

УДК 791.221.27(477)“192”

Кадум Л. А.

Київський Національний університет
театра, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенко-Карого

ОСОБЕННОСТИ ФИЛЬМА «СОБАЧЬЯ ЖИЗНЬ» («MONDO CANE», 1962) КАК РОДОНАЧАЛЬНИКА ЭКСТРЕМАЛЬНОГО ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО

Кадум Л. А. Особенности фильма «Собачья жизнь» («Mondo Cane», 1962) как родоначальника экстремального документального кино. В статье фильм режиссера Джакопелли рассматривается с точки зрения его влияния на развитие жанровой палитры документального кинематографа. Это один из первых полнометражных документальных фильмов, построенных в форме монтажа кадров зафиксированных обычаев, практик, бытовых сцен, с явным преобладанием тем, касающихся секса и смерти, цивилизации и традиции, человеческого и того, что находится за его гранью.

Прошедшие столетия показали, что цикл так называемых mondo-фильмов по праву считается предшественником реалити-шоу, имеет все черты последнего, поскольку он также находится, по определению украинского искусствоведа Е. Циховской, «на пограничных территориях: между информацией и развлечением, документальностью и драмой».

Указывается, что фильм состоит из 33 эпизодов, действительно снятых практически на всех континентах. Дается перечень стран, городов, селений и континентов, где снимался фильм, что наглядно свидетельствует об отсутствии какой-либо географической закономерности, кроме очевидного намерения представить показываемое как всеохватывающее по объему и случайное по выбору качественных признаков.

Фильм нацелен на раскрытие природы человеческой цивилизации, каждым эпизодом доказывая, что наша цивилизация мелка и пуста, неглубока и бессмысленна, и переживает ныне кризис бездуховности. И что в истоках нашей цивилизации все еще преобладают дикость, кровавая жажда, бесчеловечность. В результате построение «Mondo Cane» соответствует особенностям именно экстремального документального фильма, экстремальной

кинопублицистики, правда, на наш взгляд, только системного, но не структурного характера, а поэтому не выходящего на уровень поэтики.

Многое в этом фильме построено на контрасте, предельном противопоставлении, но, к сожалению, практически ни один эпизод не «работает» на проявление катарсиса, коим должно обладать произведение искусства. В чередовании эпизодов отчетливо прослеживается тенденция обеспечить особое эмоционально-шокирующее воздействие, для чего используются специфические возможности особого типа драматургической конструкции — «монтаж аттракционов». Эпизоды не превращаются «в контрапункт как подлинную синхронность» (С. Эйзенштейн). Поверхностно-отражательный характер воспроизведения «отходов» и аномалий современной жизни — без каких-либо попыток анализа их социально-нравственных связей с общественным сознанием, на наш взгляд, лишают этот фильм права считаться художественным произведением, хотя он и представляет собой концентрированную совокупность экстремальных признаков.

Ключевые слова: документальное кино, экстремальный фильм, режиссура, поэтика, жанр.

Кадум Л. А. Особливості фільму «Собаچه життя» («Mondo Cane», 1962) як родоначальника екстремального документального кіно. Стаття розглядає вплив фільму режисера Джакопеллі «Mondo Cane» («Собаче життя») на розвиток жанрової палітри світового документального кінематографа. Це один із перших повнометражних документальних фільмів, монтажно вибудованих із кадрів зафіксованих звичаїв, побутових сцен, що містять елементи сексу і смерті, проявів цивілізації й атавістичних традицій, людського і того, що знаходиться поза його межкою.

Минулі півстоліття від моменту створення цього фільму показали, що цикл та званих mondo-фільмів цілком правомірно вважається попередником реаліті-шоу, оскільки, за слушним визначенням українського мистецтвознавця Е. Циховської, теж знаходиться «на межових територіях інформації та розваги, документальності і драми».

Структурний аналіз фільму показує, що він складається з 33 епізодів, відзнятих практично на всіх континентах, містить перелік країн, міст і селищ, де здійснювалися зйомки, що наочно свідчить про відсутність будь-якої географічної закономірності, крім очевидного наміру представити показуване як всеохоплююче за обсягом і випадкове за вибором якісних ознак і властивостей.

У підсумку констатується, що об'єкт, предмет і способи обробки матеріалу, його режисерські рішення мають усі ознаки екстремального. При широкому розмаїтті відтворюваних явищ, у фільмі відсутня тенденція будь-якого урівноважування, компенсації — у результаті чого створюється визначено армагеддонська картина світу, тобто гранично загострена, безваріантна, екстремально спрямована за сутнісними ознаками механічна копія фрагментів реальності. Здійснений аналіз свідчить, що потік зафіксованих життєвих явищ збільшується у фільмі кількісно, але не набуває нової якості — нема й натяку на його аналітичний аналіз, який би забезпечував якісний стрибок — ви-

Рецензент статті: Марченко С. М., кандидат мистецтвознавства, кінорежисер, доцент, Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. К. Карого

Стаття надійшла до редакції 10.04.2016

ведення відтвореного на рівень загальнолюдського узагальнення. Вибудувана оповідна «вистава» звичаїв, вірувань, порівняння світів, різнорівневих цивілізацій, манер життя, культур обмежується показом різноманітних дивовижностей і абсурдності поведінки людини і зрештою залишається сукупністю екзотичних, фізіологічно шокуючих кадрів, у своїй більшості спрямованих на вплив «нижче пояса».

