

**М. В. Петрова**

### **Душа документального кино, или коллективное бессознательное**

История советского и российского документального кино позволяет выявить архетипические связи. Архетипы вмещают одновременно образы, эмоции и систему творческих установок. Именно душа (обозначенная К. Юнгом как Анимас и Анимус) является определяющим элементом не только для соединения в творчестве рационального и чувственного начал, но и способом осознания себя в этом мире посредством художественной формы. И те связи, которые вырисовываются в культурной традиции, перестают быть случайными и обретают вполне объяснимые и весомые доводы. Творческий масштаб личности в практике советской школы документального кино позволял создавать такие произведения искусства, которые не потеряли актуальности в наше время. В свою очередь, современное российское документальное кино невозможно оценивать вне связей с советской школой документального кино. В итоге преемственность между поколениями осуществляется не только на уровне учитель-ученик, но и захватывает более глубокие уровни: близость архетипических образов, воплощенных в оригинальной художественной форме. Творческий процесс посредством реализации коллективного бессознательного открывает некий духовный мир, о котором мы и не догадывались, а его содержание предлагает индивидуальный и неповторимый художественный образ действительности.

Ключевые слова: документальное кино, архетип, коллективное бессознательное, душа, творческий процесс.

**M. V. Petrova**

### **Soul of Documentary Cinema, or Collective Unconscious**

The history of the Soviet and Russian documentary cinema allows us to reveal archetypic communications. Archetypes contain images, emotions and the system of creative ideas at the same time. Exactly the soul (designated by K. Jung as Anima and Animus) is the defining beginning not only for connection in creativity of the rational and sensual basis, but also a way of understanding of oneself in this world by means of the art form. And those links which appear in the cultural tradition stop being casual, and find quite explainable and powerful arguments. The creative scale of the personality in practice of the Soviet school of documentary cinema allowed to create such works of art which have not lost relevance in the present. In turn the modern Russian documentary cinema can't be estimated out of communications with the Soviet school of documentary cinema. As a result the continuity between generations is carried out not only at the level of the teacher-pupil, but also takes more deep levels: proximity of the archetypic images embodied in the original art form. A creative process by means of realization of the collective unconscious opens a certain inner world we didn't guess to be, and its contents offers an individual and unique artistic image of reality.

Keywords: documentary film, an archetype, collective unconscious, soul, a creative process.

«Меня интересуют истории, в которых есть цена жизни. Цена творчества, цена независимости, цена популярности, цена предательства. Документальное кино для меня – это проживание жизни» [2], – эти слова Евгения Григорьева, президента и директора гильдии неигрового кино и телевидения, можно, пожалуй, отнести ко всему процессу творчества. Но судьба документального кино сегодня, при достаточно разнообразном наборе конкурсов, самими режиссерами оценивается по-разному, и пессимистичных оценок гораздо больше. Главная проблема – документальное кино не имеет выхода на широкий экран.

При этом очевидно, что современное российское документальное кино невозможно оценивать вне связей с советской школой документалистики: «Советская документалистика была лучшей в мире, потому что фильмы снимались на широкую киноплёнку, как произведения ис-

кусства. Для большого экрана. Их показывали перед художественными фильмами, и люди в принципе знали, как воспринимать документальное кино. ...Язык документального кино был советским изобретением – как шампанское у французов. Была петербургская, рижская, киргизская школа... Мы лидировали десятилетиями. Затем по разным причинам сдали позиции и ныне плетемся в самом хвосте», – отмечал в интервью В. Косаковский [5].

При всей регламентированности тем и проблем, советская школа стала основой для будущего развития кино, а творческий масштаб личности позволял создавать такие произведения искусства, которые в своей трогательной простоте и чувственности не потеряли актуальности и сегодня.

Связи времен особое место уделено в работах К. Юнга о коллективном бессознательном. Твор-

ческий процесс посредством реализации коллективного бессознательного открывает некий духовный мир, о котором мы и не догадывались, а его содержание, архетипы – «это, так сказать, скрытые в глубине фундаменты сознательной души, или – если употребить другое сравнение – ее корни, опущенные не просто в землю в узком смысле этого слова, но и в мир в целом. Архетипы представляют собой системы установок, являющихся одновременно и образами, и эмоциями» [6].

