

СИНТЕЗ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ СРЕДСТВ НЕИГРОВОГО ТЕЛЕВИДЕНИЯ И ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО КАНАДЫ 1950–1960-х годов

В статье рассматриваются вопросы синтеза выразительных средств неигрового телевидения и документально-экспериментального кинематографа в Канаде 50–60-х годов. Данные процессы обусловлены активной конкуренцией телевизионного и кинематографического сегментов медиаиндустрии. Разработка и внедрение нового оборудования были неразрывно связаны с поисками новых средств эстетического воздействия на целевые аудитории.

Ключевые слова: кино, телевидение, документалистика, экспериментальное кино, полиэкранный, поликадр, direct cinema, cinéma vérité.

В 1950–1960-е в кинематографе и телевидении ряда стран происходили процессы технической модернизации. Как следствие, данные трансформации привели к значительным переменам и в художественной образности экранных искусств. Взаимосвязь кинематографа и телевидения большинства стран с развитой экранной культурой (Россия, США, Великобритания, Канада и др.) в эти 20 лет во многом диалектична. Телевидение предложило широкой аудитории новые возможности в сфере экрана. Синхронная запись звука и изображения, иные по сравнению с кино крупности планов, ориентированные на малые экраны телеприемников, применение пленок (первоначально немагнитных) традиционно «непрофессиональных» форматов (16 мм) и соответственно камер значительно меньших размеров. В кинопромышленности начали внедряться новые типы оборудования, изменившие эстетику экрана, методы работы режиссеров и операторов. Результатами подобного взаимодействия явились обогащение экранных возможностей и кино, и телевидения и появление гибридных выразительных средств, в том

числе и в документалистике. Канада стала одной из первых стран, где синтез тенденций позволил сформироваться художественно-эстетическим основаниям нового этапа в развитии экранной культуры, в том числе и в документалистике (стилевые направления «direct cinema» в США, *cinéma vérité* во Франции).

Теле- и кинопромышленность Канады в силу ряда исторических обстоятельств заняла в период 1950–1960-х годов лидирующие позиции. Правительство страны уделяло значительное внимание развитию национальной кинематографии, в том числе практически беспрецедентное – неигровому кино. Развитие данных сегментов экранной культуры находилось в ведении Канадской государственной службы кинематографии (National Film Board of Canada, NFB). Уже в 1930-е годы в литературе отмечались динамичное развитие NFB и растущее дифференцирование жанровой палитры, которая к тому времени включала ряд перспективных форматов¹. К 1950-м годам в рамках NFB складывается подразделение, занимавшееся выпуском хроникально-документальных и научно-популярных фильмов. В основной состав группы вошли Д. Френдли (продюсер, руководитель документальных проектов NFB, режиссер, монтажер), К. Лоу (аниматор, оператор комбинированных съемок, режиссер), Р. Кройтор (оператор комбинированных съемок, режиссер, инженер), В. Кёних (оператор, режиссер), Т. Маккартни-Филгейт (оператор, режиссер, монтажер), К. Чэпмен (оператор, оператор комбинированных съемок, режиссер) и другие. Профессиональный опыт ряда специалистов группы был приобретен еще в годы Второй мировой войны, как, например, Френдли.

В последней трети 1950-х и до середины 1960-х годов NFB выпускает для телеканала CBC ряд телевизионных многосерийных документальных программ, таких как «Candid Eye», «Challenge for Change», и отдельных кинолент, далеко выдвинувших вперед жанр телевизионного репортажа. Для данных фильмов характерен поиск новых художественных, технических приемов как на уровне изобретения, так и заимствований из иных жанров. Участники группы Френдли создавали в формальных границах телерепортажа фильмы малого или среднего метра, тяготевшие к традициям поэтического кино (применение метафор, символизм и пр.).

Приведенные работы построены на характерных приемах поэтизации, символизма, сложившихся в истории мирового киноискусства. «Корал» (Coral, 1954) К. Лоу повествует о безыскусной жизни обитателей американского ранчо: коня Корала и его хозяина ковбоя. Естественно, в кадре были бескрайние прерии дикого Запада, выбор композиции кадров призван был подчеркнуть природ-

ную красоту коня, мужество ковбоя. Вместе с тем получить подобный образ авторы смогли лишь благодаря мастерству съемки методом наблюдения и последующего отбора материала. «Дети Фого айленда» (Children of Fogo Island, 1967) К. Лоу стилистически тяготеет к традициям кинодокументалистики, заложенным голландским режиссером Й. Ивенсом («Мост», «Дождь», «Сена встречает Париж», «Мистраль»). Авторы, используя метод наблюдения, отобрали выразительный материал из жизни детей – жителей Фого айленда в Канаде. Юные канадцы растут на берегу океана, связывая с ним все свои простые детские игры и мечты. Лирическая музыка, лаконизм закадрового комментария и выразительные детали в кадре приближают рядовой телеочерк к лучшим образцам поэтического документального кино.

Одновременно поиски новых выразительных средств под влиянием конкурентной борьбы с кино позволяли добиться значимых результатов в ряде иных жанров документалистики. Особо стоит отметить фильмы «Город золота» (City of Gold, 1957) В. Кёниха и К. Лоу, «Город нашего времени» (City Out of Time, 1959) К. Лоу и др. Указанные работы принадлежат к различным жанрам. Тем не менее ленты, выполненные одним творческим коллективом, закономерно носили – в данном случае – синтетический характер. Фильм «Город золота» получил главный приз Каннского кинофестиваля в 1957 г. (короткий метр). Работа известна рядом новых для того времени приемов. Для демонстрации архивных фотографий Клондайка времен Золотой лихорадки, составляющих основное содержание фильма, использовался монтаж внутри кадра (панорамирование, наезд / отъезд), что непосредственно сыграло роль в создании емкого художественного образа ленты. Лента «Город нашего времени» интересна столь же неординарным для своего времени приемом: основой повествования о Венеции стали полотна известного венецианского живописца Каналетто, хранящиеся в Государственной картинной галерее. Образ Венеции 200-летней давности сопоставляется с образом города в начале 60-х годов XX в. Главными приемами здесь стали панорамирование и монтажное соединение живописных изображений и репортажного материала.