Фільм спрямований на розкриття природи людської цивілізації, кожним епізодом прагне довести, що нинішня цивілізація — дрібна, порожня, неглибока і переживає кризу бездуховності. У чергуванні епізодів відчутно простежується тенденція забезпечення емоційно-шокуючого впливу, задля чого використовуються специфічні можливості особливого типу такої драматургічної конструкції як «монтаж атракціонів».

У цілому побудова «Mondo Cane» відповідає особливостям саме екстремального документального фільму, екстремальної кінопубліцистики, але, на наш погляд, лише системного, а не структурного характеру, а тому не піднімається до рівня поетики, що виникає за умови появи ознак цілісності як закономірної зумовленості зв'язків між частинами і часточками, котрі детонують і викликають емоційно-змістове «осяяння».

Поверхово-відображувальний характер відтворення аномалій сучасного життя — без будь-яких спроб аналізу їх соціально-моральних зв'язків із суспільною свідомістю, на наш погляд, позбавляє цей фільм права вважатися художнім твором, хоча він і виявляє концентровану сукупність екстремальних ознак.

Ключові слова: документальне кіно, екстремальний фільм, режисура, поетика, жанр.

Kadhom Layth Abdulamir. Features of the film “Mondo Cane” (a “Dog’s life”, 1962) as the origin of the extreme documentary. Considers the impact that directors Gualtiero Jacopetti and Paolo Cavara had on the evolution of this special genre of documentary cinema. What follows is a series of vignettes, filmed all over the world, creating “exotic” scenes with sequences shot in the West.

“Mondo Cane” is one of the first feature-length documentaries constructed with daily life scenes showing customs or other practices with a clear predominance of topics related to sex and death, civilisation and traditions, both human and beyond human.

Due to the novelty of this extreme film genre the name Mondo (from G. Jacopetti’s film) was used to designate similar works.

The film was a great success. A number of great filmmakers even considered it innovative. However, in our opinion, this “innovation” is purely superficial. Fundamentally (or “by nature”), it is aiming primarily for advertising and the benefits this brings, not artistic creation, as attested by the structure of the film.

Half a century later, a succession of what is known as mondo films may well be called the precursors of today’s Reality shows as indeed they absorb all the features of the latter and are situated in the words of art historian E Tzihovskaya “on the border of information and entertainment, documentary and drama”.

The terminology “mondo” does not in itself have any particular significance. However, thanks to this cinematographic “mondo” filming, a new genre of films was born, “Mondo Films”.

The film consists of 33 episodes actually shot live on almost every continent. The list of locations clearly show the absence of any geographical pattern as the images depict universally recognisable scenes.

The author has chosen to analyse thoroughly only the first eight episodes since the content of the remaining ones is largely similar in terms of intent. The cumulative scenes lead to a final episode of the “Dog’s life” which will be analysed in detail in the article by the author who considers it to be the most symbolic.

In a film that lasts (1:47’) the different episodes that are carefully selected by the authors do not represent the world as it is, but the narrative is perceived as some sort of long sensational and amazing journey (the film was shot over five years).

The episodes shows many events, with no link between them. They form a chain in which they do not interact. It is to be noted that the episodes do not interfere with each other, and they lack any rule of logic.

Finally it can be noted that the object, the subject and the method of processing reality are distinctively related to the genre mondo. In this multitude of episodes and despite the variety of situations there is no sense of harmony or compensation of any sort but the directors are intent on conveying a very bleak, unforgiving, Armageddon-type view of the world. Life’s most shocking phenomena were selected to compose the episodes of this film in order to show things going far beyond the borders of normality or aesthetic norms of society. Here, the dominant features of society and particularly of man reach beyond the limits of historically accepted standards.

A place with no way out, where there is no room for variation in quality — only quantity — as one must remain on tipping point without being given any sort of analysis that may help to grasp any sense of humanity.

Episode after episode show comparison between worlds, different levels of civilisation, different cultures and life styles. The directors guide the viewer through performance-like customs, beliefs, practices — showing humankind at its most bizarre and absurd. The film is filled with physiologically shocking behaviour and images deliberately aimed “below the belt” in order to provoke and controversy and debate.

The film focuses on uncovering the reality of human nature in our civilization, showing it as shallow and meaningless, experiencing a profound spiritual crisis as it continues to be dominated by savagery and bloodthirstiness.

This is why Mondo Cane corresponds in its features and construction to the “extreme” documentary genre, however in our view this film cannot reach the poetic level because the Jacopetti and Cavara have chosen to stop the viewer to get a sense of revelation or meaningful inspiration by avoiding any kind of creative editing. The film is built on contrast and the episodes only exist to create emotionally shocking images by using what is known as a “montage of attractions”. The film editing does not seek to provoke catharsis and episodes do not become “counterpoint to a real synchronisation” (S. Eisenstein).

The superficial reflectivity of the waste and anomalies

of modern life without the will to analyse society from a social and moral point of view prevents us from considering this film as an art form despite the presence of many features related to the extreme genre.