Опираясь на утверждение К. Юнга о том, что «бессознательное содержит источник сил, приводящих душу в движение, а формы или категории, которые все это регулируют, – архетипы. Все самые мощные идеи и представления человечества сводимы к архетипам» [6], мы можем найти проявления всего набора архетипов, выделяемых ученым, и в документальной практике. И все же об одном из архетипов хотелось бы сказать отдельно. Обратимся опять к авторскому послылу: «Влияние земли и ее законов на душу проявляется в этих первообразах, пожалуй, особенно отчетливо... Я вынужден ограничиться здесь изображением Анимы и Анимуса лишь в общих чертах. Но если бы я описал Аниму просто как первообраз женщины, состоящий в основном из иррационального чувства, а Анимуса – только как первообраз мужчины, состоящий из мнений, то это ограничение зашло бы слишком далеко. Обе фигуры представляют собой обширные проблемы, ибо они являются архаичными формами тех психических феноменов, совокупность которых с древних времен называют душой» [6]. Именно душа является началом, объединяющим в творчестве рациональное и чувственное, и способом осознания себя в этом мире посредством художественной формы.

И те связи, которые вырисовываются в культурной традиции, перестают быть случайными и обретают вполне объяснимые и весомые доводы.

Оценивая вышеобозначенные закономерности в контексте истории советского и российского документального кино, мы выделили следующую цепочку творческих личностей, судеб и, собственно, творчества: Павел Симонович Коган – Людмила Игоревна Станукина – Виктор Александрович Косаковский.

Я бы даже сказала, творческая спираль, в которой значимы не только творческие переплетения образов, выразительных средств и общей проблематики, но немаловажное значение имеют и те личные связи, которые соединили этих до-

кументалистов. И то, что, будучи мужем и женой, П. С. Коган и Л. И. Станукина являлись коллегами по творческому цеху, нашли продолжение в творчестве своего ученика В. А. Косаковского, акт далеко не случайный, а закономерный, согласно утверждению К. Юнга о коллективном бессознательном. Личные связи, общность взглядов в творчестве этих режиссеров и позволили оживить архетипические образы, «скрытые в глубине фундаменты сознательной души» [6], и тем самым всколыхнуть неизведанные чувства и мысли.

Выделяя самые, пожалуй, известные и признанные документальные фильмы в творчестве Павла Симоновича и Людмилы Игоревны, закономерно вспомнить фильм об этих режиссерах, которые после отъезда в 1993 г. в Израиль исчезли из всех официальных российских источников, а информация в справочной литературе ограничивалась сухим комментарием. И как будто не было потрачено жизни на документальное кино и той школы, учеников, на которых повлияло их творчество.

В рейтинг самых лучших документальных кинокартин, созданных за 100 лет мирового кино, попал лишь 31 российский фильм, в их числе 4 документальные ленты СПб СДФ – это фильмы Павла Когана «Взгляните на лицо», «Лето Марии Войновой» («Мария»), «Советская элегия» Александра Сокурова и «Наша мама – герой» Николая Обуховича [3].

В надежде спасти жизнь тяжелобольного Павла Симоновича, семья уехала в Израиль, где, несмотря на все усилия его жены Людмилы Игоревны (Ляли, как нежно называли ее в друзья и близкие), П. С. Коган скончался в 1998 г. Фильм их ученика В. Косаковского посвящен последней встрече с мастером и его верной спутнице.

«Взгляните на лицо» (1966 г.) – «Трамвай идет по городу» (1973 г.) – «Павел и Ляля. Иерусалимский романс» (1998 г.). ...Творческая цепочка режиссерских работ выглядит именно таким образом в заданном проблемном контексте.

Три документальных фильма сближает между собой обращение к человеку вне его идеологических и социальных рамок, когда важно посредством, казалось бы, простого наблюдения выявить нечто большее, что, в свою очередь, затрагивает скрытые чувства и связи, объединяющие все человечество.

