

А.А. Горных

МЕДИА И ОБЩЕСТВО



Вильнюс
Европейский
гуманитарный университет
2013

УДК 316.77
ББК 85.382
Г69

Рекомендовано к изданию
Научным советом ЕГУ (протокол № 53-16 от 13.07.2011 г.)

Рецензенты:

Милерюс Н., профессор факультета философии Вильнюсского университета;
Арлаускайте Н., доцент центра гендерных исследований Вильнюсского университета



Издание осуществлено при поддержке Трастового фонда
Европейского гуманитарного университета

Горных, А.А.
Г69 **Медиа и общество** / А.А. Горных. – Вильнюс : ЕГУ, 2013. – 404 с.
ISBN 978-9955-773-59-7.

Исследуются способы репрезентации и кодирования различного социального опыта в медиа. В частности, советское кино рассматривается не только как искусство или пропаганда, но и как способ посредством памяти о прошлом (войне, травме) определить проективный смысл настоящего, как культурная политика Утопии. Схожим образом телевидение рассматривается не столько как средство массовой коммуникации, сколько как форма реорганизации всего поля знания в соответствии с практиками потребления.

Книга выполнена в рамках регионального проекта HESP Re-SET «Excellence in Teaching» (департамент медиа Европейского гуманитарного университета (Вильнюс)) и ориентирована на разработку теоретических и методологических проблем анализа визуальных образов и преподавания курсов по визуальной культуре.

УДК 316.77
ББК 85.382

Серия «Визуальные и культурные исследования»
основана в 2003 г.

ISBN 978-9955-773-59-7

© Горных А.А., 2012
© ЕГУ, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
ЧАСТЬ 1. КИНО – ИСТОРИЯ И ПАМЯТЬ.	
ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА	
В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1940–1960-х годов	8
Введение	9
СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН	16
Герой.....	16
Вождь.....	16
Масса	22
Командир	27
Боец.....	33
Женщина.....	38
Враг.....	47
Фюрер	47
Фрицы.....	51
Событие.....	60
Бой.....	60
Подвиг	67
Победа	73
Смерть	76
Быт.....	81
Немецкий быт	81
Советский быт.....	83
КИНЕМАТОГРАФ ОТТЕПЕЛИ	91
Герой.....	91
Индивид	91
Группа	100
Женщина.....	109
Враг.....	117
Немцы.....	117
Недруг.....	123
Событие.....	128
Бой.....	128
Подвиг	134
Смерть	139
Победа	146
Начало	150
Быт.....	156
Хроника.....	156

Чувства	170
Фантазии	181
Заключение	196
ЧАСТЬ 2. ТЕЛЕВИДЕНИЕ: ПРОИЗВОДСТВО ЗНАНИЯ	201
Введение	202
ТВ-ЗНАНИЕ:	
ЗРЕЛИЩЕ ТЕХНОЛОГИИ	205
Монтаж как объект и форма ТВ-знания	205
«Кофе: эликсир бодрости»	210
«Древние открытия»	225
«Экстремальная лесозаготовка»	230
«Люди в касках: Лос-Анджелес»	234
«Мегастройки»	237
«Выжить любой ценой»	240
«Викторианская ферма»	247
ЗНАНИЕ КАК	
ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ	251
Тайна индивидуального успеха:	
ключ к истории	251
«Адидас» против «Пумы» – история двух братьев»	255
«Как распался Советский Союз»	256
«Амба. Русский тигр»	258
«Колониальный дом»	266
«В любви у власти»	272
«Средневековый разум»	276
«Мы европейцы»	282
ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ПОТОК –	
ТЕХНОЛОГИИ УКРЕПЛЕНИЯ ЭГО	292
Переработка времени в идеальную внешность	292
«Телевизионный магазин»	299
Телевизионная реклама	310
Телевизионные анонсы и заставки	314
Заключение	330
Избранная библиография	339
Список упоминаемых фильмов	342
Список телевизионных программ	344
SUMMARY	345

ВВЕДЕНИЕ

Данная книга является результатом поисков новой формы академической работы с медиа. Направление этих поисков задается реконфигурацией отношений визуального и концептуального измерений исследований медиа. Обильное визуальное «цитирование» и теоретические обобщения, не распадающиеся на отдельные цитаты, призваны «рассказать» одну и ту же историю на разных языках. Историю, «герой» которой – кино, телевидение – уже не может быть описан в привычных кодах теоретического парафраза (картинка как необязательная иллюстрация к тексту) или дескриптивного удвоения (текст как необязательная «иллюстрация» к картинке). Книга является опытом новой архитектоники текста в области визуальных исследований. Архитектоники, нацеленной не на интерпретативную «пригонку» текста и картинок, но создание между ними проблемной зоны, пространства активного чтения образов.

С другой стороны, академия перестает быть инстанцией внешней экспертизы средств массовой информации, способом репрезентации медиа для общества в собственных кодах знания и академического письма. Само знание становится еще одним форматом медиа, а социально-гуманитарные науки – одним из ее малых жанров. И поиск новых форм репрезентации академического знания о медиа «изнутри» медиа становится насущной проблемой культурной политики университета. В этом

контексте книга служит опытом медиализации знания. Этим, в частности, обусловлена структура книги.

Так, например, часть о кино состоит из трех уровней:

1. Общее теоретическое введение и систематизация материала в заключении.

2. Типологическое обобщение. Четыре основных раздела («Герой», «Враг», «Событие», «Быт») и 26 подразделов («Герой-боец», «Герой-группа», «Событие-бой», «Событие-смерть» и т.д.), в рамках которых осуществляется сравнительный анализ сталинского и оттепельного кино о войне. Введение к каждому из 26 подразделов кратко суммирует общие характеристики кинорепрезентации темы данного подраздела.

3. Аналитические описания около двухсот отдельных фрагментов фильмов, ориентированных на развитие навыков текстуального анализа видеоряда.

Между этими тремя уровнями – как между общим, средним и крупным планами в кино – оставлены «разрывы» (опущены организующие их в линейное повествование интерпретативные связки), чтобы читатель (студент) по мере ознакомления мог самостоятельно «смонтировать» из них собственное «кино». Иными словами, студент может, во-первых, самостоятельно выбрать порядок тематического ознакомления с материалом; во-вторых, определить «монтажный синтаксис» собственного чтения (обучения), т.е. последовательность общих, средних и крупных «планов» (соответственно теории, типологических обобщений и аналитических описаний). Например, сначала можно ознакомиться с теоретической схемой, после этого перейти к какому-либо типологическому обобщению, затем к конкретному фрагменту, после чего снова вернуться к первому или второму уровню обобщений и т.д.

Можно также начать с самостоятельного анализа эмпирического материала; затем типологически обобщить результаты своего аналитического описания относительно ряда фрагментов того или иного подраздела (используя тексты «Введений» к подразделам); наконец, попытаться определить те общие исторические и теоретические рамки, в которые можно было бы поместить результаты проведенного анализа; соотнести предметный анализ с Большими теориями, такими, например, как критическая теория, психоанализ, семиотика и др. (обращаясь к общему теоретическому введению).

Этот нелинейный визуальный формат призван способствовать как освоению навыков формального анализа фильма (умению задавать себе вопросы о том, что значит данный ракурс или монтажный стык в самых различных контекстах – от структуры эпизода до социальной истории), так и развитию способности видеть культурные формы сквозь призму социальной логики.

Часть I

КИНО –

ИСТОРИЯ И ПАМЯТЬ.

ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В СОВЕТСКОМ

КИНЕМАТОГРАФЕ 1940–1960-х годов

ВВЕДЕНИЕ

Как осуществляется производство значения собственно кинематографическими средствами (прежде всего техниками монтажа и работой камеры)? Какова социально-историческая логика трансформаций киноформы? В каком смысле общество осознает себя посредством памяти о прошлом? Таковы основные вопросы, поиски ответа на которые представлены в данной части книги.

В соответствии с общими задачами книга ориентирована не на исчерпывающее историческое описание, но на исследование моделей визуальной репрезентации и раскрытие той социальной логики, которая может быть детектирована в исторических трансформациях этих моделей.

Для исследования избраны не просто самые популярные, выдающиеся или характерные фильмы эпохи. Дополнительный принцип отбора был определен теми формами, в которых память о войне обретает свою особую актуальность на постсоветском пространстве сегодня. В частности, накануне 60-й годовщины Победы в Великой Отечественной войне избранные фильмы о войне переизданы на DVD, что во многом формирует новый корпус визуальной памяти о войне, ставший основной эмпирической базой анализа.

История как зеркало. Выбор темы Второй мировой войны в качестве аналитического материала не случаен: война вообще, а Великая

Отечественная война (1941–1945) в особенности, имеет статус амбивалентного объекта репрезентации.

С одной стороны, от художественных изображений войны требуется максимальная тщательность и объективность. Великая Отечественная война в современном постсоветском обществе (прежде всего, в России и Беларуси) выступает уникальной точкой опоры для построения новой культурной идентичности. Поскольку Великая Отечественная война сегодня становится чуть ли не единственным полем общегражданского консенсуса, в политическом дискурсе она приобретает статус объективного, равного самому себе с любых точек зрения и исторических дистанций события. Этот дискурс объективности, выражающий, прежде всего, официальную политику памяти, усиливается противостоянием с популярными репрезентациями Второй мировой войны в западных историографиях и масс-медиа, пытающихся сбалансировать (или дебалансировать в свою пользу) значимость западного и восточного фронтов.

С другой стороны, дискурс объективности, как и любой дискурс власти, черпает свою действенность и монолитность из внутреннего противоречия. Официальная память незаметно для самой себя смещается от «самой войны» к тем воспитательным и консолидирующим эффектам, которые память о ней может произвести в отношении нынешнего поколения. «Объективность» в данном дискурсе выступает как средство сокрытия и монополизации процедур забвения, которые являются органической составляющей любой политики памяти. Например, современный «объективистский» дискурс памяти говорит: мы обязаны помнить о героизме защитников Сталинграда, но при условии, что мы должны заключить в скобки память о заградительных отрядах, стрелявших в спину этим защитникам, равно как и о том, почему город с таким именем больше не

существует. Это привилегия власти – постоянно помнить о том, что нам нужно удерживать в зоне забвения. С этой позиции любые попытки заполнения неудобных с точки зрения патриотизма и воспитательного эффекта белых пятен истории неуклонно воспринимаются как «искажения» или «очернительство».

Не претендуя на то, чтобы рассказать «всю правду» о войне, а скорее *обнажая сам прием «объективности»*, мы анализируем значимые отличия в способах изображения «того же самого» феномена. По отношению к войне как событию повышенной объективности становятся ощутимыми те культурные оптики, сквозь которые современники видят прошлое и одновременно в самом этом видении различают существенные черты самих себя.

Радикализируя этот тезис с позиций современного психоанализа, можно сказать, что война вообще не является самотождественным, стабильным объектом, «картиной», на которой нужно заполнить все белые пятна и/или которую можно подретушировать для удобства будущих поколений. Война – это Травма, хаос, в котором «было все». На этот травматический опыт исторические субъекты набрасывают свои формы памяти – формы воображаемой цельности и непротиворечивости. Эти воображаемые формы служат покровом, которым субъект закрывается от травматического опыта и одновременно схватывает его как собственную «внешность», идентичность (в диалектике «стадии зеркала», описанной Жаком Лаканом). Лозунг борьбы против «искажений истории» отсылает к этой воображаемой функции войны – служить идеальным зеркалом для потомков, в котором бы они узнали величие своих будущих дел, что бы ни являлось их истоком.

Проблема советского модерна. Мировая война – это эпизод истории западного общества XX века, логическое ядро которой составляют

процессы модернизации. Понятие модернизации и общества модерна отсылает прежде всего к научно-техническому прогрессу, обретающему свой современный темп и социальное значение со второй половины XIX века, к окончательному утверждению капиталистической экономики (разделение труда, движение капитала, массовое производство), к появлению массового потребителя, урбанизации, демократическому доминированию среднего класса и т.д.

Но конечным эффектом модернизации социальной жизни с точки зрения современной критической теории, в частности Фредрика Джеймисона, выступает нарастающее напряжение между индивидуальным и коллективным полюсами общества, распад традиционных групповых форм (религиозное братство, сельская община, семейный клан и т.д.), изоляция и самозамыкание человека (индивидуация) в анонимном пространстве отчужденных товаропроизводителей. Это напряжение наиболее драматически проявляется в «эстетическом бунте» модерна против самого себя – в разнообразных течениях модернизма в искусстве, в социальном «авангардизме» божественной антибуржуазности и революционных проектов. Поиск «настоящей», отличной от буржуазного эго творческой индивидуальности происходит на фоне ностальгии по коллективной солидарности и утопий воссоздания обновленных форм социальной общности.

В этом более широком историческом контексте история Советского Союза есть частный случай – с многочисленными оговорками и отклонениями – общей диалектики модернизации. В катаклизмах мировых войн просвечивает более фундаментальная травма возвращения докапиталистической «органической» социальной общности изнутри модерна. В традиционном обществе групповое Единство замешано на крови и смерти, воспроизводится в различ-

ных ритуалах жертвоприношения и содержит в своих недрах Фетиш (тотем, деспота) или, по мысли Славоя Жижека, собственную невозможность. В тех традиционных обществах – типа германского или русского, – которые переживали запаздывающую, догоняющую модернизацию в первой половине XX века, эта невозможность оборачивается тоталитарными утопиями. Утопия гармонического слияния индивидуального и коллективного в рамках такой модернизации переживается как утрата, восполнимая универсализацией и милитаризацией класса или расы при экстерниоризации Другого в виде идеологического, «нечеловеческого» врага (а не имманентного предела социальной связности).

«Оттепель» – это поздний советский модерн, вторая волна модернизации советского общества. Первая волна охватывает 1930-е, когда была произведена форсированная террором индустриализация и ликвидирована неграмотность. Во второй половине 1950-х и в 1960-е годы формируется городская культура советского среднего класса, костяк которого образует научно-техническая и творческая интеллигенция, в то время как партийная «элита» становится все более провинциальной и необразованной. Феномен «шестидесятников» как особого культурного класса, генерирующего свое эстетическое «видение мира», возникает, с одной стороны, в противостоянии двух «элит» постсталинского общества (номенклатурной и либеральной), а с другой – в паузе между концом тоталитарных утопий, основанных на личностном фетишизме, и постепенным нарастанием товарного фетишизма в обществе.

Официальная десталинизация СССР и «гуманизация» самого понятия коммунизма, который трактовался уже не как некое конечное состояние абсолютной гегемонии пролетариата, а как непрерывный процесс «творческого преобразования мира», открывал для послевоенного

поколения интеллигенции возможность почувствовать себя особым социальным классом, участвующим в созидании истории. Классом, для которого проблема коммунизма в повседневности трансформируется в поэтику неформального, коммунального братства.

Эта историческая диалектика отношений коммунистической идеологии и интеллигентского коммунального быта артикулируется как на уровне содержания, так и в самой форме кинорепрезентации военного героя оттепели. Оттепельный кинематограф представляет собой модернистскую оптику, которая экранирует сталинскую утопию (видения единого тела Народа с Вождем-фетишем в сердцевине перед лицом нечеловеческого Врага) и одновременно зеркально возвращает идеализированные отражения самого этого возникающего класса (квалифицированные, интеллигентные индивиды, органично включенные в малые группы военных братств, обитают в повседневности, в которой война переходит в труд, а труд – в подвиг, в особое жертвоприношение, укрепляющее индивидуальность).

В оттепельном кинопространстве войны разлита атмосфера поздней советской модернизации: грезы о труде как коллективном подвиге на фоне нарастающего отчуждения труда; новая культура приватности с экзистенциальным опытом одиночества, заброшенности, пустого дления времени, но также с особой «бытовой» публичной сферой, приоритетом интерсубъективного понимания перед массовыми действиями; процесс исполнения долга без правильного начала и без успешного конца, но также хрупкое коммунальное единство, возникающее по ходу этого процесса.

Господин-фетиш в центре раннесоветской социальной системы играл роль опорной конструкции для повествовательных схем и визуальной поэтики сталинского киноканона. Война

и внешний враг только укрепили канон ритуального обновления фигуры Вождя. Товарный фетишизм, который образует ядро жизненных практик большого современного города, предопределил процессы индивидуации и фрагментации послевоенного советского общества. Постепенный, «количественный» рост этих изменений обретает свою качественную артикуляцию в эстетическом опыте кинематографа.