Keywords: *documentary, extreme film, directing, poetics, genre.*

Постановка проблемы. История кино переполнена фильмами, появление которых двигало исследовательский процесс уточнения некоторых устоявшихся положений теории кино, в частности, поэтики и жанровой специфики. Так, в 1962 году Каннский кинофестиваль взорвался неоднозначностью отношения к документальному фильму, сплошь состоящему из кричаще шокирующих кадров. По поводу этого фильма замелькали определения: «треш»-продукт, shockumentary, «таблюдный» стиль, тоффлеровский (см. Элвин Тоффлер, «Шок будущего», 1970), «культурный шок», кинематографический вуайеризм, кричащая дезинформация, эксплуатация «порнотопии» и «этнотопии», феномен блэровской ведьмы, размытость фактов и фикции, манипулирование на сексе, магии, калечествах; провокационный и шокирующий, новаторский, дискуссионный и т. д. Этот поток сопровождался признанием наличия в фильме выходящих за грань норм, невиданных жизненных форм, экстремальных фактов, что дало основания говорить о возникновении *поэтики документального фильма особого качества* [6].

Связь исследования с научными программами и темами. Исследование выполнено как часть плановых работ по методологии преподавания профессиональных предметов на кафедрах киноведения и режиссуры кино КНУТКиТ имени И. К. Карпенко-Карого.

Актуальность темы. В силу несоответствия жанрового решения этого фильма ни одному ранее известному терминологическому определению, для его обозначения было взято слово из названия — «мондо». Так возникло в принципе ничего не значащее с точки зрения терминологии сочетание «мондо-фильм», а саму картину стали относить к ряду родоначальников нового типа документального фильма. Споры по этому поводу были достаточно широкими, так как некоторые исследователи выступали весьма сдержанно в оценке влияния и популярности картины, наделив ее еще одним определением — «шокументари» (shockumentary). Однако прошедшие столетия показали, что «цикл так называемых mondo-фильмов по праву считается предшественником реалити-шоу, вобрав все черты последнего, поскольку он также находится на пограничных территориях: между информацией и развлечением, документальностью и драмой», — обобщает украинский искусствовед Е. Циховская [6], ссылаясь также и на зарубежных исследователей [1; 2; 3; 5; 9; 11].

Анализ последних исследований и публикаций. Объективно должно признать, что шокирующее воспроизведение предельно причудливых, часто сверхжесточких ритуалов, реально существующих в разных точках мира, дикие и невероятные их съемки произвели тогда самый настоящий фурор в западном киномире. Вместе с тем, несмотря на популярность, влияние и множественные наследования принципов, сформированных этим фильмом, в киноведении этот жанр считается не очень достойным упоминания, а в теории — остается практически неисследованным. При всей широте эссеистической, и в некоторой мере общеискусствоведческой литературы, посвященной этому фильму, фактического анализа его поэтики, ставшей в определенном смысле «линзой», сфокусировавшей в себе квинтэссенцию экстремального, и вознесенного на пьедестал родоначальника — нет.

Цель статьи. Предпримем попытку восполнить этот пробел.

Изложение основного материала исследования. Фильм «Собачья жизнь»¹ дал толчок рождению нового жанра или поджанра — именно так утверждает, например, Квентин Майгнан (Quentin Meignan) в статье «Критика фильма “Собачья жизнь”» [10], анализируя его с точки зрения влияния на развитие жанровой палитры документального кинематографа.

Полнометражный документальный фильм «Собачья жизнь» («Mondo Cane») сложился в результате пятилетних съемок разнообразных и противоречивых жизненных явлений режиссером Джакопетти, который в конце 50-х годов XX ст. работал на итальянском телевидении и имел возможность достаточно широко перемещаться по всему миру. Из каждой поездки Джакопетти привозил шокирующие (т. н. «грязные») киноматериалы, мало интересовавшие продюсеров телевидения. Почувствовав особые потенциальные возможности такого материала, Джакопетти решил развить заложенную в них тенденцию и снять фильм об отличиях цивилизационного представления культуры в разных странах и на разных континентах, о различиях обрядов и традиций, о мировоззренческих, ментальных противоречиях так называемого третьего мира и западной культуры. Позже к работе над фильмом подключились режиссеры Паоло Кавара и Франко Проспери и помогли Джакопетти завершить этот проект.

Фильм начинается титром, анонсирующим, что все далее показываемое — *настоящая правда* и что на четырех континентах планеты авторы снимали

¹ «Собачья жизнь» («Mondo Cane», 1962) — фильм в советском прокате начала 1960-х гг. демонстрировался под названием «Грязный мир» и имел достаточно разную оценку. В русскоязычном киноведении существует еще одна версия перевода с итал. названия фильма «Mondo Cane» — «Собачий мир». В нашей статье речь идет о фильме «Собачий мир» 1962 г., хотя в 1963 г. было снято продолжение проекта — «Собачий мир 2», по сравнению с которым, по одной из оценок (см. Алешичева Т.), — первый выглядел «даже менее брутально».

подлинную действительность. Данное титровое предостережение, несколько настораживая своим появлением (что предопределяет возможность отнестись к показываемому не обязательно как к достоверно реальному), будто камертон, своеобразно настраивает зрителя на определенный ключ восприятия.

