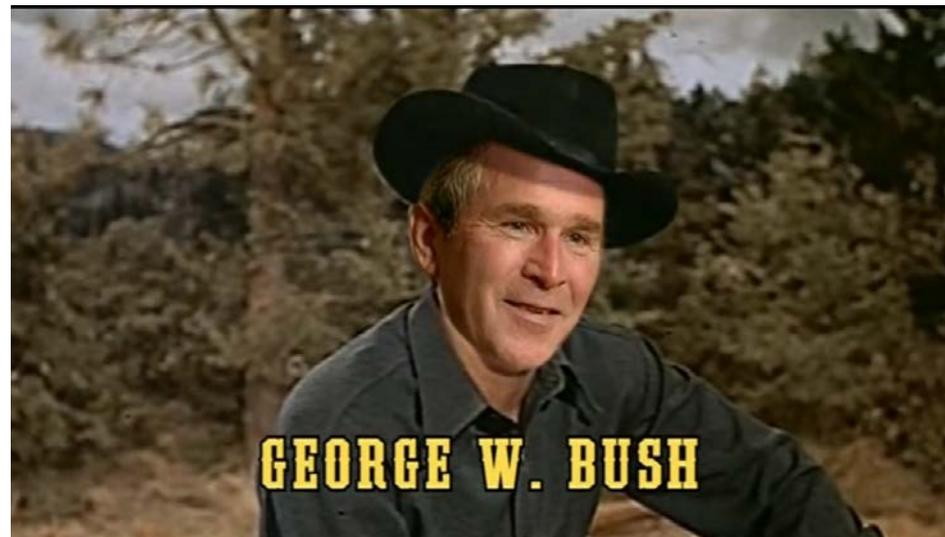
Отдельные аспекты сатирической оценки государственной политики США Муром анализировались в зарубежных исследованиях ранее. Так, обращалось внимание на гротеск (гиперреализм), который Мур использует для создания сатирического образа. Исследователь Дж. Л. Борда, рассуждая об авторской инстанции в фильме «Роджер и я», отмечает, что основной метод фильма — создание с помощью

соединения в кадре материалов из различных источников псевдо-реальности, чтобы продемонстрировать зрителю один из главных тезисов: механизм политической пропаганды, проводимой администрацией Буша, и манипулирование общественным мнением, чтобы втянуть страну в военную кампанию в Ираке [8, с. 45]. Данное суждение вполне допустимо, но в несколько иной отраслевой принадлежности — науках об обществе, поскольку для изучения функционирования художественной системы Мура (даже на примере только одного фильма) представляется слишком общим.

Среди основных средств фильма «Фаренгейт 9/11», позволяющих использовать иронию, гиперболизацию, абсурд для сатирической интерпретации материала, следует указать уже известные по предыдущим фильмам монтажные вставки (телевизионная реклама, игровые фильмы, анимация, архивы новостных программ). Данные материалы, как правило, подбираются таким образом, чтобы их содержание создавало контрапункт или смысловое противоречие с материалами о работе различных официальных институтов (президентство, правительство, армия, СМИ). Например, важное место занимает эпизод, в котором Р. Кларк, бывший советник президента США по борьбе с терроризмом, сообщает в интервью, что американское правительство, несмотря на явное сотрудничество с семьей Усамы бен Ладена, все же было вынуждено отправить в Афганистан номинальный военный контингент⁽¹⁾. Далее следует фрагмент из вестерна «Великолепная семерка» (вводные титры с главными героями в кадре и основной музыкальной темой), при этом лица исполнителей с помощью компьютерной графики заменены лицами ближайших советников президента (Д. Чейни, Д. Рамсфелд, Т. Блэр) и самого Буша. Таким образом, авантюра с недопустимо малым военным контингентом в Афганистане сопоставлена с вестерном через гротеск и абсурд.

Прием сведения официального материала к абсурду в «Фаренгейте 9/11» достигается благодаря монтажным столкновениям — подбору к различным высказываниям Буша аналогичных фраз персонажей

(1) Напомним, что силы Аль-Каиды на момент совершения терактов в США размещались в Афганистане. Мур в фильме обвиняет Буша и его администрацию в том, что основным мотивом военной кампании против Ирака было спасение Усамы бен Ладена и сил Аль-Каиды (хотя номинальный стотысячный американский контингент все же был отправлен в Афганистан).