СТАЛИНСКИЙ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ КАНОН

Герой

001



ВОЖДЬ

Существенные черты изображения Вождя как главного Героя войны складываются еще в скульптуре и живописи 1930-х. Кинематографический образ Главнокомандующего конструируется не столько собственно фильмическими средствами, сколько в соответствии с живописным каноном. В официальной живописи, начиная с более ранних и более реалистических изображений типа «Сталина и Ворошилова в Кремле» (1938) Ф. Решетникова (001) и заканчивая былинными полотнами, подобными «Великой клятве» (1949) того же Решетникова (002) или «Утру нашей Родины» (1948) Ф. Шурпина (003), – сложился канон изображения вождя, который включал следующие черты.

002



003



1. Сталин наглухо застегнут во френч или шинель практически без знаков различия. Его внешность предстает идеально пригнанной и простой, цельной поверхностью, соответствующей монолитному «содержанию» вождя. Сталин – непроницаемое «ядро» СССР.

2. Фигура вождя статична в отличие от более динамической иконографии Ленина (ср. А. Герасимов «Ленин на трибуне» (1930) (004) или В. Цыплаков «В.И. Ленин» (1947) (005)). Вождь

стоит прямо, изображенный средним планом (от пояса или от колен). Если он изображается в полный рост, то шинель закрывает его тело почти до земли. Он вырастает из нижней рамки картины (или стола, трибуны) как цилиндрическое массивное тело, похожее на глыбу на пьедестале. Это тело обладает признаками надежности, устойчивости, простоты, правильности, полноты.

3. Сталин повернут в профиль или на три четверти к зрителю – туда, откуда на его лицо падает «неземной» свет (восходящего солнца, лампочки на рабочем столе и т.д.). Он смотрит туда, где никому еще не дано видеть, – в суть вещей, в утопическое будущее. Зритель не может встретиться глазами с вождем, равно как и прозреть то, что видит Сталин.

4. Вождь изображен с точки зрения, находящейся немного ниже линии глаз, этим углом зрения задается его «величие». Смещенный от композиционного центра картины вправо или влево по принципу золотого сечения (примерно на треть ширины картины), Сталин находится в выделенной позиции (или в одиночестве), созерцая будущее, просторы страны или подчиненных.

Эти черты задают иконографию (общепринятые условности изображения) Сталина и в кинематографе 1940-х. Образ Сталина плохо поддается кинематографическому кодированию: вождь «сопротивляется» собственно кинематографическому синтаксису общих и крупных планов, нестандартным ракурсам, выразительным движениям камеры. Его появление в кадре сразу редуцирует эстетику фильма к живописной театральности. Камера, как зачарованная, неподвижно в официальном, живописном ракурсе «слушает» Сталина, занимая позицию одного из его подчиненных. Сталин не смотрит в объектив, а камера избегает занимать точку зрения Сталина (когда же это происходит, наблюдаются «сказочные» видения сквозь время и расстояние).



004



005



006

007



008



009



010



011



Фигура вождя конструируется как тело-фетиш, дарующее стабильность миру и полноту существования окружающим (что, в частности, выражается в ликовании простого народа в присутствии вождя). В этом проявляется фундаментальный фантазм, на котором основывается социальная реальность тоталитарного общества 1930–1940-х – патриархальная фигура Отца. Сталин как некий патриарх, «отец народов», подобно ритуальному тотему легитимирующий все многообразие социальных связей, сам оказывается косным телом, исключенным из общественных отношений, «одушевленных» террором. Само неотлучное присутствие Сталина в Кремле – неразрывная, «ландшафтная» связь тела-фетиша и занимаемого им места – задает начало координат мира и расставляет все на свои места по всей стране.

Кино 1940-х – первой половины 1950-х театрализует это молчаливое самодостаточное присутствие Сталина в сердцевине социальной структуры советского общества того времени. Кинокартина в целом является набором пафосных иллюстраций к речи вождя. Кинокадр организуется как статичная площадка для слова Вождя, для выигрышного произнесения мудрой или пафосной речи героем. Сталин почти не пересекает незыблемой рамки кадра, практически не взаимодействует с закадровым пространством, центрируя самодостаточный микрокосм вокруг себя.

Собственно кинематографические средства задействуются для конструирования социального пространства, в котором разносится речь вождя и которое насквозь прослушивается и просматривается вождем. Это иерархическое пространство – вождь-соратники-масса (крупный-средний-общий план) – разворачивается, прежде всего, как эффект киномонтажа (ср. схематичную реконструкцию данного пространства, например, в коллажной технике: Г. Клуцис.

«Да здравствует Рабоче-Крестьянская Красная Армия – Верный Страж Советских Границ!» (1935) (006)).

Фигура Сталина в кинематографе монтируется с массами, приводимыми в движение словом вождя, через систему монтажных вставок, «приводных ремней» – приказов «соратников» и прочих командиров.

«Сталинградская битва»

Начало фильма отождествляется с эпической книгой: открывается Книга Истории, в которой – портрет лишь одного действующего лица (все остальное – имена и цифры) (007-009). Книга «оживает», сквозь нее «наплывом» возникают колонны солдат, идущих на фронт. Общие планы бесконечных марширующих геометрических рядов касок репрезентирует солдат как организованную и приведенную в действие социальную «материю» (010-011), приведенную в действие мыслью вождя, скульптурная фигура которого возникает на следующем среднем плане (012). Сталин изучает карту. Камера *осмеливается* совпасть со взглядом вождя – и карту пронзают «рентгеновские» лучи: за силовыми линиями фронтов наплывом проступают армии врага (013-014). Сталин не просто мыслью переносится в другое пространство, но буквально видит сквозь карту: карта не полностью замещается другим планом, но образует каше, в просвете которого абстрактные линии фронта превращаются в колонны наступающих вражеских войск (015).

«Ясно, они идут на Сталинград», – с уверенностью ясновидящего говорит Сталин и тут же реконструирует планы германского командования и вырабатывает стратегию действий Красной Армии (016). Гениальному провидению вождя внимают генерал Василевский. Сталин большую часть сцены дан каноническим неподвижным ракурсом в три четверти, взгляд его



012



013



014



015



016

017



018



019



020



021



устремлен «поверх» привычных вещей и мимо конкретных слушателей. Генерал Василевский, присутствуя при сакральном акте стратегического ясновидения вождя, отводит взгляд, опускает глаза (017-018).

На протяжении всего монолога Сталин располагается по линии золотого сечения кадра, генерал же, композиционно «теснимый» фигурой Сталина, прижат к рамке кадра. Когда генерал оказывается по другую сторону от Сталина, камера позволяет себе едва заметное движение, зеркально восстанавливая в золотом сечении позицию Сталина, идеально обрамленного двумя светлыми окнами (019-021).

Камера постоянно резервирует за Сталиным каноническую позицию в кадре и держится по отношению к нему в небольшом диапазоне средних планов. Невозможно, например, представить себе, чтобы Сталин подобно оттепельному герою из «Иванова детства» в одном монтажном плане покидал кадр и возвращался в него радикально иным планом (крупным от общего или общим от крупного), траекторией своего движения создавая децентрированное индивидуализированное пространство войны.

Однотипные живописные средние планы Сталина регулярно повторяются на протяжении сцены, определяя ее монтажную конструкцию.

«Сталинградская битва»

Рабочий день давно окончен, да и ночь на исходе (022). Но Сталин бдит в полном одиночестве (023-024). Бремя власти превратило его в вещь, фетиш, который не может уснуть или сойти со своего места. В данном случае Сталин предстает как овеществленный массив знания. Он погружается в энциклопедические штудии: от специальных книг по ведению войны до писем простых граждан. Отдельным кадром демонстрируется книжный шкаф, забитый солидными фолиантами, что придает вождю на-

лет академической учености (025-028). В сцене передается таинственный момент мысли вождя. Ни один другой персонаж фильма никоим образом не причастен ни к уединенным раздумьям, ни к книгочейству – все другие пользуются уже добытой вождем мудростью и исполняют его приказы.

«Падение Берлина»

Апофеоз восславления Сталина. Вождь почти совсем порывает связи с повседневным временем и пространством: как ангел, он мудро наблюдает за людьми – всеми вместе и каждым в отдельности. Так, в момент судьбоносной встречи раненого солдата и освобожденной девушки на сцене появляется Сталин в ослепительно белых одеждах и «освящает» своим присутствием событие. Монтажная вставка, в которой появляется Сталин, репрезентирует его как некое духовное «явление» – возникшее ниоткуда, стоящее совершенно особняком от кинопространства предшествующего эпизода (029-030).

Это «явление» вызывает у окружающих приступы ликования. Девушку из объятий только что нашедшегося любимого человека неудержимо влечет поцеловать Сталина. Но Сталин остается картинно недвижим – он изображен как фетиш, божественный истукан. Забавно, что Михаил Геловани, играющий Сталина, преждевременно начинает и тут же обрывает движение фуражкой, чуть позднее как бы приглашающее девушку к поцелую: живому актеру не просто сыграть Вещь перед лицом девичьего порыва.

Поцелуй Сталину снят без объятий и прочих проявлений человеческой близости: девушка то ли целует Сталина куда-то в плечо, то ли просто кланяется ему. Причем если съемка вождя производится со спины, то в кадре все равно зеркально присутствует его лицо, восстанавливающее канон изображения, не допу-



022



023



024



025



026

027



028



029



030



031



скающий вариативности ракурсов (например, портрет на заднем плане). Сам поцелуй перебит вставкой криков из толпы, восславляющих Сталина, так, что момент касания девушкой Сталина оказывается вырезан (031-034). Вождя и ранее касались только высокопоставленные мужи в момент рукопожатия, теперь же ничто, даже девичий поцелуй, не может прикоснуться к «божественной» Вещи. Этой одиноко стоящей – без сподвижников, свиты (только темная масса на заднем плане выгодно оттеняет белый китель) – Вещи можно только благоговейно поклоняться.

В заключение даны несколько средних планов беснующихся в ликовании иностранцев, на которых «явление» Сталина производит более сильное впечатление, чем на соотечественников, что еще больше подчеркивает неподвижное величие вождя. Вождь произносит пару общих фраз о мире на земле в кадре, ставшем идеальной рамкой для его речи: «наезд» камерой на вождя вставляет его в каноническую «оправу» из знамен (услужливо смещающихся к левой рамке кадра) (035-037).

МАССА

Слова вождя становятся материальной силой в виде целенаправленных действий солдатских масс. Масса репрезентирована двумя основными способами: строевым и боевым. В первом случае советские солдаты изображаются в виде подчеркнуто правильного геометрического строя, находящегося на марше, в ожидании боя или неподвижно внимающего слову командира. Строй солдат есть как бы естественная форма, которую принимает масса, реагируя на слово командира (как рупора вождя), становясь своеобразным коллективным «резонатором» для него. Во втором случае мы имеем дело со сверхобщими панорамическими планами огромных скоплений людей, приведенных словом вождя

(командира) в действие и находящихся в динамике боя.

В такой массе солдат деиндивидуализирован: если он попадает в кадр средним или общим планом, то, как правило, для того, чтобы послужить формальной монтажной перебивкой общей картины боя, или для того, чтобы исключительно по уставу отрапортовать «наверх» командиру (между собой солдаты практически не общаются).

Основными средствами киноизображения солдат как материализованной воли вождя являются: а) композиция кадра – правильные геометрические узоры из идентичных формальных элементов деиндивидуализирующих их носителей (касок, автоматов, штыков и т.д.); б) работа камеры, «формирующей» массу при помощи специфических движений – длинных тревеллингов (вертикальных и горизонтальных) наступающих и панорам обороняющихся войск, разнообразных съемок с кинокрана и др.

Характерно, что в самых первых военных кинолентах, отражающих определенную идеологическую пристрастность властей – «Секретарь райкома» (1942), «Она защищает Родину» (1943), – фигура вождя практически отсутствует, а основным коллективным героем является народ. Народ – простые сельские женщины, грамотные инженеры-евреи, фольклорные бородастые русские мужики и т.д. – берет в свои руки осуществление священного права мести, размахивая «дубиной народной войны» без всяких директив из Москвы и уставов (вплоть до «карнавального» переодевания в немецкие одежды для нападения). Сквозь советскую оболочку такого Народа явственно просвечивает «нутро» имперско-православной традиции. В «Секретаре райкома» герой-партизан, грудь которого увешана георгиевскими крестами, говорит, по сути, о том, что Отечество – это Российское государство, которое больше, чем СССР; а финальная



032



033



034



035



036

037



038



039



040



041



сцена мести фашистам разворачивается на фоне православных куполов и крестов, со священником, включенным в когорту партизан.

Но такая кинематографическая контаминация быстро подверглась идеологической чистке, в результате которой на место народа заступили стопроцентно советские, заорганизованные массы Красной Армии. Кинорепрезентация советской армии как воплощения чистого, «геометрического» порядка и организации, в противоположность картинам разнузданной немецкой «орды», во многом выполняла компенсаторную роль по отношению к первоначальному этапу войны с почти полной дезорганизацией и потерей систем управления армиями.

В отличие от традиции революционного кино С. Эйзенштейна, изображающего массу как главного героя, сталинский кинематограф использует массу скорее в качестве монтажных вставок между каноническими образами Вождя, выступающего в качестве ее движущей силы. Образ вождя монтажно скрепляет сюжет и пространство войны, в котором действуют солдаты.

«Сталинградская битва»

Эпический поворот головы Сталина, как бы окидывающего взглядом поля сражений, стыкуется с планами хаоса битвы в Сталинграде. Спокойствие и уверенность Сталина оттеняется картиной разбушевавшихся «стихий» войны – невидимый послеобраз среднего плана вождя, как скала, стоит посреди общего плана боя (сквозной музыкальный мотив фильма – куплет «есть на Волге утес» – подкрепляет эту ассоциацию). Вождь присутствует в следующем кадре, создавая впечатление стального стержня всей обороны, когда вокруг искорежен даже железобетон (038-039).

Следующим монтажным стыком открывается подземное пространство командного пункта: командиры в очередной раз ищут точку

опоры для обороны и осуществляют сеанс полумистической связи с вождем (посреди ожесточенного боя пишут официальное письмо Иосифу Виссарионовичу). Это позволяет им как бы вызывать в себе дух Сталина: в последующей монтажной серии изображение командиров разных рангов приближается к канону вождя. Командиры средним планом произносят слова клятвы, их общими планами слушают ровные шеренги солдат – одинакового роста, в одинаковой форме, с безукоризненной геометрией автоматов, штыков, головных уборов (040-043).

«Сталинградская битва»

Наступление советских войск изображено в виде огромной батальной картины с танками, самолетами и большим количеством «живой силы». Тревеллинг камеры, улавливающий общий ритм движения наступающих, как сход лавины с горы, и открывающий по ходу движения долину, заполненную людьми и техникой на заднем плане, создает образ массовой динамики (044). Монтажным стыком даются два почти одинаковых плана (второй чуть более общий) этой массовой сцены для усиления впечатления длительности и массовости (045-046). В отличие от более поздней традиции обильные пиротехнические эффекты не заслоняют картину общего движения наступления.

В качестве монтажной вставки в картину нашего наступления использованы общие планы тесно сплотившихся трудящихся масс (слушающих военную сводку). Они придают последующему кадру наступающих солдат еще большую плотность, кинематографически обобщая образ советского народа в едином порыве массового героизма (047). В заключение даются впечатляющие цифры – основные характеристики массы – вооружения и техники, участвовавшей в наступлении (048).



042



043



044



045



046

047



«Великий перелом»

Массы советских войск изображены при помощи комбинированной съемки фоном для двух генералов, четко выделяющихся на первом плане. Они едут в машине и рассуждают о стратегических вопросах, находясь буквально в другом измерении относительно молчаливых солдатских масс (049).

048



«Сталинградская битва»

Кадр бесформенного потока разношерстной немецкой массы военнопленных стыкуется с общим планом четкого строя советских солдат и командира, передающего слово вождя (050-052). Отдельные статичные картинки различных фрагментов этого строя «иллюстрируют» слова оратора о воинской славе (053).

049



Затем камера, визуальнo воплощая энергетику слова вождя, выявляет кристаллическую структуру массы, «формует» ее как коллективное тело с помощью разнообразных движений: двигаясь на кране сверху вдоль рядов вглубь строя, затем поворачиваясь на 90 градусов и продолжая движение уже вдоль шеренг, наконец, взмывая от шеренг солдатских сапог к точке зрения с высоты птичьего полета на всю армию (054-055).

050



Далее следует ряд статичных планов: общий план Кремля; общий план кабинета Сталина с вождем, рассматривающим карту на столе; крупный план фрагмента карты с увеличенным городом Берлином; средний план Сталина, повернувшегося в канонический профиль. Вождь уже видит будущую окончательную Победу, перед его глазами прочерчиваются новые силовые линии масс, невидимые обычному глазу. И его слова, словно высеченные в завершении Книги, не оставляют сомнений в том, кто автор и одновременно главный герой этой Истории (056-058).