Фильм состоит из 33 эпизодов, действительно снятых практически на всех континентах и смонтированных в следующей географической последовательности: Каstellанета (провинция Таранто, Италия); Нью-Йорк; остров Тробриан (Папуа — Новая Гвинея); Французская Ривьера (Cote A'zur); Новая Гвинея; Лос-Анжелес; один из городков Китая; окрестности Рима; Страсбург; окрестности Токио; архипелаг Бисмарка; Гонконг; опять Нью-Йорк; Аbruццо (центральная Италия); Калабрия (южная Италия); пляж Мэнли (Австралия); тихоокеанские берега Австралии; Малайский архипелаг; остров Тиберина (Рим); Гамбург; Токио; опять Китай; Сингапур; опять Лос-Анжелес; Париж; Гонолулу (Гавайи-Таити); Непал; Вила-Франка-де-Шира (Потругалия); опять Новая Гвинея.

Перечень наглядно свидетельствует о том, что в географической последовательности нет какой-либо закономерности, кроме очевидного намерения представить показываемое как всеохватывающее по объему и случайное по выбору качественных признаков.

За этим появляется титр названия — «Собачья жизнь».

Первые кадры: многоголосый отчаянно-злой лай. Свора мечущихся в клетке собак сопровождает не менее агрессивно лающего пса, которого волокут вдоль разделяющей их сетки. Экспрессивное движение (движущаяся камера), кутерьма мечущейся своры, отчаянное сопротивление вырывающегося с предельно натянутого короткого поводка пса-«героя», ведущего собой стремительную панораму. Четыре пары чередующихся кадров «псрвется с поводка — собаки стаи угрожающе облаивают его» построены по старинной системе кадр-эпизод, выражающей одно непрерывное действие (в данном случае — противодействие участников события). Наконец — разрешение: беспощадным пинком пса вгоняют в клетку... Отчаянный общий визг сцепившихся псов.

Действенно эта сцена имеет конфликтную основу — пса на поводке волокут, преодолевая его сопротивление, побеждают, вталкивая в клетку. Драматургическая конструкция — событийная, так как присутствуют все элементы вполне развернутого и завершенного события. Качественная доминанта содержания — ожесточение. Ожесточение как общее, охватывающее всех участников происходящего. Ожесточение одиночки и стаи. Ожесточение на грани возможного — экстремальное.

Однако отметим при этом некоторые почти неуловимые детали. Во всей отчаянной злобности изображенного, периферия зрительского сознания

может уловить несовместимое с агрессивно-злым характером поведения псов, а именно — дружелюбное помахивание членов стаи хвостами, т. е., исходя из жизненных примет нормальных собачьих реакций, в данном случае отчаянным лаем они могут взывать к дружбе и помощи. Впрочем, это могло быть также издержками работы дрессировщика — собаки просто-напросто оказались плохими «актерами», ведь доминанта здесь звуковая и экспрессивно-движенческая... Однако зритель не аналитик, и воспринимает первое, наиболее сильное, лежащее на поверхности, это — жестокость, предельность намерений, выраженные крайней агрессивностью человека по отношению к собаке.

Итак, первое характерное — экстремальность объекта и предмета изображенного. Прямая связь названия фильма и объекта отражения содержит в себе зародыш метафорического начала: собаки — люди, люди — собаки: ведь «Mondo Cane» — собачья жизнь. Длясь без шести секунд две минуты, этот кадр-эпизод композиционно, по сути, представляет собой эпиграф фильма.

Встык — мемориальная площадь. В кадре — небольшая человеческая фигура, словно саваном закрытая покрывалом и опоясанная лентой итальянского флага. Сюжетно на экране вокруг памятника собралось около сотни парней — плотная толпа — преимущественно в темных очках, до странности парадно выглядящих и еще более странно ведущих себя: подозрительные, вызывающие взгляды в сторону камеры, плотно, угрожающе сжатые губы. Внутренняя неподвижность, позирование, жесткость взгляда: сверхкрупные лица. Картинно, как на демонстрации, они держат портреты какого-то человека в разных обликах. Голос за кадром сообщает о церемонии открытия в 1961 г. памятника голливудскому киноактеру Рудольфу Валентино (Rodolfo Valentino), который родился в городе Каstellанета провинции Таранто в Италии, играл голливудских гангстеров, злодеев, любовников, при этом воспринимался в свое время (во времена немого кино) — как символ мужества и сексуальности. Камера снова выхватывает лица молодых итальянцев, присутствующих на открытии памятника актеру-земляку. Каждый — родственник Валентино, представитель его клана. Лица многих — похожи то ли на лицо злодея, то ли влюбленного. Голос за кадром сообщает, что для присутствующих на церемонии работать в кино намного интереснее, чем ковыряться в земле. По сути, каждый из этих молодых людей желает поменять свой исконный род занятий, фермерство, на актерство, и картинно воплощает часть характера Рудольфо Валентино — секс-символа своей эпохи, коим они видят и себя в возможной перспективе.

Далее — парадоксальное режиссерское решение — те же предельно строгие молодые люди, жаждущие стать Рудольфом Валентино, но теперь они танцуют танго. Встык — уже без покрывала — памятник актеру, его фигура, голова — неожидан-

но синего, ультрамаринового цвета. В конце эпизода — толпящиеся под звуки того же танго молодые экзальтированные зрительницы с цветами «памятникувенчанному» актеру как символу успеха. С очевидностью, серия документально-постановочных кадров сатирической «карнавальностью» врежется в ткань изображения, круша заявленный в начале фильма принцип достоверности изображаемого.