Документальный фильм «Взгляните на лицо» длится всего 10 минут (сценарий Сергея Соловьева, оператор Петр Мостовой) и посвящен Эрми-

тажу, а точнее тому, как по-разному люди воспринимают картину Леонардо да Винчи «Мадонна Литта».

Перед картиной проходит экскурсия за экскурсией, а перед нами предстает панорама лиц и характеров, которые выхватывает камера крупным планом.

Причем съемка ведется таким образом, что посетители не видят, что их снимают, поскольку камера установлена рядом с картиной. Получается своеобразный эффект: зритель видит галерею образов как бы глазами Мадонны Литты (взгляд изнутри), а проходящие мимо картины люди смотрят прямо на нас – подолгу и пристально, задумчиво и мечтательно, критически и оценивающе.

Колоритные образы, сменяя друг друга, рожают все новые и новые эмоции у зрителя: вот мужчина со спящим ребенком на руках долго и пристально рассматривает картину, слушая экскурсовода, не осознавая параллели с образом картины, но оператор эту параллель нам уже подсказал, обратив объектив к картине. ...Вот шумные и любознательные школьники, вот женщины в платочках, а вот то, чего мы как будто ждали: девочка со скрещенными на груди руками, мечтательно вглядывающаяся в картину, очень напоминающая образ Мадонны на картине. Именно к ее образу мы возвращаемся в финале, вывод очевиден: образ женственности и материнства вечен, до тех пор, пока существует человек, способный ценить и понимать прекрасное, именно обращение к пониманию себя и делает человека человеком.

Удивительно, что подобный фильм смог появиться 1966 г., но этим обращением к человеку вне его идеологических и пропагандистских задач режиссер не только повлиял на изменения принципов подходов к человеку в советской документальной традиции, но и через эмоциональное постижение образов фильма объединил всю галерею персонажей с вечным первообразом женщины-матери.

Документальный фильм Л. И. Станукина «Трамвай идет по городу» (длится 23 минуты, сценарий М. Меркель, оператор Ю. Занин) посвящен ленинградскому трамваю 70-х гг. Но опять с оговоркой – не трамваю, а Ленинграду и ленинградцам 70-х гг. и водителю трамвая, влюбленному в свою работу и в свой город. Кадр за кадром сменяются виды города, которые мы видим из трамвая, сменяются пассажиры, только один кадр повторяется на протяжении всего

фильма: лицо водителя, которое мы видим в зеркале, и ее неторопливый рассказ о своей работе, о себе и о людях, которых она наблюдает постоянно в огромном количестве. Но от этого любовь и забота о них не пропадают, а наоборот, появляется понимание и даже оправдание тех недостатков, которые за долгие годы могли бы вызывать раздражение. Камера с интересом и влюбленностью всматривается в пассажиров.

В кадре почти не слышно разговора внутри вагона, только стук колес и голос водителя, продолжающего свой незамысловатый, но от этого такой трогательный и притягательный рассказ. Время в фильме включает реально несколько смен, но в сюжетной линии нам предстает одним рабочим днем: с утра до позднего вечера. Финал замыкает кольцевую композицию: пустой вагон и опять стук колес.

В документальном фильме нет ожидаемого гимна профессии и ее трудовым будням, есть все то же, что и в фильме М. С. Когана: влюбленность в человека и в жизнь, попытка понять многообразие его природы и принятие со всеми странностями и недостатками. Подкупает и особое взаимопонимание, которое устанавливается между автором и героем, хотя присутствия режиссера в фильме мы практически не ощущаем. И это при том, что Людмила Игоревна в основном работала в документальном кино над кинопортретами деятелей литературы и искусства: «Павел Серебряков» (1969), «Марк Бернес» (1971), «Андрей Петров. Сочинения» (1972), «Дирижирует Юрий Темирканов» (1974), «Илья Эренбург» (1977), «Лебедев крупным планом» (1978), «Алиса Фрейндлих» (1979), «...Ваш Ив. Тургенев» (1981), «Свои, совсем особые стихи» (1982).