051



«Небесный тихоход»

Кульминационный эпизод боя в фильме внезапно обрывается сценами финального торжества. Подвиг непосредственно приведет к Победе. Динамика и напряжение индивидуального подвига резко сменяются стазисом массового Порядка: речь военачальника подводит итог всем отдельным подвигам. Все герои фильма вписываются в общие планы геометрической массы военно-воздушных сил: люди и техника, расставленные одинаковыми рядами и сериями, слушают речь командира с высокой трибуны. Начальный кадр эпизода – треугольная композиция из флажков над трибуной – служит графическим «ключом», определяющим визуальную тональность кадра (приподнятая атмосфера официального массового торжества). Репрезентируя массу, камера использует выразительные кинематографические ракурсы сверху, совершает редкое по сложности для сталинского кинематографа движение: за панорамой сверху вниз без монтажного стыка следует широкое панорамическое движение справа налево (059-064).

Финальный мирный эпизод победного офицерского бала решен графическим монтажным переходом: энергия вращающегося диска винта боевого самолета конверсируется в мирную «энергетику» вращающейся юбки бального платья. Этот нечастый для сталинского нарративного кинематографа поэтический монтажный стык служит скорее «ретушью» проблемы демилитаризации массы, начала мирного времени (065-067).

КОМАНДИР

Проводником слов вождя являются командиры разного уровня, в пространстве фильма выполняющие функцию узловых пунктов коммуникативного каркаса обороны, через которые циркулируют указания и рапорты. Командиры обитают в «срединном» измерении между во-



052



053



054



055



056

057



058



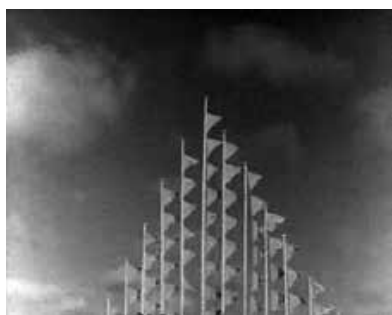
059



060



061



ждем и массами. Они отделены от масс, находясь либо на первом, «возвышенном» плане в кадре на фоне солдат, либо в изолированных командных пунктах, откуда по телеграфу, телефону или мысленно осуществляется непрерывная связь с Москвой, вождем. Командиры, «дети» Сталина, связаны с вождем «пуповиной», которая никогда не разрезается. Стабильность и мгновенность этой связи, для которой не помеха ни расстояние, ни вклинивающийся в тело советского общества враг, подчеркивается как прямыми высказываниями героев, так и монтажными средствами. В силу этого командиру неведомы человеческие аффекты войны – страх, одиночество, отчаяние перед лицом смерти.

Если Сталин всегда помещен в рамку сцены для монолога, то для командира пространство кадра организуется как статичная площадка, чтобы произносить главные, итоговые слова в решающие моменты повествования. Сталинский командир весь обращен вовне, готов к действию. Элементы внутренней, не выраженной театральными средствами (монологом в зал и др.) жизни такого героя создаются весьма ограниченными киноприемами, прежде всего при помощи эмоциональных крупных планов, а также медленных или быстрых оптических «наездов» на героя, раскрывающих его психологическое состояние. Такого рода индивидуализация героя имеет узкий диапазон и работает на акцентирование тех черт, которые являются непосредственно значимыми для развития сюжета фильма, раскрытия темы советского героизма.

«Сталинградская битва»

Движущиеся колонны войск «застывают» в виде карты. Сквозь карту наплывом возникает средний план командира, который отдает команду (068-070). Кадр заполняется солдатами, бегущими слева направо по склону к реке. Камера начинает двигаться, «подхватывает» это

движение солдат, выявляя единство движения всей солдатской массы, уходящей вглубь кадра. Камера не просто движется параллельно солдатам, но одновременно «поднимается вверх» – вернее, солдаты сбегают вниз по склону, камера же остается на одном и том же уровне, двигаясь по горизонтальному мостику – картина массового движения становится все более панорамной. В конце длинного тревеллинга в кадр снова неожиданно входит командир, отдавший команду, стронувшую всю эту человеческую лавину. Как в ренессансной картине, теперь он словно парит над водным и человеческим потоком, панорамически расстилающимся внизу. Затем следует монтажная серия, в которой средний план наблюдающего за общим процессом командира перебивается общими планами «геометрии касок» – рядов и шеренг бойцов (071-075).

В «Большой жизни» (1946) в эпизоде освобождения поселка персонажи не могут решить, кто герой и кто предатель среди своих: вдруг командир внезапно возвышается на заднем плане и произносит исполненную пафоса речь, ставящую все на свои места. Командир картинно вписывается в просвет людей на первом плане и в треугольник шахты на фоне. На протяжении его речи многочисленная группа людей театрально стоит в кадре, спиной к оратору, лицом к камере, служа как бы визуальным ретранслятором его слов к зрителю, поддерживая их мимикой и жестами.

«Великий перелом»

Общий план снизу командира, стоящего высоко на горе, подчеркивает его выделенность из массы. Следующий средний план показывает командиров, изучающих карту местности, как стратегов, парящих над массами солдат. В отличие от первого эпизода данный средний план не перебивается монтажными вставками геоме-



062



063



064



065



066

067



068



069



070



071



трического порядка солдат, но к нему косвенно отсылает военная карта с ее линиями обороны и сетью коммуникаций (076-078).

По схожей модели сделан весь фильм «Повесть о «Неистовом»» (1947), состоящий из следующих монтажных модулей: средних статичных планов диалогов командира с подчиненными в декорациях корабля, общих планов настоящего корабля с бегущими матросами, пространства Северного моря, в точных координатах которого происходит действие (это эпическое пространство представлено буквально макетом Северного моря и расположения всех кораблей на нем в каждый момент времени).

«Сталинградская битва»

Сталин диктует приказ. Тревеллинг камеры вправо «вываливает» Сталина за левую рамку кадра. Это необычное, «уничжительное» движение камеры относительно вождя позволяет репрезентировать неразрывную связь, «близость» вождя и командиров. Камера проходит «сквозь стену» Кремля, маскирующим наплывом переходит к общему плану боя (разворачивающемуся как бы «прямо за стеной»); в том же направлении и в том же темпе пересекает поле боя и снова иллюзионистически проходит сквозь стену фронтового штаба, где принимают депешу Сталина. Таким образом достигается монтажная сквозная сшивка пространства войны словом вождя (079-083).

Изображение войны как буйства темных стихий в чистом поле между островками стабильности штабных «изб» несет отпечаток крестьянского мироощущения.

«Великий перелом»

Средний план образа командиров вполне вписывается в официальные схемы репрезентации военачальников: сурово-серьезные вы-

ражения лиц, статуарные позы, формальные жесты. Отклонение наблюдается, когда молодой генерал испытывает сильные человеческие эмоции (по поводу нового назначения): для передачи этого используется короткая вставка крупного плана, «катапультированная» из официального пространства. Создается крохотное эмоциональное подпространство фильма, «визуальное гетто» человеческих переживаний, не разрушающее единство доминирующих официозных средних и общих планов (084-087).

«Великий перелом»

В отсутствие Сталина внутрикадровые движения и движения камеры заметно раскрепощаются. Герои перемещаются вглубь кадра и обратно (что визуализирует сомнение, неопределенность и нерешительность). Камера рассматривает героев и карту, меняя углы зрения и дистанцию по отношению к ним: коэффициент кинематографической индивидуализации персонажей возрастает (088-091).

«Подвиг разведчика»

Момент напряженного раздумья, от которого зависит жизнь, репрезентируется в форме театрального монолога вслух. Офицер-разведчик дан статичным стандартным крупным планом без какой-либо кинематографической нюансировки чувства движением камеры или ракурсом (092).

«Великий перелом»

Тяжелые размышления генерала репрезентированы театральным жестом обхвата головы, но главным образом чисто кинематографически – медленным, «психологическим» (в такт мыслям генерала, звучащим за кадром) «наездом» до крупного плана, конструирующим интенсивность внутренней жизни (093-094).



072



073



074



075



076

077



078



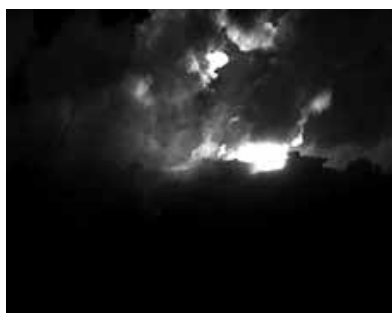
079



080



081



Предыдущий и данный эпизоды демонстрируют промежуточный статус командира между вождем и бойцом. С одной стороны, командир есть «маленький» вождь, у которого нет личности (особые внутренние чувства, мысли и т.д.), а есть только внешние канонические проявления мудрости и решительности (в этом смысле пресловутый «культ личности» является пустым риторическим оборотом). С другой, командир обладает кинематографическими признаками отдельного человека – особой, сложной и противоречивой до невыразимости внутренней жизнью.

«В 6 часов вечера после войны»

Командир стойко держится в бою – солдаты изображаются как массовка, мгновенные проводники приказа командира. В определенном смысле командир ведет бой один: из убыстряющегося ритмического монтажа поступательно выпадают неглавные «детали» – монтажные вставки рядовых артиллеристов, пушек, стреляющих стволов. В конце концов крупный план командующего артиллеристами офицера монтируется со взрывами снарядов. Взрывы, таким образом, предстают как бы непосредственным результатом его команды; слова Приказа, смертоносной птицей вылетая из уст, обретают свою прямую магическую силу (095-100).

После боя командир с бойцами бодро поет песни. Его «звонкое» тело обладает особой выносливостью (а вся сцена после боя выполнена еще в довоенной традиции изображения летних военных сборов, как, например, в фильме «Сердца четырех», 1941). Ведь и сам командир есть нечто вроде «слова вождя», обретшего плоть, – он транслирует приказы в массы. Поэтому командир существует в особой топологии близости между Москвой и фронтом. Монтажный стык переносит нас с поля боя к мирной Москве: герой «выныривает» сразу в столице,

выходя из Кремля и чинно закуривая, как после производственного совещания. Командир в фильме постоянно циркулирует между Москвой и фронтом, как бы физически соединяя Кремль и массы. То, как он преодолевает этот путь, остается за кадром: в пространстве фильма командира «отделяет» от Москвы только монтажный стык (101-102).

БОЕЦ

Наряду с гомогенной массой солдат и командирами в сталинском кино появляется типаж Бойца – сильной, авантюрной личности простого солдата. Этот герой в значительной мере остается инородным системе «вождь – командир – масса»: он не является ни безличным элементом массы, ни образцовым командиром, постоянно внутренне связанным с вождем.

Такой боец образует особую традицию в советском кинематографе начиная с героев Н. Крюкова («Парень из нашего города», 1942) и М. Бернеса («Два бойца», 1943, «Великий перелом», 1945) и заканчивая героями В. Шукшина («Они сражались за Родину», 1975), Л. Быкова («Аты-баты, шли солдаты», 1976) и др. Фигура бойца репрезентирует особый социальный слой советского общества, берущий истоки где-то в неофициальной дворовой хулиганской культуре, наследующей определенные черты традиции фольклора об удалом молодце из народа.

Это тот активный класс, который в обществе «нормального», капиталистического модерна становится классом предпринимателей. В кинематографе о войне этот «вытесненный» класс возвращается в виде бойцов, для которых война расчистила зоны если не предпринимательства, то предприимчивости.

Фигура бойца как будто двоится: он то застывает в образе героя согласно сталинскому канону, репрезентируется как «реалистически» цельная фигура (известна нелюбовь Сталина



082



083



084



085



086

087



088



089



090



091



к заслоняющему целостный образ «выпячиванию» деталей – к монтажной разбивке героя на крупные планы ног, рук, глаз и т.д.); то обнаруживает разрушающие данный канон человеческие качества – самостоятельность и независимость от начальства в форме боевой лихости, своеобразная манера поведения, юмор (резко индивидуализирующее качество), специфические личностные переживания (мужская любовь-забота к другу в «Двух бойцах»). Возникающая специфическая форма свободы индивида репрезентируется как литературно-драматическими (жаргон, лихие поступки), так и кинематографическими (ракурсы, монтаж, индивидуализирующие сталинского героя) средствами.

«Парень из нашего города»

«Родословная» бойца уходит корнями в дворовую вольницу. Первые кадры фильма показывают героя как рассупоненного рубаху-парня, с лихим посвистом местного «разбойника», на крыше гоняющего голубей. Герой увлечен мальчишескими «подвигами» прыжков с крыш (при этом его друг стоит на стреме, как если бы герой занимался чем-то полукриминальным) (103-104).

Будущий боец обладает выраженными качествами дворового напористого авантюриста-хулигана. Из эксцентрического дворового пространства прыжков с крыш, где герой снят общим планом снизу в правом верхнем углу кадра, монтажный стык переносит нас в пространство комфортабельного интеллигентского интерьера, снятого театральными средними планами. Герой – подчеркнуто простой парень – буквально вторгается в него, приводя в замешательство его обитателей, бесцеремонно выпроваживает интеллигентного молодого человека, а потом и сам опять выскакивает из окна, подрывая мелкобуржуазную сюжетную идиллию и те-

атральное единство места, времени и действия. В следующем кадре герой уже в буйно цветущем саду, в своей стихии, где с помощью плутовства добивается расположения девушки (105-107).

«Парень из нашего города»

Крупный план провожающей героя девушки монтируется с провалом танка на мосту: подобно совершенному ранее прыжку из окна дома на глазах у девушки при ней снова совершается почти безрассудное «геройство» (в отличие от командиров, действия которых свободны от романтических мотивировок). Герой, как «мальчишка», не исполнил прямой приказ командира, нарушил все инструкции, но перед грозным командиром держится уверенно и с бравадой (108-110).

Война делает из простого дворового парня бойца-командира. Он не просто командует массами, присутствуя на отдельном плане в пространстве кадра. Он лично из последних сил преодолевает враждебное пространство, чтобы влиться в боевой строй и произнести перед солдатами слова, подвигающие на ратные свершения. Дворовые «подвиги» в конечном счете отливаются в форму боевого подвига (сплав романтизма и долга) – прыжка на танке, который гусеницами давит фрицев, как бегущих крыс (111-113).

«Два бойца»

Боец прежде командиров понимает, откуда немцы ведут скрытый огонь, и сам же вызывается ликвидировать огневую точку. Его подвиг снят отстраненным, очень общим планом (крохотная фигурка на холме перебегает и бросает гранаты), так, чтобы был виден «весь» подвиг – поражение цели (хотя граната брошена далеко в сторону от того места, где раздается пиротехнический взрыв). Вся серьезность положения и значимость события отражаются, скорее, на



092



093



094



095



096

097



среднем плане товарищей героя, эмоционально наблюдающих из укрытия (114-116).

Подвигу предшествуют негероические потери: командир неподвижно застыл на первом плане, не обращая внимания на то, что на заднем плане падает сраженный боец (не замечают этого и другие участники сцены). Солдат вскидывается и падает, как будто-то отпрыгивает: осколок не пригвоздил к земле, а взметнул солдата вверх, как если бы смерть не просто отнимала жизнь, обездвиживая тело, но в последний момент обеспечивала особый прилив сил (117-118).

098



Атака начинается не столько командиром, сколько другом бойца, который бросается ему на помощь и увлекает за собой остальных (подвиг как сплав дружбы и воинского долга).

099



«Два бойца»

Боец возвращается к себе в землянку. Опорными монтажными моментами его прохода являются общие планы героических изображений солдат (часового, самого героя): персонажи молчаливо застывают в картинных позах на холме, снятые с нижнего ракурса, подсвеченные на фоне ночного ливня, живописных клубов черного дыма. Военная повседневность репрезентирована как очень дискомфортная, антибытовая: ночь, проливной дождь, дым, теснота и неудобство в землянке. В самой землянке образ бойца изменяется, становится бытовым: он ведет задушевную беседу с другом, потом перед камерой неловко укладывается спать (119-120).

100



«Великий перелом»

101



Боец «Минутка» выпивает с генералами. Этому предшествуют психологические колебания бойца, которые репрезентированы чередованием крупных планов бойца и средних планов командиров. Причем каждый крупный план бойца дан немного в ином ракурсе – чуть

справа, чуть слева, снова справа. «Колеблется» сама камера, позволяя актеру играть сомнение не по-театральному (мимикой нахмуренных бровей и пр.), а очень скупой и точно «распоряжаться» своим лицом на крупном плане. Само выпивание монтажно разложено на два такта – момент опускания руки со стаканом крупным планом стыкуется со средним планом продолжения того же движения (121-123).