Эпизод завершают «танцующие» небоскребы Нью-Йорка под звуки того же, только по-другому оркестрованного, танго.

Следующий эпизод — новое событие, развивающее предложенную тему: современный деловой центр, к нему подходит изысканно одетый коллега Валентино по профессии — итальянский актер Россано Брацци (Rossano Brazzi), также картинно воплощающий рудольфо-валентиновский миф об успешном итальянском «влюбленном». Он появляется в фирме-ателье, чтобы презентовать мужские сорочки. Женщина-менеджер тут же берет телефонную трубку и, как результат звонка, в помещение врывается полсотни женщин, они набрасываются на Брацци, добиваясь автографа. Ажиотаж, давка, предельно экзальтированные поклонницы рвут на части костюм «обожаемого», успевая раздеть кумира до пояса... Голос за кадром: «Представьте, что ждет его чуточку позже...»

Снова встык — к морю мчится полуобнаженная фигура новогвинейского туземца, за которым неистово бегут полсотни полуобнаженных женщин — погоня, сопровождаемая закадровым сообщением, мол, гвинейские женщины не шутят. Голос за кадром разъясняет, что перед зрителями — щедрая, плодородная земля, но... здесь никто не работает. Женщины — красивы и невообразимо опытны в делах любви, занимаются своим делом: охотой на мужчин, завершающейся «растерзанием» одного из них. Действо погони за мужской особью происходит на Новой Гвинее, острове Trobriand.

Метафорический параллелизм с предыдущим эпизодом содержит единственное различие — здешние женщины, в отличие от ньюйоркских поклонниц, не рвут на мужчине рубашку. Игривая музыка сопровождает вполне реальную картину ажиотажной ловли мужской особи. Отметим, что при всей достоверности изображаемого, авторы используют прием опосредования: процесс «растерзания» замещают взлетающими над зарослями листьями — метонимизм, в предыдущем эпизоде выраженный цветом, появляется вновь.

Констатируя, что «веками на этом острове существует традиция, известная как “ловить мужчину”», автор иронизирует: «охота на мужчин — это вид спорта, в который играют во всем мире, просто здесь женщины “играют” в него на свежем воздухе и обнажив грудь». Это, мол, единственное отличие.

И как подтверждение — еще одно изображение. Идет еще один мужчина-соплеменник, лет тридцати, а толпа полуголых женщин уже несется

к нему. Спасаясь, он прыгает в воду Кораллового моря — около сотни женщин прыгают за ним... Одного мужчину загоняют в море, другого — в кустарник... В конце концов настигают в кустах — ветки активно шевелятся... На экране вполне реальный факт в форме своеобразного, чуть ли не карнавального действия. Однако... «Этнографы часто едут сюда — ведь это одно из редких мест в мире, где практикуется полигамия», — вполне серьезно комментирует изображенное авторский голос.

Показанное на экране имеет одну особенность — чем дальше, тем больше оно начинает напоминать памфлет. Однако... Жанр памфлета берет в качестве объекта распространенное жизненное явление и представляет его в парадоксально заостренной, откровенно сатирической форме. При этом отражаемое — остается документальным, неизменным, позитивно будничным. Экстремальной — выступает форма обработки, т. е. выражение авторского отношения к нему. В предложенных решениях «Mondo Cape» экстремальны как прототип, так и его изображение. В этом «Собачья жизнь» — особенна.

Четвертый эпизод — словно тематическое продолжение предыдущего, но с помощью другого события: Французская Ривьера, Лазурный берег, яркий теплый солнечный день. Девушка в минимальном, едва прикрывающем тело купальнике, весьма довольная производимым ею на мужчин впечатлением, шествует по пляжу в сопровождении улыбающихся ей вслед матросов. Те исподтишка снимают любительской камерой ее полунаготу, подчеркнута украшенную большим крестом на груди. Девушка, почти равнодушная к взглядам любующихся ею мужчин, кокетливо надевает шляпку.

Встык — американский крейсер со столпившимися у борта матросами. Его лихо обгоняют моторные лодки с девушками, чьи приветственные жесты дразняще-манящи. Парни толпой перебегают с одного борта на другой, вслед за катером, кружащим вокруг крейсера, возвращаются к предыдущему, восторженно машут бескозырками... Вновь и вновь встречаются с зовущими приветствиями и воздушными поцелуями девушек: игра продолжается. Эпатажность поведения, сочетание предельно плотской откровенности купальника и довольно большого нательного крестика на соблазнительном бюсте самодовольной девушки — экстремальный масштаб и характер изображаемого.

Жесткий, если не жесточайший переход к шестому эпизоду. Женщина грудью кормит поросенка. По сообщению автора, она три дня как потеряла ребенка и должна теперь выкормить поросенка, чья мать умерла, — таков закон новогвинейского джимбо. Авторский голос сообщает, что на Земле есть места, где нет разницы между жизнью ребенка и свинки.

Такой эпизод — предельно шокирующее действие — для цивилизованного общества за пределами восприятия. Его основная «ударность» — в двойном параллелизме новогвинейцев (одна кор-

мит человеческого младенца, другая — поросенка) и тем самым — демонстрация еще одной из разновидностей «игр» на эту тему в разных цивилизационных пространствах. Атавизм? Нет.