Илл. 1. Гротеск и абсурд в документальном кино — компьютерный коллаж, кадр из д/ф «Фаренгейт 9/11» (2004), режиссер М. Мур

из голливудских вестернов. Очевидно, тем самым осуществляется сатирическая интерпретация, позволяющая подчеркнуть вторичность и клишированность суждений президента. Так, в рассмотренном выше эпизоде одно и то же высказывание Буша об Аль-Каиде «Мы их выкурим», произнесенное им в разное время и на различных выступлениях, монтируется в одну монтажную фразу, затем следует фрагмент из вестерна с аналогичной фразой, произносимой одним из ковбоев.

Вместе с тем данный прием — монтирование одного и того же высказывания в одну фразу — используется в фильме и без столкновения с игровым материалом. Так выстроен эпизод, где Буш на различных выступлениях говорит о ядерном, химическом оружии в Ираке и готовности Саддама Хусейна напасть на США. Слова «ядерное оружие», «химическое оружие», «Саддам», произнесенные на различных выступлениях, соединены в одну монтажную фразу.

Возвращаясь к вопросу синтетической природы стилистики фильмов Мура, следует обратить внимание, что в американской документалистике хрестоматийным данный прием сделал известный

американский журналист, телеведущий и режиссер Э. Мароу⁽²⁾. Широко известность приобрела его полемика с сенатором Дж. Маккарти. Напомним, что эскалация холодной войны во внутренней политике США в 1950-х годах получила воплощение в виде специально созданной «Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности» (House Un-American Activities Committee), работа которой проходила в атмосфере массового психоза, вызванного «красной угрозой» и грядущей третьей мировой войной. Противостояние Мароу и Маккарти достигло апогея к 1954 году. В эфире от 9 марта журналист применил оригинальный полемический прием. Он сообщил в начале выпуска, что главная тема — «сенатор Маккарти, запечатленный на его собственных выступлениях и прокомментированный его собственными словами»⁽³⁾. В программе была представлена подборка фрагментов выступлений Маккарти (перемежающихся комментариями Мароу), из которых зритель мог заключить о непоследовательности и предвзятости суждений сенатора. Широкий общественный резонанс, вызванный телевизионной полемикой представителя прессы и власти, подтвердил, по замечанию Т.П. Доэрти, что телевидение «стало новым мерилем массовых коммуникаций: печатные СМИ сошли с дистанции, и телевидение пересекло финишную черту» [5, с. 178]. Прием монтажных столкновений собственных высказываний «медийной персоны» прочно вошел в систему современной журналистики и документальной публицистики.

Вариантом сатирической трактовки материала Муром является прием, который сводится к буквальному, «фовистическому», наивному использованию какого-либо образа в качестве метафоры или гиперболы (обычно клише из коммерческого кино). Принципиальное значение здесь имеет буквализм приема, его очевидность для зрителя. Например, в финале «Фаренгейта 9/11» Мур, выяснив, что только у одного члена Конгресса ребенок служил в Ираке, отправляется к Капитолию и пытается вручить отдельным конгрессменам, идущим на работу, рекламные армейские буклеты, предлагая все же отправить детей на войну. В дальнейшем Мур продолжит совершен-



Илл. 2. Клише массовой культуры в качестве метафоры, кадр из д/ф «Капитализм: история любви» (2009), режиссер М. Мур