Командиры менее индивидуализированы работой камеры и монтажно «разложены». Но и их неофициальное занятие распития коньяка средним планом дано не статично, а медленным объездом камеры, к тому же по ходу движения камеры один из генералов «вываливается» из кадра и снова «вваливается» в кадр с картой (124-127).

Но бытовая степень свободы бойца имеет свою обратную сторону. Он так же свободно, без приказа выбирает смертельный риск, вызываясь выполнить чужое задание, которое не по силам солдатам из массы («шляпам»).

Пока командование расколото (два генерала спорят вплоть до перехода на личности), боец, внутренне единый в своем свободном выборе, на пределе сил совершает подвиг. Камера буквально «ползет» перед ним, крупным планом показывая напряженное одиночество свершения подвига (128-129).

Последний долгий выразительный крупный ракурс мертвого героя, зубами стиснувшего оборванные провода, сопровождается закадровыми переговорами генералов по восстановленной связи, передающих жизненно важную информацию. Индивидуальная инициатива бойца послужила важнейшим связующим звеном в командно-коммуникативном каркасе обороны, располагаясь в «невидимой зоне» сталинского пространства войны между командиром и массами. Особенность этой «невидимой зоны» подчеркнута также тем, что голос командира рас-



102



103



104



105



106

107



синхронизирован с изображением (звучит за кадром, в котором только телефонные провода), тогда как канонически командир всегда произносит свои речи в кадре (130).

ЖЕНЩИНА

Женщина в сталинском кинематографе – верный друг и помощница мужчин. Первое качество настоящей женщины на войне – быть мужественной. Женщины учатся этому у мужчин, «старших братьев» по войне, «профессионально» обладающих настоящей дисциплиной, бесстрашием, смекалкой, сложными военными специальностями (артиллерист, летчик и т.д.).

108



Первые женские образы сталинского военного кинематографа были связаны с предельным материнским страданием, репрезентированным аффективными крупными планами («Радуга» (1943), «Она защищает Родину», (1943)). Впоследствии женские героини в основном образуют два класса. Во-первых, подружки профессиональных военных, которые и сами могут стать плечом к плечу со своими героями, «совершенствуясь» рядом с ними (как готовыми и цельными характерами). Во-вторых, безымянные «подсобные рабочие» войны – официантки, санитарки, копательницы окопов и т.д., персонажи, которые не эволюционируют по ходу повествования, а упорно и без пафоса исполняют свой долг.

109



110



На фоне того, что героини в сталинском кинематографе являются по преимуществу «вторым номером» мужчины, становится особенно заметным отсутствие позднесоветского автономного женского образа, женщины-истерички – неуравновешенного, слабого, недисциплинированного, замкнутого в собственных желаниях, капризах и фантазмах женского персонажа, основная функция которого сводится к тому, чтобы быть спасенной мужчиной. Женщина, как и мужчина, в конечном счете находится на службе Государ-

111



ства, что определяет «мужскую» цельность и целеустремленность ее характера.

В тылу женщина культивирует тот мелко-буржуазный, «зажиточный» быт, от которого всячески дистанцирован герой-мужчина. Даже на фронте женщине в отличие от мужчины позволительны бытовые проявления: приготовление пищи, стирка, глажка и пр. Женщина не может, не должна отрываться от быта даже во время военных лишений. Это «отягощает» ее, делает менее способной развить мощную динамику чистого подвига (см. симптоматическое различие мужчин-истребителей и женщин-«тихоходов» в «Небесном тихоходе» (1945)). Более того, инертность быта мешает самоорганизации женщин. Мужчины, даже в небольшом количестве двух-трех человек, вносят осмысленный «рисунок» в существование больших женских коллективов: они становятся точками кристаллизации, вокруг которых разворачиваются праздничные столы, пляски, оборонительные мероприятия. Женщины же выступают дополнительными источниками мотивации для мужских подвигов: с одной стороны, они находятся под взглядом Родины-матери, которая их призвала, с другой, на них «сквозь» монтажные стыки смотрят ждущие и восторженные глаза их подруг.

Сюжетные линии женских персонажей, плотно обвивающие героический ствол основного мужского сюжета, во многом выполняют функции компенсаторного укрытия от тотальности войны. Они восстанавливают привычную модель реалистического повествования – производство супружеских пар через испытание – в условиях, когда война нарушила все привычные формы жизни.

Сцены с женщинами также выполняют функции умиротворяющих монтажных перебивок героического сюжета. Женская фигура часто композиционно (в качестве фона) или



112



113



114



115



116

117



118



119



120



121



монтажно «обрамляется» уютными домашними интерьерами, березовой рощей, чистым русским полем и даже церковью. Домашне-бытовой фон, на котором проступают женские фигуры, иногда перерастает в религиозно-пантеистический ореол русской земли, дарящей мужчинам отвагу и вдохновение.

Типичным способом кинематографической репрезентации женщины является образ «женщины-фотографии», который представлен в разных вариантах.

1. Реальное бытовое фото, которое любовно рассматривает командир или боец (но не простой солдат из массы). Женщины же хранят память об ушедших на фронт мужчинах не «фотографически». Такие кадры в сталинском кино редки и представлены не в виде бытовой фотографии, а в виде газетного фото с рассказом о подвиге, где важна не столько крупнозернистая внешность героя, сколько сам факт появления его в официальной прессе, в регистре символически удостоверенного Подвига. Здесь важна не интимная единичность, пленительность образа, а его публичная растиражированность.

2. Не как живой человек, а, скорее, как кино-метафора, символизирующая горе и страдание всего народа. Герои-мужчины, застывая в кадре в пафосных позах, репрезентируют, как правило, собственный подвиг и героическое мужество советской армии.

3. Героиня-кинозвезда застывает в фотографических крупных планах с подчеркнуто выверенным, как в фотостудии, освещением, макияжем, прической (зачастую сюжетно немотивированными, как в случае с голодным и темным блокадным Ленинградом в «Двух бойцах»).

В сталинском кино героиня предстает в наиболее выгодном, идеальном «свете» для камеры, которая занимает привилегированную позицию основного мужского героя и способствует идентификации с ним зрителя – вплоть до того, что

героиня обращается напрямую к зрителю практически тем же планом, что и к главному герою (как в финале «Случая на телеграфе» (1942) из «Боевого киносборника № 2»).

«Два бойца»

Долгий крупный план героини-блондинки в эстетике студийной фотографии: задний свет, создающий светящийся «ореол» красоты из контуров прически; фронтальный и боковой свет, «идеально» освещающий неподвижное лицо с макияжем и широко распахнутыми немигающими глазами. Все это составляет компенсаторный мужской образ: женщина-фотография для рассматривания, которую можно «унести» на память с собой (131).

«В 6 часов вечера после войны»

Женщина, сначала представленная в виде фотографии, оживает в воображении героев (пытающихся ее «поделить»), а затем и в реальности (132-134).

«Сталинградская битва»

Героический мир советской армии почти целиком маскулинен. Массы, бойцы, командиры – все это, за редкими исключениями, мужчины. Женщина репрезентируется не как отдельный персонаж, а как обобщенный образ жертв войны: длительным скульптурным (статуарным, с нижнего ракурса, как на постаменте) средним планом с мертвым ребенком на руках на фоне клубов черного дыма. Этот женский образ монтажно обрамлен общими планами: а) инсценировки разрушаемого города; б) военной хроники. Кинометафора образует здесь «ядро» сталинского реализма (135-139).

«В 6 часов вечера после войны»

Средний план двух героев – профессиональных военных-денди, одетых по полной



122



123



124



125



126

127



128



129



130



131



выправке, стоящих на фоне Кремля, – дается встык с очень общим планом босых, полураздетых женщин, роющих окопы в чистом поле (140-141). Картины «женского муравейника» монтируются с общим планом сельского поля и церкви на горизонте как послеобразов коллективного женского начала.

Эпизод, в котором офицеры-артиллеристы приезжают в гости к женщинам, роющим окопы, также решен контрастными монтажными планами «мужского» (строй всадников на белых конях на природном просторе) и «женского» (бесформенная скученность растрепанных женщин в избе) (142-143).

При виде мужского строя женщины начинают метаться в разные стороны, пытаются привести себя в надлежащий вид (с визгами поливая себя водой, нелепо падая и пр.). Камера, отъезжающая от набегающих на нее девушек, усиливает впечатление разливающейся девичьей «паники». Женское сообщество – жующее на ходу, босое, суетливое – успокаивается и упорядочивается в четкой хореографии танца, привносимой извне строем одетых по полной форме мужчин (144-145).

«В 6 часов вечера после войны»

Героиня сначала деморализована и испугана ночной бомбардировкой, но герой избавляет ее от страхов. Он вселяет в нее боевой дух словами непререкаемой убежденности. Героиня из ночного сумрака делится своими страхами, говоря в лицо герою (прямо на камеру). Герой произносит свой монолог как бы для всех уstraшенных войной, говоря в пространство (лишь иногда обращаясь непосредственно к героине) на фоне зенитных прожекторов, активно ищущих врага (146-147).

В «Повести о «Неистовом»» (1947) отношения женских и мужских персонажей зарождаются и развиваются не в укромных уголках, а в

самых публичных местах: в штабе, в порту, на площади. Чтобы не отдаляться от военного дела, герои мужественно поддерживают дистанцию с женскими персонажами, подавая им пример дисциплины. Они сдерживают женские признания в любви, уже готовые сорваться с их уст, при попытке объятий и поцелуев – отшатываются в сторону.

В конце концов героиня тоже оказывается на фронте – «через» монтажный стык за ней продолжает внимательно следить герой-командир. У нее те же орудия, что и у героя-артиллериста, только поменьше (пулеметы), та же работа, но требующая большей тщательности (она строчит, как швея, ловя врага в прицел). Героиня позволяет себе некоторые эмоции страха, но стоит в бою, не дрогнув, до конца. Кинематографический нерв боя образует крупный план героини и общий план надвигающейся слепой «морды» вражеской воздушной машины, мультипликационными вспышками изрыгающей из себя огонь (148-153).

«Подвиг разведчика»

Монтажная последовательность эпизода захвата разведчицы включает: общий план комнаты, где работает советская радистка, и внезапную автоматную очередь, вспарывающую дверь; крупный план сапог, которые в темноте ломятся в дверь; темные силуэты немцев, которые вваливаются в комнату и буквально комом наваливаются на радистку, пытаясь отнять у нее подожженное сообщение центру. Создается внешний эффект того, как темные силы brutally нарушают домашний покой и затапывают домашний очаг: в спешке ненависти гасят некий «факел» добра и света, который высоко взметнула рука героини (сходство усиливается тем, что монтажный переход к следующему кадру осуществлен не встык, а посредством затемнения). Таким образом, немцы изображены как



132



133



134



135



136

137



нечеловеческая, грубая, внезапно врывающаяся в дом темная сила, которая буквально поглощает хозяев и белый свет вообще (154-157).

Женщина ведет себя мужественно: она абсолютно спокойна, без всякого испуга перед внезапной агрессией по инструкции уничтожает документы, не отчаиваясь из-за безвыходности своего положения.

138



«В 6 часов вечера после войны»

Церемониальная вереница женщин с подносами услужливо разворачивает картину беззаботного и зажиточного быта в тылу – сталинского быта, перегруженного предметами неказистых или помпезных форм. Камера панорамически дублирует движения женщин (158-159).

139



«Небесный тихоход»

На фронте женщины также хлопочут по «дому», воспроизводя весь сталинский бытовой набор – кружевные занавески, огромный абажур, скатерти, салфетки, вазы с цветами, избыточность пищи (огромные стопки блинов). Сцена праздничного изобилия на наших глазах создается женщинами. Участие мужчины в быту ограничивается общим руководством женщинами. Женщины образуют стандартный «жужжащий рой» коллективной праздничной суеты, по отношению к которой мужчина занимает внеположную позицию, командуя из отдельного монтажного плана (160-162).

140



«Небесный тихоход»

Тыловой быт госпиталя – дворцово-барочный, государственный рекреативный быт, где мужчина находится на полном обеспечении. То, как мужчины сами моются, гладят, штопают и пр., ни на фронте, ни в тылу не попадает в объектив камеры (163-164).

141



На фронте быт репрезентирован как позволительная слабость женщин, которые вынуж-

дены обслуживать сами себя. Слабость, которая сильнее женщин. Они не могут ее скрыть. Быт в женской казарме представлен множеством деталей: утюг, тумбочки с разнообразными женскими вещичками, туфли на каблуках (которые так и не пригодятся всегда одетым по форме девушкам), вытирание головы полотенцем (165-168).

Причем этот быт бросается в глаза не столько командиру (в кинопространстве кадра женщины, выстроившись в ряд, как раз заслоняют быт от его взгляда), сколько именно зрителю как внешнему наблюдателю. Зритель видит все это с позиции вуайера, подсматривающего «задворки» женского быта как нечто запретное и невидимое.

Командир-мужчина с понятным недоверием относится к женскому военному подразделению: женщины не могут целиком, «по-мужски» посвятить себя Войне, они обречены разрываться между бытовыми женскими «штучками» и серьезным Делом.

«Небесный тихоход»

Женщина перестает быть «вторым номером», когда ведет себя более мужественно, чем сам мужчина. Женщина-офицер одета еще более строго, еще более чеканна и уверена в своих антиромантических суждениях. Пусть это и элемент женской игры, но такой героине удастся не просто «взять верх» над несгибаемым героем, но и превратить мужского героя в редкое кинематографическое зрелище захлестнувших его чувств: камера быстрым движением вниз «оседает» вместе с влюбившимся героем (169-171).

В своем бытовом пространстве, напоминающем скорее не казарму, а летнее кафе, героиня по-женски более органична, но все равно более «мужественна» (жесты, речь, внешность) на фоне «чисто» женского персонажа гражданской девушки. Она по-мужски политически созна-



142



143



144



145



146

147



тельна и читает газету «Правда» (если присмотреться, некий «облегченный» вариант, что-то вроде «Пионерской правды») (172-173).

«Молодая гвардия»

В женских персонажах воплощается опыт начала войны, картина того мирного времени, которое безвозвратно потеряно. Достаточно редкая тема, ибо сталинский кинематограф с гораздо большей охотой изображал Государственную Победу в войне, вытесняя ее начало.

148



Самые первые кадры фильма изображают последние мирные дни. Долгая панорама представляет пространство мирной жизни: девушки быстро бегут под гору под линией электропередач. Они бегут в светлую даль коммунизма подобно движению электричества. Звонящие, бодрые голоса, светлые развевающиеся платица, бег под гору – все это создает образ динамического расширяющегося легкого пространства жизненных перспектив (174-175).

149



Война входит в мирную жизнь театрально, без использования особых киносредств – статичный средний план, на котором меняются выражения лиц и речь. Героиня крупным планом рассказывает о переживаемой Утрате (все то же синее небо и все вокруг, а «как будто все это уже ушло от меня навсегда») (176).

150



От взрыва героини вскакивают – камера явно не поспевает за ними (в «Ивановом детстве» звук выстрела молниеносно повторяется камерой, камера, как чуткая «кисть», выписывает выстрел своей визуальной траекторией) (177).

151



До первого взрыва войны отношения девушек к надвигающемуся Событию являлись индивидуальными (одни хотели активно противостоять, другие рассчитывали мирно отсидеться при немцах). После взрыва сразу восстанавливается групповая динамика – девушки снова образуют «стайку» и бегут как одно целое, затем

монтажно сшиваются (тот же средний план, направление и скорость движения, монтажный стык через «шторку») с бегущим народом, включаются в более общее народное движение (178-179).

В концовке эпизода монтажным контрапунктом к светлому пространству легкого женского движения выступает загроможденное искореженными конструкциями в дыму черное мужское пространство приближающейся войны (180).

Враг

ФЮРЕР

Гитлер – иконографический антипод Сталина. «Мудрая» седина Сталина безукоризненно гладко зачесана вверх. Черные пряди Гитлера спадают вниз, образуя на лбу знаменитую челку, похожую на подтек «смолы» inferнальных замыслов. Знаменитые усики тоже имеют форму подтека переполняющих Гитлера черных мыслей. Резкие, театральные жесты, глаза, вылезавшие из орбит, – в совокупности устойчивых характерных черт Гитлер похож на эксцентричного горгуля, разбрызгивающего черную желчь иррационального зла по контрасту с шарообразной, без дыр и асимметрий фигурой Сталина, светящегося ровным свечением мудрости.