Этот эпизод далее связывается с таким явлением человеческой истории как каннибализм. Толпа по-дикарски облаченных и разукрашенных туземцев, праздник — с авторским комментарием, объясняющим, что это люди погружены в темноту и что здешняя горная земля не знает ни плуга, ни зерна. И что предки этого племени были каннибалами, употребляли человеческое мясо — и это было для них привычной едой. Ныне каннибализм отошел в прошлое, но его черты остались в ритуале: раз в пять лет в продолжение трех дней и ночей мужчины племени умышленно, предельно жестоко и безжалостно, за несколько часов убивают до пятисот свиней.

Видим, как отчаянно изголодавшиеся, они заглатывают мясо, жуют до предела насыщения — «пока не лопнут». И как подтверждение слов, в изображении — убивание: буквальное, беспощадное, безобразно натуральное, долго длящееся. Жуткое по сути, интонационно оно завершается хоральным воспеванием. И продолжение торжества «культурного» поглощения мяса вождями и даже изголодавшимися собаками — допоглощение всего, даже находящегося в желудках растерзанных животных, совмещаемое с подробностями игры детей в футбол свинными мочевыми пузырями... Экстремальное в экстремальной форме. Объективное и субъективное — в одном качественном ряду.

Восьмой эпизод — переход к современным явлениям с внешней доминантой благополучия. Собачье кладбище близ американского мегаполиса. Оправляющий малую нужду милый пудель возле вознесенного на высокий пьедестал монумента ушедшему в мир иной... породистому догу. Еще один, скорбящий представитель собачьего племени — лабрадор, сидящий у надгробной плиты. Рядом — бывшие хозяева. Цветы, прощальные жесты, слезы — особенно присутствующие сентиментальным американкам... Мемориальные плиты, таблички, увековечивающие память питомцев и... бесцеремонно оправляющиеся в этих местах их сородичи. Рондовое возвращение к американкам и американцам, искреннее и глубоко скорбящим — до увековечивания памяти «утраченных» питомцев государственным флагом США... Что может быть содержательно более абсурдным? Горе людей в этих случаях, конечно же, жизненно и реально. В своей основе — оно гуманно. Но эта гуманность, очевидно, не должна достигать уровня абсурдности, а на экране — эти признаки налицо...

В силу уже определенных принципов экранного повествования, далее определим лишь тематическую направленность последующих эпизодов:

- Собачье мясо в корейских ресторанах.
- Окрашиваемые и высушиваемые (в Италии, на острове Пасхи) при 50-градусной температуре цыплята, 70 % которых при этом погибают.

- Насильственное кормление (через запроваженную в глотку трубу) гусей — их печень очень ценится на продовольственном рынке.

- Каждодневное напайвание шестилитровыми порциями пива быков, с ежедневным их массажем, чтобы сделать мясо нежнее и продать по цене 700 долларов за килограмм — трем-четырем ресторанам Токио и т. д.

Нет особой необходимости пересказывать и детально анализировать содержание остальных эпизодов, решенных в русле рассмотренных и определенных тенденций. После череды типологически родственных эпизодов, как своеобразная кульминация в картине «собачьей жизни» разворачивается финальный эпизод.

Улицы города, стадион, быки — апофеоз современных безумств, противостояния человека и животного, стоп-кадром завершающий картину жестокого, безжалостного мира. Из затемнения эпилог — после всего показанного голос за кадром ставит вопрос: неужели человека ждет участь возвращения к образу животного?.. Надежда или безнадёжность?..

Колокольный звон собирает людей в примитивный храм высоко в горах. В прошлом — дикари, ныне уверовавшие в христианские ценности и то, что мир и они в этом мире могут стать лучше.

Шум современного самолета. Тоже примитивный, но — аэропорт.

Люди дикарского «прошлого» провожают взлетающий аэроплан взглядом надежды, они хотят понять непостижимый им мир и верят в то, что взлетающие самолеты — это птицы... И превращают их в божество... Гигантской метафорой звучит обещание результата постижения сути до этого абсолютно чуждого им мира: «И ты станешь богат и счастлив!»

Вчерашние дикари спокойно вглядываются в небо, ждут, убежденные, что за этими горами другого мира нет. А это значит, что «большие птицы» могут прилетать только с небес, где сейчас находятся умершие предки. Простейшая логика приводит к выводу — только предки, находящиеся там, за горами, могут производить больших птиц. Они — это души умерших. Души с небес, где есть только их щедрые предки! Значит, все замечательные вещи, приносимые самолетами, присланы не кем-то, а именно их умершими предками. Поэтому живые бросили деревни и работу и теперь здесь, у места их взлетов и приземлений, как у дверей, ведущих в небо, терпеливо ждут. Ждут...

Призывный звук трубы венчает финал этой истории. Продолжительным звучанием музыки на фоне уже темного (черного) экрана авторы предлагают зрителю домыслить показанную историю, а следовательно, самим решать: есть ли надежда на иной, лучший мир, мир не собачьей жизни...

Выводы. В итоге, констатируя определенную обоснованность признания фильма «Собачья

жизнь» родоначальником особого жанра документального кино, отметим, что объект, предмет и способы обработки материала, его режиссерские решения имеют все признаки экстремального.

Жизненные явления, включенные в панораму исследуемых особенностей жизни, находятся на грани нормального. Доминантные характеристики, присущие обществу, его социальным формациям в целом и человеку в отдельности, вырываются за пределы исторически принятых норм человеческого общежития.