ствовать данный прием и в фильме «Капитализм: история любви», где доведет его до яркой метафоры. В финале, выяснив, что банки в США фактически незаконно получили колоссальный государственный займ, режиссер объезжает банки, сидя за рулем инкассаторского фургона, подходит с мешком для наличности к этим учреждениям и требует вернуть деньги в государственную казну. Автомобиль при этом является большегрузным фургоном и сам по себе используется здесь как цитата, но лишь для того, чтобы ввести иронию в качестве приема сатирической обработки материала. Например, в известном фильме «Крепкий орешек 3» (1995), используя аналогичный транспорт, преступники ограбили Федеральный резервный банк Нью-Йорка. Мур объявляет здание Нью-Йоркской биржи местом преступления и натягивает перед фасадом желтую полицейскую ленту «Police line — do not cross». В экспозиции «Капитализм: история любви» Мур собирает фрагменты записей прямых включений первых лиц государства, которые никогда не попадают в кадр в одну монтажную фразу: Буша, Чейни, Райс ассистенты припудривают, укладывают волосы, смахивают пыль с одежды и т.д. Развертывается метафора, которую можно

(2) Его творческая биография экранизирована в фильме «Доброй ночи и удачи» (Good Night and Good Luck!, 2005), режиссер Дж. Клуни.

(3) See It Now, эфир от 9 марта 1954 г.

трактовать как политический спектакль. Соответственно, в финале режиссер помещает аналогичную фразу, когда с высокопоставленных чиновников после эфира снимают микрофоны, они выходят из кадра.

В другом известном фильме «Больной» (Sicko, 2007)⁽⁴⁾, посвященном развернутой критике системы здравоохранения США, документалист использует гиперболу как прием, помогающий критически оценить материал. Ей предшествует эпизод, в котором рассказывается, что террористы, содержащиеся в заключении в Гуантанамо, получают лучший медицинский уход, чем рядовые граждане США. Далее режиссер сообщает за кадром, что он решил прямо обратиться к дирекции тюрьмы с вопросом, как это возможно. Под аккомпанемент героической музыки Мур собирает на маленькую прогулочную яхту всех героев своего фильма, не получивших необходимого медицинского ухода, и буквально отправляется в Гуантанамо. Под стенами тюрьмы он с катера через мегафон обращается к дирекции, однако ответа так и не получает. В фильме «Больной» используются и другие яркие гиперболы. Например, когда Мур вместе с героями своего фильма приезжает на Кубу с тем, чтобы узнать, так ли хороша местная бесплатная медицина, он говорит за кадром: «Я знаю, что вы подумали. Куба — это там, где живет люцифер! Худшее место на планете, самая злобная нация, из когда-либо существовавших», — в кадре показана карта острова, который охватывает «адское пламя» (компьютерная графика), далее встык монтируется крупный план выступающего Ф. Кастро, но вместо голоса подкладывается звериное рычание.

Источники художественного метода Мура

Сложная структура фильмов «Боулинг для Колумбины», и в особенности «Фаренгейт 9/11», свидетельствует о расцвете творческого метода режиссера, где использование вертикального монтажа, монтажного контрапункта и контрастных столкновений играет важнейшую роль в создании художественного образа, носящего символический характер. О высокой значимости вертикального монтажа в «Фаренгейте

(4) В России фильм не выходил прокат, не было официального релиза, однако в интернете он традиционно известен как «Здравоохранение».

9/11» свидетельствует эпизод, следующий сразу за прологом: в кадре в течение чуть более минуты отсутствует изображение (черный фон), слышны только крики людей и один за другим — взрывы самолетов (хроникальные материалы, снятые в день теракта 11 сентября). На символический характер данного фрагмента указывали и американские исследователи Ш.Дж. Пэрри-Гилс и Т. Пэрри-Гилс: «Реальность для Мура символизируется национальным ужасом, который отрицает любые заявления о планировании и подготовке к войне, равно как и исчерпывает кредит доверия президенту, все теряет смысл, когда на экране мы вновь созерцаем мгновения ужаса от 9/11» [8, с. 28].