Гитлер воплощает собой псевдоопору, «гнилое ядро» немецкой системы – он тщедушен, нестабилен, постоянно испытывает перепады настроения от уверенной бравады до истерик бессилия. Массивный, инертный Сталин мудро предвидит ближайшее и отдаленное будущее, являясь чем-то вроде фундамента для настоящего. Аффективный, вертлявый Гитлер по большей части истерически реагирует на уже свершившиеся события, упреками и оскорблениями выбивая почву из-под ног своих генера-



152



153



154



155



156

157



158



159



160



161



лов. Монтажные эпизоды ведут от положения на фронте к Гитлеру, пытающемуся их осмыслить, и от Сталина к положению на фронте, меняющемуся от его приказаний. Если Сталин терпеливо и доходчиво разъясняет все своим подчиненным, то Гитлер зомбирует их своими заклинаниями и броскими жестами.

Фигура Гитлера репрезентирована как систематическое нарушение канона изображения Сталина и в других аспектах визуальной репрезентации. Гитлер занимает самые разные позиции в кадре, позволяет себе поворачиваться спиной к камере. На лицо Гитлера могут ложиться причудливые тени. Тусклое и неравномерное освещение в кадре усиливает атмосферу зловещей неуравновешенности, которую распространяет вокруг себя Гитлер. Театральное единство кадра часто нарушается тем, что камера меняет не только планы, но и точки съемки так, что фрагментаризирует, «рассыпает» кинопространство логова Врага.

Гитлер является своеобразной матрицей для сонма «мелких бесов», его армии. В «Секретаре райкома» (1942) главный немецкий начальник, полковник Макенау, явственно дублирует Гитлера – он по-гитлеровски неуравновешен и эксцентричен, выпячивает глаза, машет руками, отдает истерические приказы. В «Антоше Рыбкине» (1942) главный герой изображает собирательного фрица во фронтовом театре: он носит наклеенные усики, нелепо кривляется, преувеличенно жестикулирует, и именно за эту преувеличенную игру настоящие немцы на поле боя принимают его за своего вожака.

Подобно тому как челка и усики Гитлера резко выделяют его как антигероя, внешность значительных гитлеровцев часто также маркирована (большой шрам крест накрест на щеке, черная повязка на глазу, пенсе как искусственный глаз и т.д.) – она делает их нетипичными, слишком индивидуальными, а значит, антигеро-

ическими для коллективистской эстетики сталинского канона (подчеркивание внешних деталей также «психологизирует» врага в условиях поисков визуального воплощения образа врага в кино, снятом в первые годы войны).

Гитлер одержим стремлением территориальных приобретений. Он «чахнет» над картой мира, как скупой рыцарь над «золотом». Гитлеровцы в зависимости от ранга довольствуются приобретениями более прозаическими: от обильной провизии до изящных вещей. В конечном счете Гитлер оказывается демоническим воплощением мелкобуржуазной стихии, возжелавшей качественно больших доходов, источником которых могут стать покоренные народы и завоеванные территории.

«Сталинградская битва»

Система штабной коммуникации – как и в случае со Сталиным – остается основой войны. Но направление действия задается монтажной последовательностью уже не от планов вождя к их воплощению на поле боя, а от ситуации на фронте к Гитлеру, который истерически-бессильно на нее реагирует.

В отличие от Сталина Гитлер выпадает из золотого сечения, обрезается рамкой кадра, поворачивается спиной к камере. Пространство кадра экспрессионистически расколото: Гитлер изображен на фоне большой комнаты, чья тусклая воздушная перспектива выглядит как визуальный «провал» в контрасте с глухой стеной в левой половине кадра. Стена разделена диагонально тенью, в которой, как штабные «крысы», сгрудились безликие немецкие генералы. Сочетаясь с геометрией темных углов проема в соседнюю комнату, пространство кадра вызывает чувство тревожной незавершенности и ломаного ритма (181-183). Ощущение «рассыпающегося» пространства усиливается монтажным стыком от общего плана Гитлера,



162



163



164



165



166

167



отчитывающего генералов, к среднему плану, снятому с другой точки зрения, так, что Гитлер и генерал как бы оказываются в некоем другом месте. Фигура Гитлера дробится тенями от жестякулирующих рук, тогда как на цельный монолит Сталина никогда не падает никакая тень (в прямом и переносном смысле слова) (184).

168



«Сталинградская битва»

Гитлер монтируется как антипод Сталина. В правой половине кадра Сталин расслабленно сидит в просторном светлом кабинете. В следующем кадре Гитлер изображен как визави Сталина: в тесной темной комнате стоящим в напряженной прострации в левой половине кадра, как бы напротив Сталина. Сталин отчетливо видит каждую деталь театра военных действий: крупным планом камера смотрит на карту сквозь лупу. Гитлер не видит ничего, его взгляд неподвижно фиксирован, он отсвечивает безумием и обращен скорее внутрь. Сталин принимает стратегические решения в полном уединении, он самодостаточен и не нуждается в чем-то внешнем. Рядом с Гитлером постоянно находятся темные фигуры фашистских генералов. Молчаливые и зловещие, как материализованные страхи самого фюрера, они, кажется, выводят его из душевного равновесия более, чем ситуация на фронте (185-186).

169



170



«Встреча на Эльбе»

«Адольф Гитлер»-пароход обнаруживает свое буржуазное нутро. Эпизод с бегством горожан Берлина дает монтажный образ «сгущенной» буржуазности как «внутренних соков», которыми истекает фашизм под прессом Красной Армии. В конечном счете «Гитлер», лишенный панциря вооруженных сил, оказывается до отказа переполненным зажиточными бюргерами и их чемоданами, набитыми добром (187-190).

171



Еще в «Антоше Рыбкине» (1942) показана природа этого богатства: у простого немца в кармане обнаруживается аккуратная длинная связка однотипных награбленных часов (бытовое, тщательно отобранное богатство).

Наплыв от немецкой к русской надписи названия корабля подчеркивает сущность гитлеризма как готической упаковки мелкобуржуазности. Именно «Адольф Гитлер» является тем фоном, на котором обыватель из всех сил держится за свой чемодан, не выдерживающий внутреннего «давления» разнообразного баракла. Сам корабль становится похож на тонущий от избытка вещей чемодан.

«Молодая гвардия»

Если Сталин в фильме присутствует в виде невидимого голоса Москвы, в который осмысленно вслушиваются подпольщики, то Гитлер – в виде маниакально-депрессивного портрета, который вызывает реакцию мгновенного массового поклонения (191-192).

В фильме «Новые похождения Швейка» (1943) Гитлер изображается как оживший гротескный портрет. В сновидении Швейка (как совокупного фашиста) заостряются все характерные «крысиные» черты Гитлера (вытягивается нос, уменьшается фигура, утяжеляется челка), а поведение становится полностью маниакально-неуправляемым (из-за легких сомнений во вкусе супа он мгновенно убивает повара). В финальной сцене сновидного кошмара съезжившийся от страха Гитлер изображен на фоне большой стены с огромной тенью Мстителя: резкая диспропорция двух фигур еще более усиливает сходство Гитлера с мелким вредителем, «крысой».

ФРИЦЫ

В 1943 году Г. Козинцев и Л. Трауберг сняли сатирический скетч «Юный фриц» по известному стихотворению С. Маршака о воспита-



172



173



174



175



176

177



178



179



180



181



нии «настоящего фашиста». Гротескность и пустотность персонажей бросались в глаза настолько, что фильм так и не вышел в прокат. Невидимый поначалу образ «фрица» возникал постепенно, прежде всего на пересечении двух уже готовых воображаемых форм сталинского культуры.

Во-первых, слепой травматический опыт вторгнувшегося врага обрел первичную визуализацию в качестве враждебной стихии. Образ мировых «вихрей враждебных» был исходным советским способом воображения Врага. Опыт успешного покорения враждебных природных стихий накоплен в советском кинематографе: от фильмов В. Вайнштока о поэтике групповой борьбы за картографирование и исчисление таинственной и губительной природной протяженности («Дети капитана Гранта», 1936, «Юность командиров», 1940) до «Семерых смелых» (1936) С. Герасимова и «Валерия Чкалова» (1941) М. Калатозова. Не случайно на ум герою «Молодой гвардии» Сергею Тюленину, грезящему о «немыслимых подвигах», прежде всего приходят свершения путешественников покорителей Севера. Вкупе с более поздними литературными штампами «фашистской силы темной, проклятой орды» образ вихрей враждебных во многом определил формы воображения врага в сталинском кино.

В первых фильмах о войне советские герои часто вступают в схватку не столько с другими людьми, сколько с враждебными стихиями и губительной протяженностью пространства, которую нужно преодолеть (проползти, как в случае «Повести о настоящем человеке»). Герой напрягает все силы в противостоянии урагану или пурге, из которых могут материализоваться фигурки фрицев и в них же раствориться обратно. Такие фрицы неисчислимы и независимо от потерь возникают вновь и вновь в том же числе (в отличие, например, от фильма «А зори

здесь тихие» (1972), где фрицам ведется строгий счет, как человеческим врагам).

Во-вторых, фрицы уложились в традицию уже существующей доминантной идеологической фобии «врагов народа». Фрицы – это внешние «враги народа». Они корыстолюбивые агенты влияния капитализма: подлые, вероломные, грязные и трусливые твари, возникающие повсюду. Это те «тараканы», которые лезли из щелей нового советского государства и которых твердо давил НКВД. В образе же фашистов враги народа приобрели интенсивность кошмарного фантазма «тараканов», вломившихся в окна и двери и заполонивших весь дом. Этот кинематографический код углубляется фольклорным кодом советской кинематографической сказки, онтологически противопоставляющей светлые картины Своего и Чуждого миров.

Неестественная, вражеская странность фрицев подчеркивается тем, что зачастую они выступают как языковые оборотни: по ходу истории враг может говорить по-немецки, на смешанном русско-немецком, на чистом русском (в «Антоше Рыбкине» (1942) даже в разговорах между собой одни и те же немцы говорят на всех трех «языках» одновременно).

Фрицы скроены по мерке Гитлера: суетливы, тщедушны, легко поддаются панике. Между Гитлером и массами «фрицев» существует небольшая прослойка сухопарого, с чертами аристократизма генералитета, которая оттеняет фигуру Гитлера, не давая ей слиться с сонмом собственных безликих двойников. Но в общей массе фрицы выглядят и ведут себя именно как враги народа: сумрачные, злобные, худосочные оборотни, всегда готовые дать деру и забиться в щель, если встретят настоящую силу хозяина жизни, народа.

Фрицы истребляются массами, но, как «из грязи», возникают в еще больших количествах. Солдат у Гитлера больше, чем патронов у Ста-



182



183



184



185



186

187



лина, – такова компенсаторная фантазия сталинского кино, демонстрирующего нехватку материальных ресурсов Красной Армии (следовательно, необходимость более эффективного производства в тылу и ратного «труда») на фоне неисчислимых человеческих потерь вермахта (и единичных, героических смертей советских солдат).

188



Парадоксальным дополнением к этому образу врага служит репрезентация немцев как высокотехнологичной машины войны: не зверей, но бездушных и бесстрастных роботов войны, оснащенных мегаломаническими орудиями разрушения.

«В 6 часов вечера после войны»

189



Монтажной кинометафорой врага становится природный катаклизм: серия общих планов ураганного ветра, сгущающихся туч и т.д. (193-194).

Приближение врага как «нечистой силы» подчеркивается тем, что герой в традициях русского сказочного фольклора вскакивает на коня и уезжает из белой березовой идиллии не к канонаде пушек и дыму взрывов, но во «вражескую» грозную стихию (195-196). Главным монтажным контрастом на протяжении всего фильма является буйство стихий на фронте и умиротворяющая погода в Москве.

«В 6 часов вечера после войны»

190



Фрицы вываливаются из снежного вихря, как сгустки природной стихии. Они суетливы, но в общем не в состоянии нанести прямой тяжелый ущерб – один раненый советский офицер успешно отбивается от десятков фрицев. Эти «темные силы» давят скорее психически, «злобно гнетут», подобно тому как вьюга залепляет глаза или холод студит тело героя (197-198). Их, как стаю голодных, но трусливых собак, отгоняют от обессиленного героя, заставляют

191



снова раствориться в снежной вьюге, с которой и продолжает бороться друг героя, вынося последнего сквозь сопротивляющиеся просторы поля боя.

Чудесное спасение раненого, замерзающего героя происходит «внутри» монтажного стыка: он мгновенно переносится в иное место и время – в цветущую весеннюю «райскую Москву», которая кинематографически существует буквально «за спиной» Командира (199-200).

«Два бойца»

Сонм немцев возникает из косых теней леса. Они передвигаются специфическим движением фрицев – «лезут» прямо на нас: идут нагло и одновременно опасливо, на полусогнутых ногах и согбенно пригнувшись. По мере их приближения камера опускается все ниже и ниже, вплоть до уровня земли, жирной грязи, по которой чавкают немецкие сапоги. Фрицы репрезентированы как приближение чего-то бесформенного и омерзительно-грязного («жабы», называет их главный герой) (201-202). Это приближение перебивается монтажными вставками крупных планов советских солдат – на их лицах выразительные эмоциональные состояния (решительности, напряженного ожидания) в контрасте с безличной массой фрицев.

В момент боя фрицы еще более деперсонализируются – размытые черные силуэты из глубины кадра набегают на колючую проволоку на первом плане. Военные действия советских солдат передаются еще более крупными планами (203-206). Движение камеры подчеркивает общий вектор боя, приближающейся опасности: камера отъезжает от набегающих на нее немцев и приближает лицо отстреливающегося пулеметчика. Скошенные пулеметом немцы снопами валятся на землю, до полного истребления, но за одной волной фрицев последуют новые, еще более многочисленные... (207).



192



193



194



195



196

197



«Сталинградская битва»

Накаты фрицев «разбиваются» о крупные планы твердых, неподвижных лиц советских солдат (полоски света выхватывают выражения глаз). Даже перед лицом смерти вся коммуникация между солдатами сугубо формальна – передача и прием приказов («Командир приказал держаться»). Немцев как неистребимую темную силу нельзя уничтожить, их можно только раз за разом отгонять от себя до последнего патрона (208-210).

198



«Сталинградская битва»

Наступление советских войск наводит на немцев неопиcуемый ужас. От немцев летят ключья: в быстрой монтажной нарезке чередуются залпы советских орудий, взрывы с комьями земли и средние планы орущих и падающих немцев. «Фрицы» не сопротивляются, просто пытаются найти хоть какое-то убежище. Национал-социалисты истово крестятся, уповая на бога, что скорее похоже на старорежимных персонажей фильмов о гражданской войне (белые офицеры, кулаки и пр.). В изображении фрицев практически отсутствуют общие планы, на которых бы подобно общим планам с Красной Армией была видна какая-то организация немецко-фашистских масс. Фрицы представлены фрагментарными картинками паники (211-216).

199



200



«Подвиг разведчика»

Вне поля боя, у себя дома фрицы изображаются как плешивые канцелярские крысы. Среда их обитания – пространство бюрократического «логова»: безлюдная, огромная кафкианская канцелярия с мрачными тенями и островками света, в которые выныривают из темноты фрицы (у выходящего к разведчику немца лицо до последнего мгновения остается в зоне тени, что усиливает зловещесть его появления). Здесь герой проходит испытание уже не стихией или протяженно-

201



стью пространства, но длительностью времени, эффект которой создается монтажной вставкой кадра с начальником разведчика в своем рабочем кабинете, подчеркивающей пустоту канцелярского времени в логове врага тревожным ожиданием известий от героя на родине (217-222).

«Подвиг разведчика»

Характерным моментом сталинской киноре-презентации немцев является их меркантилизм. На войне немцы не только не брезгуют никакими трофеями, но и непосредственно занимаются бизнесом (в данном случае – закупками сырья на оккупированной территории). Фашистский капитализм представлен, во-первых, глубинным кинопространством конторы со шторкой, стеклянной перегородкой и перепадом уровня пола (в отличие от прозрачных и однородных советских кинопространств) (223); во-вторых, нехарактерной для сталинского, «театрального» кино американской «восьмеркой», то есть такой съемкой диалога, когда попеременно монтируется анфас одного и второго участника диалога, при этом на первом плане со спины виден его собеседник. Здесь бросается в глаза нарушение основ голливудской кинограмматики: если лицо одного собеседника в кадре слева, то в следующем плане лицо его визави должно быть справа. В данном случае лицо визави оказывается также в левой части кадра, что во многом выглядит так, как если бы напротив сидящего к нам спиной офицера менялись собеседники (224-225). Внутреннее кинопространство врага здесь становится «вдвойне» ненормальным (фашистский капитализм с вдвойне иррациональной жадой наживы).

«Молодая гвардия»

Входя в город, немцы суетятся, горланят и тарахтят за кадром из автоматов. Постепенно кинематографически прорисовывается сово-



202



203



204



205



206

207



208



209



210



211



купный образ орды или стаи саранчи, сонма мерзких насекомых. Первый немец репрезентируется как безличное кафкианское насекомое: средним планом он входит в кадр спиной и в плотном кожаном плаще до пят, как в хитоне (посреди жаркого лета) (226). В поведении и на лицах советских обывателей не экзистенциальный ужас или паника, а какая-то бытовая растерянность, они брезгливо опешили от разворачивающихся картин: откуда эти *твари* взялись (227)?