Подразумевается, что представленное на экране (полтора часовой, 1: 47, фильм) — не весь мир. Фабулярно это произведение выступает сенсационной формой длинного путешествия (пять лет). При всем разнообразии воспроизводимых явлений, в нем отсутствует тенденция к какому-либо уравниванию, компенсации — вместо чего создается определенно армагеддонская картина мира, т. е. предельно заостренная, безвариантная, экстремально направленная.

В качестве основной монтажно-композиционной и драматургической составляющей избрана конструкция «монтажа аттракционов», вполне согласно эйзенштейновскому определению, гласящему: это «всякий агрессивный момент... подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» [7].

Поток зафиксированных жизненных явлений увеличивается в фильме количественно, но не обретает нового качества. Явления лишь «перечисляются», выстраиваются в цепочку без внутреннего взаимодействия, взаимовлияния, без особых принципов, содержащих определенную закономерность.

Содержательная динамика эпизодов по внешним фабулярным признакам состоит лишь из перечисления разнообразных событий, при отсутствии хотя бы намека на их анализ, который мог бы привести к качественному взрыву, выводящему воспринимаемое на уровень общечеловеческого обобщения. Кинолента наполнена экзотическими, на самом деле — физиологически шокирующими кадрами и целыми сценами, чаще всего направленными на воздействие «ниже пояса», провоцирующими и соответствующие этому воздействию дискуссии. Составляющие их черты действительно находятся на пограничных территориях между информацией и развлечением, между документальностью и драмой — правда, своеобразной, так сказать, гиньольевской направленности.

Фильм пользовался успехом. Некоторые серьезные кинематографисты называли его даже новаторским. Однако, на наш взгляд, это «новаторство» — исключительно внешнее. В своей природе оно направлено в основном на рекламно-коммерческий [6], а не художественный успех, что подтверждается конкретикой его строя.

Авторы фильма хотят, а в определенных местах и заставляют зрителя (правда, как нам представляется, не очень требовательного) поверить, что у него перед глазами кинематографически зафиксированная, подлинная реальность, однако в ней имеется достаточно много подделок — сцен, снятых методом провокации или откровенно постановочным, игровым способом.

От эпизода к эпизоду идет сравнение миров, разноуровневых цивилизаций, манер жизни, культур. Это противоречия между изображением разных культурных обрядов, церемоний, людей с разным цветом кожи, пространственно-континентально отдаленных, и все же единых в своей человеческой сущности. Авторы пытаются провести зрителя как бы через «спектакль» обычаев, верований, практик — показав всевозможные странности и абсурдности поведения человека в его обитаемом мире.

Зритель переживает необычное состояние, что достигается посредством монтажа обрядов первобытных полуобнаженных людей и людей благополучных, живущих в мегаполисах. Весьма часто режиссеры снимают по принципу Р. Флаэрти — воссоздавая события, перемежая приемы документального и документально-постановочного кино, однако с особой целью.

Влияние этого кинопроизведения на кинопроцесс в целом — безусловно, о чем свидетельствуют фильмы, вышедшие вслед за ним, продолжающие и развивающие предложенную поэтику, что на самом деле нашло свое разрешение в современных телевизионных программах типа реалити-шоу [6].

Это один из первых полнометражных документальных фильмов, построенных как монтаж кадров обычаев, практик, бытовых сцен, с явным преобладанием тем, касающихся секса и смерти, цивилизации и традиции, человеческого и того, что находится за его гранью.

Фильм нацелен на раскрытие природы человеческой цивилизации, каждым эпизодом доказывая, что наша цивилизация мелка и пуста, неглубока и бессмысленна. И все, чего достигло человечество, — только форма без глубины, без мыслей; и главное, что наша цивилизация намного глубже, чем ранее, переживает ныне кризис бездуховности. В истоках нашей цивилизации все еще преобладают дикость, кровавая жажда, бесчеловечность.

Фильм вызывает у зрителя шок, который достигается контрастным монтажным противостоянием уровня цивилизованности различных жизненно-этических пластов.

«Собачья жизнь» имеет дело с другим, а именно — предельным, экстремальным по своей сущности жизненным явлением, и этот качественно «кричащий», выходящий за пределы нормы жизненный материал окрашивается заостренным авторским отношением.

В результате построение «Mondo Cane» соответствует особенностям именно экстремального

документального фільма, екстремальної кінопу-блицистики, правда, на наш взгляд, только системного, но не структурного характера [4], а поэтому не выходящего на уровень поэтики.

Поэтика возникает лишь тогда, когда собранный материал обретает признаки целостности, и понимается под этим как минимум закономерная обоснованность связей между частями и частицами, приводящими к содержательному «озарению». В фильме этого нет, составляющие его эпизоды даже можно переставлять — без особой утраты общего смысла фильма, ибо в сцеплении нет художественной логики.

Многое в этой картине построено на контрасте, на предельном противопоставлении, но, к сожалению, практически ни один эпизод не «работает» на появление катарсиса, коим должно обладать произведение искусства. В чередовании эпизодов отчетливо прослеживается тенденция обеспечить особое эмоционально-шокирующее воздействие, для чего используются специфические возможности особого типа драматургической конструкции — «монтаж аттракционов». Эпизоды не превращаются «в контрапункт как подлинную синхронность» (С. Эйзенштейн).