Среди скудной информации о творчестве Людмилы Игоревны одно из высказываний очень точно раскрывает его суть. Кинокритик и филолог Ванда Глазова так писала о мастерстве режиссера: «Фильмы-портреты Людмилы Станукинас невозможно спутать и не узнать. В них есть воздух, они полны соучастия и какого-то особенного взаимопонимания автора с героем. В них есть то самое легкое дыхание, к которому стремятся многие, но достигает не всякий» [4]. Надо отметить, что эту легкость дыхания мы ощущаем и в картине «Трамвай идет по городу».

И, наконец, фильм Виктора Александровича Косаковского «Павел и Ляля. Иерусалимский романс» (28 минут 56 секунд) отсылает нас к тем жизненным обстоятельствам, в которых оказа-

лись два талантливых режиссера в финальной части своей жизни.

Виктор Косаковский – российский кинодокументалист, лауреат национальных премий «Триумф» и «Ника», призер многих международных фестивалей. Работал на Ленинградской студии документальных фильмов, закончил режиссерскую мастерскую на Высших курсах сценаристов и режиссеров. Дебютной была лента о последних днях жизни выдающегося русского философа Алексея Лосева (1989). Среди более поздних картин – «Среда 19.07.61» (1997), «Тише» (2002), «Россия из моего окна» (2003), «Свято» (2005). Фильм «Да здравствуют антиподы!» (2011) получил на фестивалях около сотни разнообразных наград [5].

При этом у режиссера ряд принципиальных установок в профессии, которые раскрывает он сам: «Я смотрю на обычные вещи и вижу их необыкновенные связи. Суть искусства очень точно отражает фраза Пастернака: “Талант – единственная новость, которая всегда нова”. Документалистики это касается больше, чем чего-либо иного. Удивить вас можно только одним – неожиданным взглядом на простое» [5].

Для режиссера документальное кино имеет ряд незыблемых законов: «Документальное кино – это все-таки прежде всего искусство. Не журналистика, не публицистика – искусство... Можно сказать проще. Каждую секунду мы чуть-чуть меняемся. Становимся чуть-чуть старше. Если удастся заметить это “чуть-чуть”, получится кино. Ведь кино, собственно говоря, занимается как раз тем, что фиксирует мельчайшие изменения фактуры» [1].

Виктор Косаковский весьма требователен к себе, понимая влияние на современное документальное кино конъюнктуры, он горестно признается: «Все свои картины я хочу перемонтировать. И я это сделаю перед смертью. Абсолютно серьезно говорю. Единственный фильм, который я, пожалуй, не трону, – это “Лосев”. Там я не думал о зрителе» [1].

Фильм «Павел и Ляля. Иерусалимский романс», действительно, песнь, объяснение в любви ученика своим учителям, Ляли – своему Павлу, жизни и мучительному желанию жить.

Первые кадры фильма начинаются как хроника: героиня обнимает и целует своих гостей, они же ученики, они же члены съемочной группы. Так, в объятия Ляли попадают и оператор, режиссер, звукорежиссер. Фильм, не считая коротких вставных эпизодов еще об одном режиссере-

документалисте, живущем в Иерусалиме, – Герце Франке, наполнен длинным монологом Ляли. Режиссер не ставит себе задачу обратиться к воспоминаниям о прошлом. Фильм посвящен людям в непростых жизненных обстоятельствах, но при этом поражает как, казалось бы, легко и не ропща они принимают то, что происходит в их жизни. И не важны тогда очень скромные жизненные условия, и то, что Ляля в постоянных заботах о муже должна еще успеть сбежать на работу, где она убирает кабинет стоматологии, и опять каждодневный труд, чтобы облегчить страдания своего близкого и столь любимого человека. И не тени страдания, жалоб о том, как трудна и беспросветна жизнь.

Героиня порхает, она суетлива, говорлива, и кажется, все ей по плечу, если бы не один эпизод ближе к финалу, когда вдруг Ляля заплачет от своей беспомощности, невозможности выполнить свое обещание, данное мужу: спасти его. Этот эпизод режиссер комментирует в одном из интервью: «Вопрос в том, как ты себя поведешь. На съемках фильма “Павел и Ляля” героиня вдруг заплакала. А я, сам не знаю почему, взял и отвернул камеру в этот момент. И получилось – кино. Если б я не отвернул камеру, был бы нормальный фильм, обычный. Его бы один раз посмотрели, он и умер бы. А так он живет вот уже почти десять лет, и каждый день его в какой-нибудь стране показывают. И я уверен: только из-за того, что я в тот момент отвернул камеру. Из-за такой вот глупости, из-за одного-единственного кадра» [1].