Статичным общим планом деревенская бабушка подходит к колонке, чтобы набрать воду, но в кадр въезжает грузовик с немцами, и все заполняется хаотическим движением, а затем вообще сдвигается с места: долгий тревеллинг дает нам живописную панораму нашествия. Соскакивая с машин, нелепые и тщедушные фрицы заполняют пространство улицы. Полуголые, они плескаются водой, в трусах и пижаме затевают нелепую пляску. Камера тревеллингом «нанизывает» друг на друга все новые картинки какой-то вакханалии, разворачивающейся на месте привычной размеренной жизни (228-229). Подобно толпе подвыпивших несовершеннолетних хулиганов фрицы с сигаретами во рту, в пижонских дурацких очках под собственное музыкальное сопровождение расползаются по поселку: вот немец отнял велосипед у ребенка, криво покатылся и упал, как пьяный, вот группа фрицев гоняет курицу и т.д.

Духовой оркестр встречает генерала, карикатурно чопорного и зятянутого на фоне этой разношерстной, расхристанной толпы. Немцы, как саранча, накинудись на сады, выдирая деревья (в тексте у Фадеева это мотивировано соображениями безопасности), глупо пугают население, имитируя выстрелы. Отдельные сцены нашествия монтажно сливаются в картину падения Закона (традиционного, деревенского) перед ли-

цом даже не преступления, а мелкого хулиганства (пижонской «городской» анархии).

В заключение кинокамера регистрирует предметы кухонной утвари и бытовой поклажи, змеей вползающие в дом вслед за немецким генералом (230). Грузовик, набитый немцами, мешками и сумками, въезжает во двор, ломая забор палисадника. Вторжение чужого, чрезмерного быта в советскую жизнь изображается чуть ли не как самый brutalный момент нашествия и характерная черта фрицев.

«Повесть о настоящем человеке»

Ночью в зимнем лесу заблудившийся советский летчик встречает бронетранспортер с немецкими солдатами. Сам транспортер изображен как дикий железный зверь посреди вьюги глухого леса, преследующий по следам человеческую «дичь» (аналогия усиливается тем, что в самом начале на героя нападает медведь). Крупным планом даны гусеницы транспортера, с лязгом продвигающиеся в глубоком снегу с человеческими следами (хотя в последующем общем плане транспортер едет по накатанной лесной дороге) (231). Средний план немецких солдат в транспорте репрезентирует их как «силу темную» из знаменитой песни. Во мраке кузова теснятся абсолютно темные, немые, бездвижные фигуры в касках. Только офицер в центре обнаруживает признаки лица: две светящиеся точки поблескивающих очков в темной области под фуражкой выглядят зловеще – как взгляд оборотня или оптика прицела (232). Бездействующие фрицы монструозны: мерно покачиваясь по ходу движения, они представляют собой помесь человеческого, звериного и механического. Тревожное ощущение от увиденного оседает в следующем монтажном кадре в форме черных еловых лап, которые бешено треплет ветер, – послеобраз, оставленный фашистами (233).



212



213



214



215



216

217



218



219



220



221



«Небесный тихоход»

Обратной стороной образа немцев как разнузданной природной стихии является репрезентация немцев в виде неких роботов при Машине войны. В глубине лесов, под землей, откуда их несметные полчища накатывают на СССР, обнаруживается не звериное логово, а воплощение технического прогресса: гигантская чудо-мортира, управляемая с электрического щита (234-235). Здесь мы сталкиваемся с существенным внутренним противоречием репрезентации «фрицев»: кривляющиеся, горланившие, глупые немцы обладают самой технологичной армией и чудо-техникой. Возможно, показ немцев как саранчи, которую и истребить нельзя, является как раз результатом шока от того, что советские солдаты столкнулись прежде всего с новыми технологиями войны, где не столько люди, сколько техника решает исход боя. Показ незнакомой мощи как неисчислимой живой силы является способом психологического освоения, антропологизации непонятного технологического феномена.

Событие

БОЙ

Бой репрезентирован, прежде всего, через организующую силу приказа. Монтажные вставки приказов определяют сюжетную канву и кинематографическую структуру боя. Бой в конечном счете есть локальное воплощение стратегических планов командования, замыслов верховного главнокомандующего. «Точки» локальных боев и индивидуальных схваток складываются в силовые линии фронтов, которые видны с паноптической точки зрения Кремля. Бой практически не имеет экзистенциального измерения, в котором обнажается конечность индивидуального существования, либо обре-

тает свою законченную историю как групповое единство малого фронтового братства (экипаж танка или самолета, пулеметный расчет, отделение или взвод). Сталинский кинематографический бой, который тяготеет к широкому батальному полотну, есть лишь звено в общей Истории, основными героями которой являются вождь и массы. Изображение боя в сталинском кино по преимуществу воспроизводило устаревшую модель военных действий, «отрепетированную» на фильмах о гражданской войне, снятых в 1930-е гг.

В первых кинорепрезентациях войны – прежде всего в «Боевых киноборниках» – бой изображается скорее как учение, демонстрирующее дисциплину, слаженность и превосходство вооружения наших войск. В ходе этого «учения» эффективно поражаются цели – немцы в виде тряпичных кукол, картонные муляжи техники (например, в «Случае на телеграфе» из «Боевого киноборника № 2», 1942). В полнометражных кинолентах изображение боя тяготеет к масштабному противоборству с динамикой наступающих масс, прямого силового столкновения и рукопашной. Основное боевое усилие заключается в том, чтобы вытеснить врага с нашей территории и – в соответствии с литературным штампом – раздавить «фашистскую гадину» (в том числе буквально, гусеницами танков, как в финале «Парня из нашего города», 1942).

Сталинское кино вообще литературоцентрично. Как известно, настоящим автором фильма (и соответственно объектом репрессий в случае неудачи) зачастую выступал не столько режиссер, сколько сценарист. Мера «реалистичности» сталинского кино во многом определялась тем, что оно, прежде всего, рассматривалось как инсценировка идеологически выверенного повествования. В данном случае повествовательная доминанта проявляется также в том, что часто бой не столько изображается в



222



223



224



225



226

227



228



229



230



231



своей агрессивно-хаотической чисто визуальной интенсивности, сколько рассказывается титрами, голосом за кадром либо при помощи визуальных знаков – комбинированных съемок, муляжей, мультипликации (воздушные спецэффекты в «Небесном тихоходе» (1945) или «Небе Москвы» (1944), следы торпед в «Повести о «Неистовом»» (1947) и т.д.).

Стандартный сценарий боя: эпизоды с глухой обороной из последних сил или захваченными врасплох нашими военными и гражданскими колоннами практически без пауз сменяются картинами ответного сокрушающего удара. Сталинский кинематограф, ориентированный, прежде всего, на реконструирование памяти о войне современников, предлагает советскому зрителю на уровне микросюжета интенсивный компенсаторный опыт победной войны. Таким образом, из коллективной памяти, прежде всего, стирается та длительная катастрофическая «пауза» в несколько месяцев 1941 года, когда Красная Армия несла огромные потери в тяжелых оборонительных боях и отступлении.

Между боевыми действиями и сценами командных пунктов или приятного тылового времяпрепровождения героев практически не остается места монотонной военной повседневности. За кадром такого сталинского боя остаются подготовка к бою и отдых после него, а также телесные страдания, увечья, агония и т.д. Раненые бойцы просто затихают, выключаются из боя. Тело Армии (Народа) не претерпевает в боях длящегося ущерба. С помощью монтажа оно как бы пульсирует вокруг непоражаемого ядра Сталина: растягивается и сжимается, рассредоточивается и снова собирается в кулак.

Сталинский кинобой в монтаже небольшого диапазона общих и средних планов репрезентирует бой как «целостную» картину. Отдельные детали, которые приобретают свойство индизнаказательности (клубы дыма, ракурсы подбитой

техники и т.д.) включаются в общий план, а не становятся самостоятельными монтажными кадрами (ср. с аллегорическим изображением боя в оттепельном кинематографе).

«Сталинградская битва»

В наиболее драматичный момент перелома хода сражения война репрезентируется как война приказов: продолжительная монтажная серия сплошных средних планов немецких и советских офицеров, рапортующих и отдающих распоряжения, перебиваемая краткими сценами боя (236-238).

«В 6 часов вечера после войны»

Легко сломив физическое сопротивление немцев, отряд вступает в «бой приказов». Точность приказа и скорость его передачи исполнителям определяют бешеную ритмику боя. Хроникальные вставки – настоящие масштабные взрывы, многочисленная «массовка» – служат скорее для усиления впечатления магической мощи приказа (а не создания эффекта реальности) (239-243).

«Сталинградская битва»

Редкий тревеллинг со Сталиным в кадре, отдающим на ходу приказания генералу, «зеркально» монтируется с тревеллингом горящего Сталинграда: та же скорость движения камеры, но противоположное направление движения (справа налево). В кинопространстве войны Сталин спокойно идет навстречу вражескому хаосу, который в свою очередь надвигается на него (244-245). Но в отличие, скажем, от героев вестерна в сталинском противостоянии два противника никогда не сойдутся вместе.

Тревеллинг со Сталиным сделан малозаметно, чтобы движение камеры не отвлекало от почти неподвижного относительно рамки кадра Сталина, в то время как боевые тревеллинги в



232



233



234



235



236

237



238



239



240



241



большинстве случаев подчеркнуто видимы – движение камеры «оседает» на различного рода формальных элементах на первом плане (руины, торчащие обломки, противотанковые заграждения, подбитая техника и т.д.).

Успешность боя предопределена директивой Сталина. Зачитывающий ее командир как бы становится голосом Сталина, он буквально «дематериализуется»: от него остается лицо, выхваченное полоской света на сплошном темном фоне (246).

Долгий, без монтажных стыков, тревеллинг боя внутри дома: сначала вертикальный на несколько этажей, потом камера прослеживает течение боя, двигаясь влево (247-250). Эпическое движение камеры призвано продемонстрировать движение всего подразделения, вытесняющего противника. Камера как бы прочерчивает, прослеживает напряженную подвижку силовой линии фронта на данном микроучастке. Затем эпизод распадается на совокупность кратких, насыщенных действием, «взрывных» моментов. Обращают на себя внимание нехарактерным для сталинского канона натурализмом мгновенные монтажные вставки крупных планов солдат, расстреливаемых у стены (251). Они придают тональность «кровопролития» всему эпизоду, который по большей части «сделан» из общих планов холостой пальбы и мгновенных силовых единоборств с элементами акробатики. И снова тревеллинг вниз нанизывает эти микрособытия на одну линию общего хода боя. Таким образом, для зрителя визуализируется то, что взору вождя предстает в чистом смысловом виде: в виде обобщенных линий обороны на карте, деформирующихся под воздействием стрел наступления.

«Молодая гвардия»

Первое столкновение с врагом: бомбежка отступающих. Общая панорама дает образ разво- рошенного муравейника, который усиливается

двумя рядами коней, скачущих галопом в противоположном направлении на заднем плане. Бой репрезентируется сверхплотным и глубоким кадром с многочисленными разнонаправленными движениями, располагающимися на нескольких планах: на первом плане стреляющие зенитки, в высоте самолеты, между ними переправа с народом, далее, на том берегу реки, скачущие кони. Быстрые вставки взрывов, проносящихся самолетов – окрашивающие общий план «мазками» резкого динамизма – дополняют монтажную картину военного вихря, захватившего народные массы (252-253).

Панорамический, местами бутафорский показ войны (кадр, где явный муляж самолета врежется в землю (254)) маскирует те реальные физиологические ужасы (искромсанные детские и женские тела), которые образуют текстуру такого боя и которые присутствуют в литературном описании боя у самого автора «Молодой гвардии». Но камера демонстрирует не увечья советских людей, а воздушную дуэль зенитчиков и самолетов, «увечья» подбитой вражеской техники (255). Тело народа остается нетленным и целостным.

Кони, везущие на телеге героиню, срываются в неуправляемую бешеную скачку, что служит визуальной метафорой того, как неспешная деревенская повседневность вдруг захватывается военным вихрем. Затяжной монотонный тревеллинг телеги средним планом сменяется монтажным образом бешеной неуправляемости: панорамические планы со стороны перебиваются вставками взрывов и различными динамическими планами, снятыми с точки зрения седока на самой телеге (256). Свой первый поступок, бытовой подвиг совершает Олег Кошевой: он берет под узду лошадей – жест, предвосхищающий главный подвиг Кошевого, который возьмет под контроль неуправляемую (советской властью) жизнь при оккупации (257).



242



243



244



245



246

247



248



249



250



251



Встык с картинкой расстрела мирного населения даются кадры из хроники, в которой наши пушки громят фашистов (258): компенсаторный образ по отношению к страданиям советского народа предлагается немедленно (хотя и не мотивирован с точки зрения повествования). В заключение весь кадр заволакивается чернотой от взрывов – наступает оккупация как непредвиденность разбушевавшейся стихии (259).

«Великий перелом»

Генералы в бою даны средними и крупными планами: они оперируют с силовыми линиями фронтов, перемещая их своим стратегическим видением (260) (при переходе к картинкам боя изменяется масштаб – бой снят одними общими планами (261)). Впрочем, стратегическое видение командиров приобретает магическую силу, когда жест удара кулаком генерала по карте (262) монтируется с серией документальных взрывов, репрезентируя прямой переход командных решений в жизнь (263).

«Парень из нашего города»

Начало войны, которое, как правило, остается за кадром сталинского кинематографа, театрально «объявлено» персонажем, и монтажный стык сразу переносит зрителя в самый разгар боя (264-265). Общие планы множества муляжных танков сменяются средними планами войны изнутри танка. Это «внутренняя» война не столько экипажа – в экипаже царят усредненные формальные отношения, – сколько бойца-командира. Он реализует свои упорство и смелость, не имевшие продуктивного выхода в дворовой жизни, в одиночку управляя танком (266).

«Небесный тихоход»

Герой вводится в повествование как раста-
жированный, официальный образ (газетное

фото). Бой не столько показан, сколько рассказан жирными буквами титров поверх картинки. Репрезентация боя – лихое происшествие со смертельным риском и счастливым концом: мгновенный таран с рисованной «звездочкой» взрыва, каскад головоломных падений и шутиливое приземление «тела» (267-270).

Событие боя стыкуется с благодушной атмосферой госпиталя санатория: озеро с байдарками, девушки с цветами и т.д. (271). Война выглядит как кратковременные опасные военные вахты, в промежутках между которыми герои неторопливо предаются размеренному благополучию тыла (длинный тревеллинг поющих героев). Между воздушными «фехтовальными» поединками и санаторно-курортным бытом асов войны нет и намека на серые военные будни.

«Молодая гвардия»

Бой репрезентирован как сокрушающий удар героя-богатыря, уничтожающего, давящего огромные массы техники и живой силы противника. Картины взорванного вражеского эшелона перебиваются выразительными средними планами героя, олицетворения внезапно разбуженной силы Народа. Герой уже не простой советский человек в кепке, а народный Мститель с развевающимися тяжелыми черными прядями волос, без труда перемалывающий противника, с мстительной усмешкой раздирающий его в клочья. Герой снят снизу, на фоне грозового неба, резкое приближение актера к камере (коротким движением он съезжает вниз на тележке) усиливает впечатление силы и неотвратимости обрушивающейся мести (272-275).

ПОДВИГ

В отличие от самых разнообразных типов подвига в кинематографе периода оттепели (вынужденный подвиг, случайный подвиг, подвиг по собственной инициативе и т.д.) подвиг в



252



253



254



255



256

257



258



259



260



261



сталинском кинематографе в целом совершается во имя осуществления директив командования. Счастливая случайность, момент которой всегда примешивается в индивидуальном свершении подвига, становится формой раскрытия необходимости общего дела. В хаосе войны подвиг обнажает узловые точки общего рисунка будущей победы. Уцелевший герой, таким образом, принадлежит уже к иному, утопическому плану действительности. Он отчасти уже живет в будущем, которое сквозь его фигуру становится видимым и для нас. В канонической форме подвиг совершается тогда, когда он «регистрируется» высшей инстанцией (командиром, вождем, Москвой). Подвиг – это момент перехода, когда слово командира становится материальной силой, придающей случайности форму необходимости.

Подвиг выступает завершающим звеном в длинной сюжетной цепи событий. Например, в «Смелых людях» (1950) герой вначале спасает жизнь жеребенка, потом подросший конь спасает самого раненого героя, а в конце герой догоняет на коне поезд и спасает многих людей. Подвиг – это логический конец повествования, после которого сразу (через монтажный стык) наступает общая победа как своеобразный эпилог истории.