Однако важно подчеркнуть, что подобные монтажные приемы, как и ряд других, используемых Муром, целесообразно рассматривать в контексте политической документалистики (кинопублицистики) как США, так Европы. В связи с этим следует обратить внимание на связь монтажной стилистики фильмов Мура с работами американского режиссера Э. Антонио, который является одним из крупнейших представителей политического документального кино. Его классические фильмы «Регламент» (Point of Order, 1964), «Милхаус: белая комедия» (Millhouse: A White Comedy, 1971) и в особенности «В год свиньи» (In the Year of the Pig, 1968) с точки зрения формы относятся к монтажным, то есть включают разнородные архивные материалы и, как правило, не содержат собственных съемок режиссера. В фильмах Антонио также отсутствует классический закадровый комментарий: однако его функцию выполняют интервью различных персонажей, которые периодически перекрываются хроникальным материалом. Однако, несмотря на различающиеся стили, Мур, по-видимому, испытал влияние художественной системы Антонио. В наиболее известном его фильме «В год свиньи» против войны во Вьетнаме сатирическая трактовка материала осуществляется с помощью монтажного контрапункта музыки, шумов и интервью с хроникальными кадрами. Так, в начальном эпизоде фильма после продолжительной звуковой паузы использован только обработанный шум вертолетных винтов. В кадре в этот момент демонстрируются фотографии американских военных с оружием, вьетнамских беспризорных детей, беженцев и т.д.

В финале фильма «В год свиньи» также использован принцип монтажного контрапункта: на хроникальные кинокадры убитых и страдающих от ран американских солдат наложен один из маршей

времен Гражданской войны и фрагмент интервью историка буддизма из Йельского университета, говорящего, что Вьетнам всегда был отсталой аграрной страной, которая столетиями переходила от одних завоевателей к другим, то есть не способна оказывать длительное сопротивление.

Закадровый комментарий

Документальное кино Мура в силу эклектичного стиля, весьма сложной структуры (вставные эпизоды из хроники, анимации, игровых и документальных фильмов; дополнительные сюжетные линии; многоплановая роль закадрового комментария) относится в полной мере к так называемой контролируемой документалистике (controlled documentary), где ключевую роль играет закадровый комментарий. Закадровый комментарий Мура определяется рядом характеристик: 1) лексика; 2) речь и ее стиль. Лексика комментария Мура рассчитана на широкую аудиторию, в этом отношении она значительно более свободна, чем лексика и риторика текстов телевизионных репортажей. Так, Мур обычно избегает конструкций и лексики литературного языка, заменяя их разговорными. Кроме того, в отличие от лексики новостного репортажа, также обычно разговорной, используются различные слова-восклицания, ремарки, просторечные слова и выражения и иные средства экспрессии. Интонирование также стремится к разнообразию. Это может быть лирическое отступление, размышление вслух (начало фильма «Фаренгейт 9/11»); ирония (например, когда в «Роджер и я» Мур обстоятельно рассказывает, как богатые горожане Флинта наняли бедных и безработных горожан работать живыми статуями на благотворительном обеде против безработицы в городе) и пр.

Вообще, авторская инстанция в закадровом комментарии, — который также влияет и на темпо-ритм, и на степень экспрессивности в репрезентации материала, — тяготеет к расслоению. Известный американский историк документального кино С. Бруцци отмечает, что важнейшее место в ряде фильмов Мура занимает экспозиция. При этом она важна не только с формальной стороны (постановка проблемы, представление персонажей), но и задает общий тон фильму. Бруцци подробно разбирает, например, структуру открывающего

Художественные стратегии критики общества, политики и культуры в документальном кино США 2000-х годов



Илл. 3. Горожане г. Флинт в качестве живых статуй, кадр из д/ф «Роджер и я» (1989), режиссер М. Мур

эпизода «Фаренгейта 9/11» — сатирическая трактовка материала осуществляется при помощи интертитров, смонтированных по аналогии с трейлерами коммерческих фильмов, где монтаж используется для создания напряженной атмосферы, то есть применяется стилизация [3, с. 179–180]. Изменения речи, ее темпа, интонационной окраски, экспрессивности маркируют отношение автора к материалу в кадре. Например, в начале фильма «Фаренгейт 9/11» Буш, обращаясь к Муру, советует: «Веди себя хорошо и подыщи настоящую работу!» Режиссер за кадром комментирует: «Да, уж он-то знает, что такое работа». Далее следует блок, обстоятельно критикующий образ жизни президента.