Для драматургии фильма, по мнению режиссера, этот кадр стал основополагающим, для понимания героини фильма – одним из краеугольных.

Но при этом фильм очень светлый, кадры наполнены светом: и в доме, и за его пределами свет играет доминирующее значение. Даже когда Ляля рассказывает об их быте, то и тут игра светотеней, развивающихся теней растений на фоне стены подчеркивает ощущение солнечности и теплоты этого дома и его хозяев.

С точки зрения архетипических связей центральный эпизодом становится кадр, в котором Ляля расчесывает волосы: длинные, воздушные. И хотя это волосы уже немолодой, седой, женщины, тем не менее, нас не покидает чувство удивительной красоты и притягательности всего образа героини, в котором подчеркиваются ее женственность, хрупкость и незащищенность.

Перед нами выстраивается галерея образов: герои и режиссеры, режиссеры и их ученики, в разные исторические этапы существования страны и за ее пределами. При этом не важно, в каком качестве они предстают перед зрителем: их объединяют связи более глубинного характера, единство душевных порывов при общности корней. А объединяет их близость на уровне Души (Анимы и Анимуса) через проявление архетипов коллективного бессознательного.

#### Библиографический список

1. Гусев, А. «Стоп, спасибо, прожито» Сеанс № 32 [Электронный ресурс] / А. Гусев. – Режим доступа: seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito/, свободный. Проверено: 12.10.2015.
2. Режиссер Григорьев Е. «Учу сына просто быть счастливым» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: malina.am/Режиссер Евгений Григорьев, свободный. Проверено: 12.10.2015.
3. Рейтинг документального кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: art1.ru/directory/lendokfilm/, свободный. Проверено: 1.11.2015.
4. Станукинас, Л. [Электронный ресурс] / Л. Станукинас. – Режим доступа: kinoglaz.fr/u\_fiche\_person.php?num=13552, свободный. Проверено: 16.10.2015.
5. Ткачева, Т. Взгляд на жизнь вверх тормашками (интервью с В. Косаковским) / Т. Ткачева // Российская газета № 6038 [Электронный ресурс]. –

Режим доступа: rg.ru/2013/03/11/reg-cfo/antipod.html, свободный. Проверено: 28.10.2015.

6. Юнг, К.-Г. Проблемы души нашего времени [Электронный ресурс] / К.-Г. Юнг. – Режим доступа: aquarun.ru/psih/soul/soul5.html, свободный. Проверено: 28.10.2015.

#### Bibliograficheski spisok

1. Gusev, A. «Stop, spasibo, prozhito» Seans № 32 [Elektronnyi resurs] / A. Gusev. – Rezhim dostupa: seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito/, svobodnyi. Provereno: 12.10.2015.
2. Rezhisser Grigor'ev E. «Uchu syna prosto byt' schastlivym» [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: malina.am/Rezhisser Evgenii Grigor'ev, svobodnyi. Provereno: 12.10.2015.
3. Reiting dokumental'nogo kino [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: art1.ru/directory/lendokfilm/, svobodnyi. Provereno: 1.11.2015.
4. Stanukinas, L. [Elektronnyi resurs] / L. Stanukinas. – Rezhim dostupa: kinoglaz.fr/u\_fiche\_person.php?num=13552, svobodnyi. Provereno: 16.10.2015.
5. Tkacheva, T. Vzgliad na zhizn' vverkh tormashkami (interv'iu s V. Kosakovskim) / T. Tkacheva // Rossiiskaia gazeta № 6038 [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: rg.ru/2013/03/11/reg-cfo/antipod.html, svobodnyi. Provereno: 28.10.2015.
6. Iung, K.-G. Problemy dushi nashego vremeni [Elektronnyi resurs] / K.-G. Iung. – Rezhim dostupa: aquarun.ru/psih/soul/soul5.html, svobonyi. Provereno: 28.10.2015.