Типичные способы реализации подвига:

а) театральная сцена возмездия с монологом героя, обосновывающего его справедливость (в «Молодой гвардии» (1948) казнь предателя совершается ночью, украдкой, но герой успевает шепотом зачитать формально составленный приговор от имени советской власти);

б) в монтаже «взрывных» моментов (картины уничтожаемой техники и живой силы врага), которые демонстрируют огромный непосредственный эффект героического свершения.

Специфической разновидностью сталинского подвига является победа над врагом как преодоление враждебных стихий и косной протяженности пространства – коль скоро сталин-

ский киногерой вступает не в личностное противостояние с врагом, а борется с фрицами как со стихией (см. «Враг: фрицы»). В большинстве случаев у фрицев нет «своего лица»: в «Радуге» (1943) лица палачей, казнящих украинскую мать, в самый драматический момент оказываются в тени, они буквально обезличиваются.

Герой как органическая часть Народа в общем освобожден от своего индивидуального, «бытового» тела – он не испытывает телесного дискомфорта (холода, голода, недосыпания), всегда бодр и свеж. Телесность сталинского героя проявляется исключительно в момент подвига в виде предельно интенсивного страдания, только обнажающего стойкость духа.

«Сталинградская битва»

Подвиг «кристаллизуется» из хаотического пространства боя в форме крупного плана сержанта Павлова, который превращает процесс боя в событие подвига. Павлов торжественно провозглашает: дом отвоеван у фашистов. При этом сообщается звание героя и имя командира части, в которой он служит, что придает речи героя форму рапорта (276). Следующий план демонстрирует, что этот рапорт предназначен, скорее, напрямую самому вождю для записи на скрижалях Истории (которые репрезентированы в форме Летописи Войны) (277-278). Сержант Павлов снят общим планом снизу, стоящим маленьким черным силуэтом в небольшом световом проеме в верхнем правом углу кадра: под ним – только безлюдный темный хаос войны, над ним, как просвет в облаках, – то «небесное пространство», куда всей своей пафосной позой (и ракурсом съемки) устремлен герой и где он должен быть услышан (279).

Павлов застывает в героической позе, как бы катапультируясь из мимолетного времени боя и становясь сопричастным тому измерению будущего (вечности), в котором обитает вождь.



262



263



264



265



266

267



268



269



270



271



В следующих кадрах в застывших позах демонстрируются и бойцы, слушающие героическую песню. Это скорее антибытовая, героическая картинка – в перерывах между боями солдаты не занимаются бытовыми делами, не балагурят между собой и т.д.: отдельными средними планами они медитативно переживают состояние свершившегося подвига. Подвиг совершен, если о нем услышал Сталин. Благо, вождь незримо соприсутствует везде, разделяет то, что переживают солдаты: монтажный стык переносит нас к Сталину, слушающему продолжение той же самой песни, как будто через стенку от солдат (хотя солдаты слушают граммофон, а Сталин – радио) (280-283). Отъезд камеры от Сталина мотивирован тем, что в кадр входит новый персонаж, а не психологической нюансировкой Сталина.

В отличие от оттепельного кино в данном эпизоде нет индивидуальных героев. Павлов просто называет себя, не выделяясь отдельным психологическим «портретом» (крупными планами) из остальных солдат. Герой – просто хороший исполнитель приказа. Ключевой крупный план Павлова скорее типизирует, чем индивидуализирует героя: освещение сзади скрывает лицо Павлова, скупыми чертами создавая обобщенный образ героя – каска, «горящие» глаза, пафосно поднятая рука. В «доме Павлова» не возникает и солдатской общности, устойчивости малой группы, подобной той, которая складывается, например, в доме из фильма «На семи ветрах». Сталинское батальное пространство заполняется движением анонимных масс, на фоне которого подвиг – лишь наглядное отражение того, что слово вождя, овладевшее массами, становится материальной силой.

«Встреча на Эльбе»

Совершен окончательный, совокупный подвиг – Победа. Это событие репрезентируется почти пантеистически: оно, как стихия,

«врывается» в бытовую жизнь немцев – окна в квартире немецких бюргеров распахиваются и вся комната наполняется движением (разлетевшиеся откуда-то листы бумаги, развевающиеся шторы) (284). Все эти атмосферные явления через монтажный стык «объясняются» появлением героев-победителей, персонифицированных в виде группы торжественно молчащих солдат, застывших во главе с командиром в живописной композиции на фоне знамени. Их статичную картинность подчеркивают комбинированные съемки движения на заднем плане. Съемка медленным наездом на командира расфокусирует солдат и выделяет его в качестве монументального образа (285-286).

«Два бойца»

В сталинском кино существует особый тип подвига, формулой которого служит: «Эх, помирать, так с музыкой». Целью этого подвига являются не столько прагматические результаты, сколько демонстрация бесстрашия и создание повода для мести. Характерное проявление этого подвига – встать в полный рост навстречу смертельному потоку пуль и снарядов (хотя есть возможность использовать иные тактические формы ведения боя) (287).

Эта бесполезная, на первый взгляд, жертва играет роль спускового крючка для того, чтобы поднять волну благородной ярости друзей против врага. Убив (ранив) героя, немцы с готовностью бегут с поля боя, по ходу бросая оружие и убитых, – они видят, что пассивно-жертвенный подвиг будит такую силу в недрах русской души, сопротивляться которой бессмысленно (288). Такой подвиг мотивирует сюжетную схему немедленного контрудара по врагу.

«Повесть о настоящем человеке»

Подвиг в борьбе с врагом как стихией обретает характер сверхусилия по преодолению



272



273



274

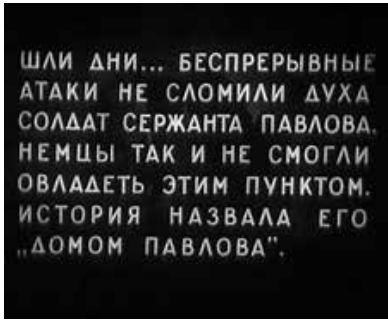


275



276

277



278



279



280



281



пространственной протяженности. Медленный тревеллинг по следам ползущего летчика передает пространственную протяженность и временную длительность, на борьбу с которыми уходят все силы и воля герой. Эта кинофраза подкрепляется нарративно крупным планом записки, конкретизирующей эту длительность (15 дней) (289-291). Герой буквально зубами и ногтями продирается вперед. В момент последнего отчаянного напряжения сил для героя открывается возможность субъективного взгляда: камера занимает точку зрения героя, который видит сначала неподвижное, а затем вращающееся небо (герой катится по снегу). Кажется, что камера исчерпала возможности прямого показа нечеловеческого усилия (грим, телодвижения актера) и обратилась к визуальной метафоре, косвенно указывающей на состояние героя (которая кажется бледной копией субъективного видения вращающегося неба смертельно раненным героем в «Летят журавли»). Редкий пример использования «сшивки» точки зрения камеры и подчеркнуто субъективного взгляда героя в сталинском кино о войне.

Схожим образом в «Небе Москвы» (1944) воздушный бой скоротечен и не утомителен (с мультипликационными траекториями пуль), в то время как возвращение сбитого летчика через пустынную военную разруху в монтажной серии общих планов показано как долгий и мучительный путь, как настоящее испытание и преодоление (в результате которого летчик получает Звезду Героя).

«Подвиг разведчика»

Советский разведчик совершает подвиг, похищая немецкого генерала: одной громадной силой своей уверенности и убеждения герой выводит немецкого генерала из дома и вывозит в Москву. Героическое противостояние репрезентировано следующим образом. Страстный мо-

нолог разведчика и пытающийся ему противостоять немецкий генерал сняты сначала с точки зрения третьего лица (сбоку). Разведчик изображается более крупными планами, чем немецкий генерал. Лишь в одном кадре генерал встает с дивана и уравнивается по положению в кадре и величине с разведчиком. Но тут же следует эмоциональная кульминация речи героя, которая воздействует на генерала почти физически, усаживая его обратно на диван и восстанавливая его приниженное зависимое положение и меньший «масштаб» личности (более общий средний план) (292-296). Затем встык к изображению советского разведчика с точки зрения третьего лица дается точка зрения генерала, на которого угрожающе надвигается разведчик, что репрезентирует высшее усилие героического духовного натиска (297-298).

ПОБЕДА

Можно сказать, что событие победы впервые имело место именно в кино. Финальные кадры конца войны в фильме «В 6 часов вечера после войны» (1944) во многом определили перелом в сознании советских людей: война «пошла на убыль», мы выиграли войну.

Событие победы еще не обрело своего канонического изображения (знамя над рейхстагом, пальба на ступенях, поверженные немецкие знамена у мавзолея и т.д.). Победа тактическая, в бою, и победа всеобщая в войне еще репрезентируются сходным образом как момент повествовательной закрытости (narrative closure), окончательная точка в истории: победители застывают в монументальных позах, время останавливает свое течение.

Победа – момент чудесного спасения или воскресения героя. Событие победы отливается в чеканном слове командира. В конечном счете победа репрезентируется как триумф государственности, ликующее самоутверждение госу-



282



283



284



285



286

287



288



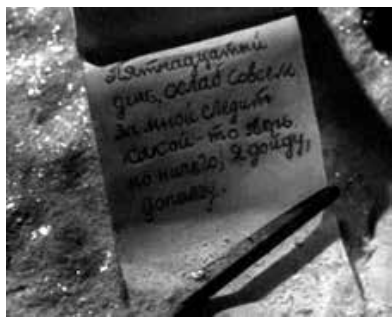
289



290



291



дарственной мощи с разносящимися над миром словами вождя.

Для сталинского кинематографа победа стала весьма проблематичным объектом репрезентации: эффект возвращения с европейского Олимпа славы, из атмосферы относительной свободы военных братств к угнетенности и убогости существования отдельного человека в советском быту был слишком травматическим и опасным (достаточно вспомнить, что в жизни День Победы стал отмечаться уже в эпоху оттепели, когда уменьшился идеологический прессинг и переход от войны к миру утратил свежесть контраста).

Для решения этой проблемы сталинский кинематограф, во-первых, останавливает время после победы: победа выступает последним великим событием истории. Во-вторых, это репрезентирует победу как событие, немедленно компенсирующее все утраты и горести. В фильме «Поезд идет на восток» (1948) кадры официального салюта и массовых гуляний у Кремля монтируются с отправлением поезда, уносящего героев в новую жизнь: в бесконечном переезде из Москвы во Владивосток происходит праздничное воссоединение советских людей – москвичей и сибиряков, гражданских и военных, мужчин и женщин – на фоне картин бесплатного продуктового изобилия (шампанское и копченые поросята, разносимые в поезде, стол, заставленный пивом и закусками для заводской делегации, и т.д.). Апогеем изображения победы как окончательной точки в страданиях советских людей, после которой наступает эра веселой сытости, стали «Кубанские казаки» (1949).

«В 6 часов вечера после войны»

Переход от войны к миру «рассказан» в стихотворных титрах на фоне среднерусских пейзажей. Момент победы сливается с воскрешением героини (немотивированным сюжетно): в

предыдущем эпизоде она бездыханная пала от фашистской очереди в упор, а сразу за этим ее огневую точку накрыли авиабомбы (299-302).

Победа репрезентирована как триумф Государственности: силуэты памятника Минину и Пожарскому, башен Кремля, здания Верховного Совета на фоне торжественного салюта. Личная судьбоносная встреча героев растворяется в безлюдном государственном торжестве (303-306).

«Великий перелом»

Первое предчувствие победы приходит в начальственном кабинете. Крупным планом генерал произносит торжественные слова о будущих победах, затем замолкает – слышит голос Москвы (закадровый) и поворачивается к свету, который «исходит» от нее: в следующем кадре – Москва (307-310). Праздник победы репрезентирован залпом «катюш» и многократным салютом на безлюдном фоне кремлевских зданий. Государственный характер победы подчеркивает крупный план развевающегося советского флага в финале фильма (311-312).

«Встреча на Эльбе»

Победа провозглашается «голосом Москвы» в форме приказа Верховного главнокомандующего: вождь приказывает не возвращаться к «прошлым временам». Приказ Верховного существа, властного над временем, витает над общими планами победоносных солдатских масс. В отсутствие сложившегося канона репрезентации победы как События (водружение знамени над рейхстагом и пальба на его ступенях) сталинский кинематограф изображает победу как единое движение масс, которое увенчивается триумфальным коллективным стазисом. Камера монтирует общие планы солдат и танков, которые движутся, пока не достигают последнего рубежа (Эльбы). Средний план скульптурной фигуры кайзера – «руины» с дымящимися



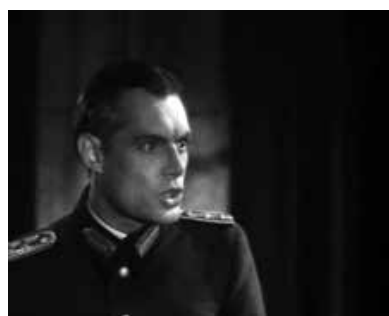
292



293



294



295



296

297



298



299



300



301



пробоинами – является олицетворением поверженного врага и визуальной метафорой разрушенного изнутри Берлина, в котором догорает дух фашизма. Сверхплотный кадр, в котором сквозь дым в пространстве глубинного кадра бегут солдаты и едут танки, сменяется статическим эпическим общим планом: на вершине огромной людской пирамиды развевается красное знамя (313-316). Встык дается изображение догорающего фашистского флага на фоне остроконечного купола церкви, также риторически повествующее о событии победы (317).

«Молодая гвардия»

Изгнание фашистов с родной земли, победа репрезентированы как общегосударственная симфония залпов и взрывов, в результате которых низвергается знамя фашистской Германии. В ритмичной монтажной серии концентрированно представлена вся мощь Красной Армии – танки, «катюши», морские корабли, самолеты и др., – которая обрушивается (образ танка, с ходу прыгающего в реку, и др.) на фашистов. Кара настигает фашистов сразу после казни героев фильма. Чрезмерность мстящей военной мощи оказывается пропорциональна степени бессилия советских граждан при оккупации (318-322).

Финальный эпизод снят сталинскими каноническими тревеллингами величественно расставленных масс, перебиваемых средними планами торжественных героев под развевающимися знаменами. Над людским ландшафтом жизнеутверждающе звучит голос Начальника (323-325).

СМЕРТЬ

Хотя количество жертв с советской стороны намного превосходило немецкие потери (особенно на первом этапе войны), в кино наши солдаты никогда не умирают «пачками», как немцы, – мы всегда видим только отдельные потери. Первые фильмы о войне перегружены

немецкими смертями, падающими телами, образующими горы. Даже молодые девушки («Секретарь райкома», 1942) направо и налево в упор убивают немцев, не испытывая никаких иных эмоций, кроме жажды мести.

Смерть одного из основных действующих лиц (героя или антигероя) подчеркнута театральными жестами, которые берут свое начало еще в эпохе немого кино, когда киногерои хватались за пробитое пулей сердце, взмахивали руками, падая, как подкошенные, и т.д. Наш герой в отличие от антигероя или простого персонажа, как правило, умирает не сразу. Для него смерть – это не мгновенное событие, а процесс. Особенно длительной смертью обладает главный герой или последний герой (последний солдат из подразделения), который, уже будучи многократно смертельно ранен, продолжает вести бой или произносит монолог. Это значит, что смерть, в общем, не зависит от индивидуального тела, которого у солдат, собственно, и нет. Смерть в сталинском кино есть скорее предельный способ демонстрации этого. На уровне повседневности отсутствие индивидуальных тел воплощается в том, что солдаты, а тем более офицеры и генералы, не испытывают усталости или дискомфорта от тягот военного дела. Ранение только мешает им «драться», но не ставит вопросы о конечности индивида. Смерть же наступает не в результате непоправимого нарушения целостности тела – сталинский канон как разновидность классического канона исключает картины разъятого, разверстого тела, натурализм демонстрации ран и увечий. Смерть репрезентируется, скорее, как «внутреннее осознание» выполненного долга (персонажи застывают, словно пораженные внезапной мыслью, задумчиво оседают на землю).

Смерть свершается дважды – физически и (окончательно) символически, в ритуалах, удосто-



302



303



304



305



306

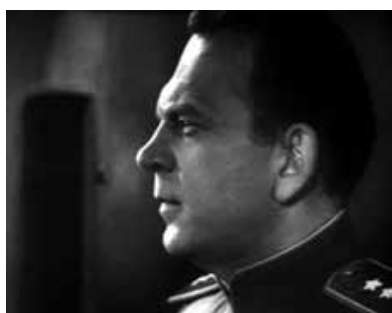
307



308



309



310



311



веряющих ее и придающих ей смысл – последние слова самого умирающего, рапорт командованию, речь командира, воздание заслуг, десятикратная месть врагу. Смысл смерти определяется тем, как она впишется в общее дело. Смерть как характерный для оттепельного кино коллапс индивидуального жизненного мира – особого восприятия мира, памяти о прошлом и т.д. – практически не существует в сталинском кино.