В целом, «Фаренгейт 9/11» является примером синтетического характера художественных приемов, используемых Муром, где закадровый комментарий позволяет значительно усложнить авторскую инстанцию и, как следствие, сделать авторское сообщение многозначным. Представляется целесообразным сопоставить его художественный метод с концепцией фильма-эссе выдающегося французского режиссера К. Маркера, благодаря которому в документальном кино сложилась весьма сложная система монтажного контрапункта

(комментатора и экранного материала). Определяющим элементом в фильмах Маркера является комментарий: всегда закадровый, обычно, однако не всегда, произносимый непосредственно автором. Так, его фильм «Письмо из Сибири» (*Lettre de Sibirie*, 1957) — пример синтетического метода, который, напомним, заключался в создании сложной *контрапунктической* (термин С. Эйзенштейна) связи между комментарием и визуальным рядом. Режиссер одним из первых (наряду с А. Рене, например) в истории документального кино осознал потенциал авторской инстанции как сложного целого, то есть когда сам комментатор совсем не обязательно лишь диктор, объективирующий материал. Маркер одним из первых усложнил авторскую инстанцию в закадровом комментарии. В качестве диктора могут выступать один или несколько вымышленных персонажей, якобы связанных с материалом в кадре. В подобной ситуации содержание кадра приобретает до известной степени второстепенное значение, и область его значений, интерпретации зрителем будет во многом обусловлена комментарием. В фильме «Письмо из Сибири» есть известный эпизод, где комментатор произносит несколько вариантов текста при одном и том же визуальном ряде, для каждого звучит различная по рисунку музыка, что кардинально изменяет значение каждого варианта. Подчинение визуального ряда комментарию уже в ранних работах Маркера привело к свободному комбинированию в кадре хроникального материала, фрагментов из игровых фильмов, анимации, фотографий, плакатов и пр. В фильме «Письмо из Сибири», к примеру, использован вставной анимационный эпизод, где герой (автор письма) говорит, как могла бы выглядеть реклама бивней мамонта.

В дальнейшем авторская инстанция у Маркера продолжает усложняться: комментарий может читать не только диктор, но и актер от лица вымышленного персонажа (французский фотограф, пишущий письмо из Сибири приятелю во Францию, — «Письмо из Сибири»; трое друзей рассматривают и обсуждают фотографии одного из них — «Если бы у меня было четыре дромадера» (*Si j'avais quatre dromadaires*, 1966) и др.).

Художественные приемы в рамках репортажно-эссеистической модели ранжируются следующим образом. Во-первых, совокупность монтажных приемов включает контрастные столкновения: 1) вы-



Илл. 4. Ирония в документальном кино — анимационный фрагмент, кадр из д/ф «Письмо из Сибири» (1957), режиссер К. Маркер

сказываний персонажей (Буш и др.); 2) высказываний персонажей и иных типов материалов (фрагменты художественных фильмов, анимационных фильмов, рекламы).

Во-вторых, закадровый комментарий имеет сложную природу и реализуется на нескольких уровнях: 1) уровень контрапунктического столкновения материала; 2) уровень простеца за кадром. В-третьих, наличие в фильмах эпизодов, относимых к метафоре, гиперболе, гротеску, свидетельствует о тяготении Мура к символическим построениям, вполне сопоставимым с традициями европейского документального кино, включая такие направления, как авангард, поэтический реализм. Характерными элементами стиля Мура являются клише-цитаты из фильмов или симулякров массовой культуры, которые позволяют «остранить», понизить значимость какого-либо официального, легитимизированного явления (разобранные фрагменты монтажных столкновений высказываний Буша с вестернами; наивное понимание метафоры и пр.).

Представленная репортажно-эссеистическая модель позволила выявить, что, несмотря на различие стилей режиссеров, особенно

в использовании приемов иронии, сарказма, гротеска, творческие приемы Мура благодаря в том числе закадровому комментарию позволяют создавать художественный образ с весьма широкой областью значений. Поэтому, несмотря на то что формально «Роджер и я», «Боулинг для Колумбины», «Фаренгейт 9/11», «Капитализм: история любви», «Большой» — фильмы-расследования, сам способ интерпретации материала дает возможность поставить перед зрителем гораздо более общие мировоззренческие проблемы о будущем Америки, как, впрочем, и любого другого государства, о природе самой власти, об утрате человеком или государством гуманистических оснований и т.д. Подобный подход режиссера к созданию многослойных фильмов, способных удовлетворить интересы весьма разнородных целевых аудиторий, легший в основу его художественной системы кино, подтвердил свой высокий социальный и художественный потенциал.