Полиэкран / поликадр как технический и художественный прием известен еще с периода немого кино. В дальнейшем он периодически применялся в кинематографе². Однако развитие новых видов кинематографа и практика всемирных выставок 1950–1970-х годов переместили эстетику полиэкрана на качественно иной уровень. Как правило, к основным системам относят кинопанораму (кру-

гораму, циркораму), широкоэкранный, широкоформатный и вариополикадровый / вариоскопический кинематограф. Среди указанных выше новых систем кинотеатрального показа, как писали в те годы, следует обратить внимание на полиэкранное (вариополикадровое) кино. Данный тип систем был в целом удобен своими синтетическими возможностями. Высокая степень информационной насыщенности сочеталась здесь с эффективным эстетическим воздействием самой полиэкранной композиции. Полиэкранные / поликадровые фильмы к рубежу 1950–1960-х годов получают широкое распространение в рамках различных выставок, экспозиций и т. д. Ярким примером является полиэкранный фильм с одновременным драматическим действием на сцене театрального режиссера из Чехословакии Й. Свободы (Экспо в Брюсселе, 1958 г.).

В рамках канадского павильонного комплекса Экспо-67, проходившей в Монреале, была создана известная впоследствии композиция «Лабиринт». Основу экспозиции составлял кинозал с пятью киноэкранами, расположенными крестообразно (один в центре, остальные – по сторонам от центрального экрана). Изображение формировалось пятью синхронизированными проекторами с пяти отдельных пленок 35 мм. Демонстрировавшийся фильм «В Лабиринте» (In the Labyrinth, 1967) Лоу, Кройтора и Х. О'Коннора стилистически был близок работам группы прошлых лет как в области кинорепортажа, так и киноэкспериментов. Ленту открывал титр, сообщавший о метафорическом понимании древнегреческой легенды о минойском лабиринте. Видовой материал отбирался таким образом, чтобы зритель мог интерпретировать его символически. Этому чрезвычайно способствовало специфическое «крестообразное» экранное пространство. Так, авторы нередко попеременно размещали планы в пределах только вертикальной или горизонтальной композиции для достижения большей зрелищности. В одной из сцен на нижнем кадре демонстрировалось рождение ребенка, три оставшихся кадра крестовой вертикали занимало изображение взлетающей с площадки ракеты и пр. В фильм попали и кадры из России. Всю область экранного пространства занял интерьер ГУМа в Москве и планы Московского Кремля, снятые с движущегося по Москве-реке теплохода.

В том же павильоне Экспо-67 демонстрировался вариополикадровый фильм режиссера К. Чэпмена «Место, чтобы остаться» (A Place to Stand, 1967). В отличие от киноленты «В Лабиринте» вариоскопические и поликадровые трансформации были напечатаны на пленке 70 мм и демонстрировались с одного широкоформатного проектора. Таким образом, автор получил возможность

применить гораздо более сложные спецэффекты. Например, изображение распалось на 15 изолированных экранов³; один или несколько экранов могли перемещаться в пределах основной области экранного пространства и пр. В рамках полиэкранного фильма с несколькими проекторами подобные приемы были бы технически невозможны. Однако в стилистическом отношении фильм вновь представлял собой гибрид видового фильма и киноочерка. Кадры основных видов промышленности провинции Онтарио перемежались снятыми методом наблюдения сценами жизни рядовых граждан – досуга, повседневных будней, учебы и пр. Данный фильм дал дополнительный стимул к развитию вариополикадра как специального художественного приема, а Чэпмен приглашался в качестве консультанта на отдельные игровые проекты с использованием полиэкрана⁴.

Синтез сугубо технических разработок (полиэкранный, облегченные камеры) и творческих поисков работников кино и телевидения в период 1950–1960-х годов представлял собой сложное явление, которое в значительной степени обогатило игровую и неигровую виды кино. Помимо указанного взаимовлияния, наметился отчетливый процесс смешения, эклектики в области художественных приемов, самой эстетики отдельных жанров неигрового кино и телевидения. В сфере телевидения прямым следствием данных процессов стало дальнейшее дифференцирование широкого спектра специализированных документальных форматов, развитие которых в целом замедлилось лишь к 1990-м годам и определило современное состояние экранной культуры.

Примечания

- ¹ Barlow R. Documentary in Canada // Documentary News Letter. 1942. Vol. 3. № 2. P. 20.
- ² Казюциц М.Ф. «Совополикадр»: полиэкранный и поликадровый фильм в истории кинематографа 1960–1980 гг. // Киноведческие записки. № 104–105. С. 388–411.
- ³ Тарасенко Л.Г., Чекалин Д.Г. Кинозрелища и киноаттракционы: Справ. М.: ПАРАДИЗ, 2003. С. 71.
- ⁴ Kretzel B. «A Place to Stand». Canadian 70mm Short Films [Электронный ресурс] // In70mm.com. URL: http://www.in70mm.com/news/2011/canadian_short/place/index.htm (дата обращения: 01.09.2015).