Поверхностно-отражательный характер произведения гнилостных, с точки зрения общепринятых норм этики и морали, явлений, «отходов» и аномалий современной жизни — без каких-либо попыток анализа их социально-нравственных связей с общественным сознанием — на наш взгляд, лишает этот фильм права считаться художественным произведением, хотя он и представляет собой концентрированную совокупность экстремальных признаков.

Перспективы исследования данной темы.

Предложенный в статье материал представляет собой в определенной степени вступление к широкому исследованию новой для мировой кинотеории проблемы особенностей режиссуры экстремального документального фильма.

Литература:

1. Алешичева Т. В документальном кино умирают дважды. Мастерская [Электронный ресурс] / Татьяна Алешичева // Сеанс. — 2007. — № 32. — Режим доступа : <http://seance.ru/n/32/shockumentary/v-dokumentalnom-kino-umirayut-dvazhdy/>. — Дата обращения : 20.10.2015.
2. Вайсфельд И. Крушение и созидание / Илья Вайсфельд. — М. : Искусство, 1964. — 160 с.
3. Дерябин А. Судный день. Об этике в документальном кино, и не только. Мастерская [Электронный ресурс] / Александр Дерябин // Сеанс. — 2006. — № 25–26. — Режим доступа : <http://seance.ru/n/25-26/vertigo/sudnyj-den/>. — Дата обращения : 20.10.2015.

4. Левин Е. С. О художественном единстве фильма / Ефим Левин. — М. : Искусство, 1977. — 119 с.
5. Трофименков М. С. Сукино кино, или Пятый человек. Лекции. Хроника [Электронный ресурс] / Михаил Трофименков // Сеанс. — 2014. — 6 марта. — Режим доступа : <http://seance.ru/blog/lectures/sukino-kino/>. — Дата обращения : 20.10.2015.
6. Циховська Е. Д. Попередники реаліті-ТБ : від мондо- до снафф-фільмів / Е. Д. Циховська // Наукові записки Інституту журналістики : науковий зб. за ред. В. В. Різуна ; КНУ ім. Тараса Шевченка. — К., 2013. — Т. 53. — С. 293–297.
7. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6-ти т. / С. М. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1964. — Т. 2. — 270 с.
8. Ebert R. Farewell uncle Tom Reviews [Электронный ресурс] / Ebert Roger. — 14 November 1972. — Режим доступа : <http://www.rogerebert.com/reviews/farewell-uncle-tom-1972>. — Название с экрана.
9. Hill A. Reality TV : Audiences and Popular Factual Television / Annette Hill. — London ; New York : Routledge, 2005. — 231 p.
10. Meignan Q. A propos de ce Film Franco Prosperi, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti [Электронный ресурс] / Meignan Quentin (Foutu Монд де Цзянь). — Режим доступа : <http://www.cinemafantastique.net/Mondo-Cane.html>. — Дата обращения : 20.10.2015.
11. Remapping World Cinema : identity, culture and politics in film / [edited by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim]. — London ; New York : Wallflower Press, 2006. — 203 p.

References:

1. Aleshicheva T. V dokumental'nom kino umirayut dvazhdy. Masterskaya. Seans. 2007, no. 32. Aviable at <http://seance.ru/n/32/shockumentary/v-dokumentalnom-kino-umirayut-dvazhdy/> (20.10.2015).
2. Vaysfel'd I. Krushenie i sozidanie. Moscow. Iskusstvo, 1964, 160 p.
3. Deryabin A. Sudnyy den'. Ob etike v dokumental'nom kino, i ne tol'ko. Masterskaya. Seans, 2006, no. 25–26. Aviable at <http://seance.ru/n/25-26/vertigo/sudnyj-den/> (20.10.2015).
4. Levin E. S. O khudozhestvennom edinstve fil'ma. Moscow. Iskusstvo, 1977, 119 p.
5. Trofimenkov M. S. Sukino kino, ili Pyatyy chelovek. Lektzii. Khronika. Seans, 2014, 6 of March. Aviable at <http://seance.ru/blog/lectures/sukino-kino/> (20.10.2015).
6. Tsykhovs'ka E. D. Poperednyky realiti-TB : vid mondo- do snaff-fil'miv. Naukovi zapysky Instytutu zhurnalistyky : naukovyy zb. za red. V. V. Rizuna ; KNU im. Tarasa Shevchenka. Kyiv, 2013, vol. 53, pp. 293–297.
7. Eyzenshteyn S. M. Izbrannyye proizvedeniya : v 6-ti t. Moscow. Iskusstvo, 1964. vol. 2, 270 pp.
8. Ebert R. Farewell uncle Tom Reviews. 14 November 1972. Aviable at <http://www.rogerebert.com/reviews/farewell-uncle-tom-1972>.
9. Hill A. Reality TV : Audiences and Popular Factual Television. London ; New York : Routledge, 2005, 231 p.
10. Meignan Q. A propos de ce Film Franco Prosperi, Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti. Meignan Quentin Aviable at <http://www.cinemafantastique.net/Mondo-Cane.html> (20.10.2015).
11. Remapping World Cinema : identity, culture and politics in film. edited by Stephanie Dennison and Song Hwee Lim. London ; New York : Wallflower Press, 2006, 203 p.