Список литературы:

- 1 Казючиц М.Ф. Неигровое. Экспериментальный и документальный фильм в США, Канаде и России 1950–2000-х гг. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. 166 с.
- 2 Bergman T. Michael Moore and the Rhetoric of Documentary // *Rhetoric and Public Affairs*, 2016. No. 4. Pp. 702–705.
- 3 Bruzzi S. *New Documentary: A Critical Introduction*. London & New York: Routledge, 2006. 275 p.
- 4 Cohan C., Crowdus G. Reflections on Roger & Me, Michael Moore, and His Critics // *Cinéaste*. Vol. 17. No. 4 (1990). Pp. 25–30.
- 5 Doherty Th.P. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. N.Y.: Columbia University Press, 2003. 305 p.
- 6 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.
- 7 Krzych S. The Price of Knowledge: Hysterical Discourse in Anti-Michael Moore Documentaries // *The Comparatist*. Vol. 39 (OCTOBER 2015). Pp. 80–100.
- 8 Michael Moore and the Rhetoric of Documentary / ed. by Benson Th.W., Snee B.J. Southern Illinois University Press, 2015.
- 9 Natter W., Jones J.P. Pets or meat: Class, ideology, and space in Roger & Me // *Antipode*. 1993. Vol. 25. Pp. 140–158.
- 10 O'Connell P.J. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010. 289 p.
- 11 Potter W. *Deadly Spin: An Insurance Company Insider Speaks Out on How Corporate PR Is Killing Health Care and Deceiving Americans*. New York — Berlin — London — Sydney: Bloomsbury Press, 2010. 289 p.

Художественные стратегии критики общества, политики и культуры в документальном кино США 2000-х годов

References:

- 1 Kazyuchits M.F. *Neigrovoye. Eksperimental'nyy i dokumental'nyy fil'm v SSHA, Kanade i Rossii 1950–2000 gg.* [The Non-Fiction Film. The Experimental and Documentary Film in the USA, Canada and Russia between the 1950-s and the 2000-s]. Monograph. Moscow, Akademiya mediaindustrii Publ., 2016. 166 p. (In Russ.)
- 2 Bergman T. Michael Moore and the Rhetoric of Documentary. *Rhetoric and Public Affairs*, 2016, no. 4, pp. 702–705.
- 3 Bruzzi S. *New Documentary: A Critical Introduction*. London & New York, Routledge, 2006. 275 p.
- 4 Cohan C., Crowdus G. Reflections on Roger & Me, Michael Moore, and His Critics. *Cinéaste*, vol. 17, no. 4 (1990), pp. 25–30.
- 5 Doherty Th.P. *Cold War, Cool Medium: Television, McCarthyism, and American Culture*. N.Y., Columbia University Press, 2003. 305 p.
- 6 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.
- 7 Krzych S. The Price of Knowledge: Hysterical Discourse in Anti-Michael Moore Documentaries. *The Comparatist*, vol. 39 (October 2015). pp. 80–100.
- 8 *Michael Moore and the Rhetoric of Documentary*, ed. by Benson Th.W., Snee B.J. Southern Illinois University Press, 2015.
- 9 Natter W., Jones J.P. Pets or meat: Class, ideology, and space in Roger & Me. *Antipode*, 1993, vol. 25, pp. 140–158.
- 10 O'Connell P.J. *Robert Drew and the development of cinema verite in America*. Carbondale, Southern Illinois University Press, 2010. 289 p.
- 11 Potter W. *Deadly Spin: An Insurance Company Insider Speaks Out on How Corporate PR Is Killing Health Care and Deceiving Americans*. New York — Berlin — London — Sydney, Bloomsbury Press, 2010. 289 p.