Иногда уже бездыханный герой чудесным образом возвращается к жизни, потому что жизнь советского солдата заключена не в его теле, а в его роли в развитии сюжета и общей Истории борьбы народа. Герой вполне может избежать верной смерти, потому что он есть органическая часть Тела народа. А сердцевина народного Тела заключена в фетише-Сталине, целостность которого не подвержена даже малейшему ущербу (Вождя невозможно себе представить не только раненым, но и в расстегнутой одежде).

«Два бойца»

Ослабляются стереотипы сталинского кино. Настоящая мужская дружба оказывается более значимой, нежели планы командования. Более того, планов у командования нет. В сложной боевой ситуации майор не знает, что делать, а рядовой боец настаивает на своем решении и весьма неожиданно получает одобрение растерянного командира: «Благословляю...» (326).

Даже мертвый, боец «участвует» во всеобщем наступлении: тревеллинг камеры показывает нам, как товарищ несет его безжизненное тело на руках, в такт наступающим вокруг войскам. Камера во время тревеллинга использует противотанковые заграждения в композиции кадра для задания динамической глубины кадра (в сочетании с наступлением на фоне), заставляя несколько планов глубины двигаться относительно друг друга.

Смерть бойца становится событием пост-фактум, момент гибели оставлен за кадром. Она приобретает свой смысл не через соотношение с вождем, но как точка перелома, как последнее усилие сопротивления, сделавшее возможным атаку, как последняя капля терпения, за которой следует неудержимая месть. Возникающая на фоне скорбящего по своему убитому другу солдата победоносная эпическая картина – колонны танков и солдат, наступающие по диагонали вверх, – выступает рамкой Истории, в которую вставляется индивидуальная смерть (327-329).

Встык к общему плану наступления дается пустынный, с дымом неопределенности на заднем фоне средний план, в котором боец внезапно оживает. В тот самый момент, когда его друг в слезах констатирует: «Умер...» и когда на заднем плане появляются фигуры солдат, снимающие вселенскую пустынную неопределенность кадра, боец, как будто проснувшись после недолгого сна, с живым любопытством спрашивает: «Кто умер?», – так, как если бы он не был даже ранен (в «Большой жизни» герой, первый прорвавшийся к родному городу, лежит без сил и почти без дыхания, но после появления его возлюбленной поднимается и оживленно с ней разговаривает) (330-331).

Последующее отдаление камеры от героев вниз по склону превращает двух бойцов в застывшую монументальную группу на фоне захваченных военнопленных. При этом негероическая поза бойца (Марк Бернес) и самое сложное, индивидуализирующее движение камеры (от героев, а затем вниз и влево) работают против сталинского живописного кинематографического канона (332).

«Сталинградская битва»

Лейтенант в полный рост забрасывает гранатами темные фигуры нападающих. Между фи-



312



313



314



315



316

317



318



319



320



321



зической смертью героя (расстрелян в упор) и окончательной, когда его смерть будет символически «утверждена», возникает момент затишья и последнего слова. Не сказав главного слова, невозможно умереть героически. Это слово – рапорт начальству, слова вождю и о вожде (333-337). Герой умирает, завершив свой путь словом, услышанным и принятым высшими инстанциями. Лишь протянув незримую нить до самого Кремля, герой умирает осмысленно: кадр с последним словом героя монтажно стыкуется с докладом о его подвиге непосредственному начальству («Он умер?» – «Так точно!»); затем – монтажный стык к ночному Кремлю, в котором никогда не спит Сталин, как бы окончательно регистрирующий все события (338-340).

Героическая смерть совершается в ореоле энергичного действия. В фильме «Звезда» (1949) у одного из героев-разведчиков остается всего одна граната, но и ею он «забрасывает» фашистов в рамках другой формы героической смерти: спрятав последнюю гранату на груди и зажав чеку в зубах, он с поднятыми руками выходит к немцам, которые доверчиво окружают его плотным кольцом. Крупный план героя со стиснутыми зубами монтируется с общим планом вспышки взрыва на темной опушке, заполненной немцами.

«Подвиг разведчика»

Единственная смерть во всем фильме – казнь предателя. самого предателя в кадре нет – он выбегает за его правую рамку. Герой производит выстрел в направлении убежавшего предателя, затем сам выходит за кадр в направлении сбежавшего и следует контрольный выстрел. Перед этим герой гневно произносит обличительную речь, наполняясь сознанием правоты своего дела, предатель же изменяется в лице – он уже мертв, символически казнен, так, что физическая смерть уже становится чем-то вроде зака-

дрового придатка смерти символической (341-343).

«Молодая гвардия»

Предатель схвачен на ночной улице оккупированного города. Смерть предателя происходит уже в ходе быстрого зачитывания решения подпольного суда. Мы не видим ни лица предателя, ни момента физической смерти (повешения) – именно оглашение приговора на пустынной ночной площади, соблюдение формального ритуала отправления государственной власти даже в крайне затруднительных для этого обстоятельствах «стирает» его с лица земли (344-346).

Быт

НЕМЕЦКИЙ БЫТ

Если взгляд сталинской кинокамеры хочет «углубиться» или просто задержаться на картинах фашистской жизни, то сразу становится очевидно, что немцы гораздо более зависимы от быта, привязаны к нему, находятся в близкой, интимной с ним связи. Картины бытовой неряшливости и чрезмерности характерны и для фашистских солдат, и для командиров.

Немцы всегда держатся за свое имущество, безобразно накапливают его. Немецкий полковник в «Секретаре райкома» обитает в пространствах, напоминающих пещеру Али-Бабы, где его окружают трофейные хрусталь, золото, ткани, дорогие напитки и сигары (его карманы набиты браслетами и кольцами). В «Смелых людях» (1950) немецкие офицеры среди бела дня пьяные разгуливают по городу, пристают к женщинам, обирают простых советских граждан (пытаются отнять цветы у торговки, суп у крестьянки). Вспышки жестокости и приступы мелочной алчности характерны для бытового поведения немцев.



322



323



324



325



326

327



Бытовой дискомфорт доводит фрицев до истерики. Немцы не жертвуют своим бытом, более того, для них война – это способ его улучшения, новый ресурс для накопления бытовых благ. Немецкий быт вскрывает буржуазную сущность фашистов. Собственно чуждый, чрезмерный быт есть существенная часть того Зла, которое несут с собой фашисты.

328



«Сталинградская битва»

Монтажный стык обнажает тот «факт», что советский офицер – всегда при исполнении своих обязанностей (в аскетичной фронтовой обстановке, по полной форме одет), немецкие же офицеры – развращены и отягощены бытом. Перед отступлением они сидят на загромождающих пространство чемоданах и тюках, на стене криво висит пустая рама (картина, видимо, уже упакована), на столе генерала, жующего лапшу во время разговора с подчиненным, на первом плане в кадре недопитая бутылка вина (347-349).

329



«Подвиг разведчика»

Немецкий тыловой быт подчеркнуто перегружен деталями: плотно заставленный блюдами стол, вазы с фруктами, танцующие пары и ажурные стены с декоративными растениями на заднем плане, у офицеров на руках массивные перстни (350-352).

330



«Великий перелом»

Общий план некогда лощеного и фанатичного фрица являет собой образ бессильной злобы (подобно крысе, попавшей в ловушку, отбрасывающей зловещую тень на стене) (353-354). Этот образ монтируется со средним планом уверенного и спокойного, как глыба, советского генерала. Кажущийся еще более худосочным, оборванным и грязным на фоне допрашивающего его офицера на первом плане, немец ведет себя как законченный неврастеник: то обмякает

331



без сил на стуле, то взвизгивает в бессвязном крике, бешено мотая головой. Виной тому, по словам самого пленного, – трехдневная пытка бытовым дискомфортом (355-356).

«Небесный тихоход»

Хотя немцы и размещены в каком-то тесном и темном подвальном помещении, быт обставлен явными знаками роскоши: скульптура, старинные напольные часы и мебель, изящный самоварчик на столе (357-358). Немецкий ас манерно-аристократичен, прося извинения за необходимость отлучиться от стола на боевой вылет, он надевает на голову сеточку для поддержания прически и отхлебывает из чашечки кофе (359). Боевой вылет репрезентирован скорее как променада между блюдами: парой средних планов холодно высматривающего свою жертву немецкого аса в статичной кабине самолета (360). Боевой вылет незначительным эпизодом вмонтирован в манерную попойку немецких офицеров: отлетающий ас снова оказывается за столом и в достаточном подпитии (361).

«Молодая гвардия»

Своим поведением в быту немцы вызывают особую ненависть. Диверсия молодогвардейцев выглядит как подрыв немецкого сытого благополучия. Бытовая распущенность и чрезмерность горят в праведном огне мщения: в подожженной немецкой комнате ясно вырисовывается силуэт стола с бутылками, немцы выпрыгивают из окон «с банкета» полуголыми (362-365).

СОВЕТСКИЙ БЫТ

В сталинском кино практически отсутствует военный быт. Отсутствует бытовое, повседневное измерение войны. Война – это вспышки подвигов на фоне боев, маневров, командного планирования и отдачи приказов. Солдат практически не ест, не моется, не имеет досуга



332



333



334



335



336

337



338



339



340



341



и т.д. Это значимое отсутствие отсылает, прежде всего, к травматическому бытовому опыту войны – к тому, что на первом катастрофическом этапе войны, да и впоследствии, помня о советской государственной «заботе о человеке», солдат действительно мог подолгу не есть, не мыться, не отдыхать.

Убогая бытовая повседневность вообще была одним из самых «срамных» мест на теле советского общества. Мирный сталинский кинематограф позитивно компенсировал бытовую скудость и бескультурие в картинах веселого изобилия жизни трудящихся (от «Веселых ребят» Г. Александрова до «Кубанских казаков» И. Пырьева). Военное же кино позволило негативно «очиститься» от этой реальной нехватки быта, оно, можно сказать, демонстрирует двойное отсутствие быта. Сталинская война наполнена номадическими массами войск и опорными командными пунктами. Красная Армия не скована никаким бытом: обмундирование и довольствие, положенное по уставу, всегда в наличии, свежее и новое. В этом мужском сообществе нет той питательной среды для мещанства, которая создает вместе с первой личной собственностью и саму «личность», порождает индивидуализирующие различия. Картины аскетичных офицеров «лакируют» реалии послевоенного бытового трофейного бума.

Систематическое вытеснение быта также обусловлено приматом канона социалистического реализма, требовавшего, чтобы каждый элемент картины вносил свою лепту в повествование какой-то истории, которая в конечном счете должна быть вариацией единой Истории о построении коммунизма (победе над врагом). Микрокосм бытовых деталей в очень малой степени способен нести на себе эту идеологическую нарративную нагрузку, «мораль». Для изображения Сталина, например, с точки зрения его вписанности в Историю достаточны китель,

знамена, военная карта, пара других «аксессуаров». Совершенно не важна та случайная, множественная, разнородная, ни о чем не «говорящая» – не только нейтральная, но и вредная, «безыдейная» – фактура повседневности, которую так заботливо репрезентирует кинематограф оттепели.

Быт в сталинском кинематографе о войне в основном «прорывается» на экран в следующих резко отделенных друг от друга формах.

1. Редкие картины бытовых сцен на войне служат лирическими отступлениями, перебивками сцен приказов и боев. Бытовые проявления и соответственно более высокая степень индивидуальности по большей части свойственны фигуре бойца, в общем выпадающей из сталинской героической схемы войны (вождь – командир – массы).

2. Официальный быт начальственных кабинетов – некий «эталонный» социалистический быт, исключающий все знаки приватного.

3. Особым бытовым статусом на войне пользуется женщина (см. раздел «Герой. Женщина»).

«Сталинградская битва»

В соответствии с канонem социалистического реализма общая «картина» войны репрезентирована как Книга, рассказ о Герое-Сталине (а не в виде, скажем, коллажа или монтажной нарезки). Таким образом, «настраивается» эпическая оптика, исключающая всякое бытовое измерение. Героическое повествование исключает все подробности, не относящиеся к основному сюжету (366).

Бытовые сцены, как правило, либо опускаются вообще, либо репрезентируются в антибытовом героическом ключе.

«Два бойца»

Быт тесной землянки: стол, стулья, котелок и керосиновая лампа. Он ни о чем не «говорит»,



342



343



344



345



346

347



348



349



350



351



скорее является минимальным антуражем для более чем красноречивого и сочного рассказа героя-одессита. Боец в исполнении Марка Бернеса в быту – как рыба в воде: юмор, одесский говор, характерные жесты и бытовые привычки (курение трубки) выделяют его и помещают в центр неформальной жизни солдат.

Можно сказать, что быт существует не сам по себе, а является органичным фоном для бойца (в отличие от командира). Почти трехминутный шуточный рассказ бойца о своем друге снят одним монтажным кадром, без монтажных вставок: камера не отвлекается ни на одну бытовую деталь, все время держа в фокусе рассказчика (367-370).

Картина военного быта дополняется несколькими яркими кинематографическими штрихами: отъезд камеры от стола, за которым бойцы пишут письма домой; выразительный крупный план композиции с котелком, в который стекает вода с потолка; песня под гитару. Медленный отъезд камеры от пишущих письма и сверхмедленный и долгий наезд на поющего, немигающего Бернеса репрезентируют бытовую длительность времени, состояние зачарованного выпадения из военной реальности.

Два «выступления» персонажа Бернеса образуют уникальный для сталинского кино бытовой «бенефис» яркой личности из солдатских масс. «Темная ночь» Никиты Богословского и Владимира Агатова в исполнении Марка Бернеса стала образцом советской солдатской лирики.

«В 6 часов вечера после войны»

Картина фронтового быта напоминает скорее летний лагерь для военных сборов. Бодрые мужчины проводят время на свежем воздухе: один офицер бреется (скорее наводит лоск, а не смывает грязь и усталость, как киногерои

оттепели), другой с энтузиазмом достает присланный из детского сада коньяк. Основная «мораль» – строго уравнилительное распределение бытовых благ, доступных командирам как дар из тыла. Сцена снята в небольшом диапазоне средних планов, без ярко выраженного монтажа и ракурсов (371-372).



352

«Подвиг разведчика»

На войну герой-разведчик уезжает как на далекую трудовую вахту (на войну его вызывают спецпакетом). Тыловой быт представляет из себя надежный уют сталинской квартиры, поддерживаемый женской рукой. Диван, ковры, огромный абажур, стол с цветами и приборами для чаепития, даже портрет Сталина висит не на голой стене, а на ковре. Война имеет место в промежутке пребывания в комфортабельной городской квартире. Первый и последний (возвращение героя) кадр фильма буквально повторяют друг друга: устроенный, стабильный быт – начальная и конечная точка сюжетной линии героя (373-375).



353



354

«Подвиг разведчика»

Быт штабных кабинетов надежен, массивен. Это репрезентируется статичными общими и средними планами, ракурсами съемки на уровне обширной поверхности начальственного стола, композицией кадра, в котором на основном общем плане люди находятся в глубине кадра и кажутся несоразмерно маленькими по сравнению со столом и креслом, загромождающими весь первый план. На столе только самые необходимые для сюжета бумаги. Вся обстановка красноречиво «говорит» о статусе обитателей и характере их дела (376-377).



355



356

«Встреча на Эльбе»

В конце войны быт советских солдат становится утопическим – они обитают не в казармах

357



или квартирах, а в чем-то вроде дворцовых покоев со множественными источниками мягкого освещения, немногочисленными, с достоинством расставленными казенными вещами в огромном пространстве, спокойно «дышащими» колышущимися занавесями. Советский сержант в парадном мундире с аристократическим достоинством слушает музыку из радиоприемника.

358



«Великий перелом»

Кадр с командиром на обочине – явное отклонение от сталинской кинорепрезентации быта. Индивидуальная трагедия офицера, вышедшего из окружения с тремя солдатами, вписана в образ усталости и бытовой истрепанности. Выделенность этого образа из массового движения подчеркивается объездом, переходящим в отъезд камеры (378-379). Очень быстрым планом – и только с точки зрения генерала – даны измученные солдаты, вперемешку с оружием спящие прямо на земле у дороги (380-381).

359



360



361





362



363



364



365



366



367



368



369



370



371

372



377



373



378



374



379



375



380



376



381



КИНЕМАТОГРАФ ОТТЕПЕЛИ

Герой

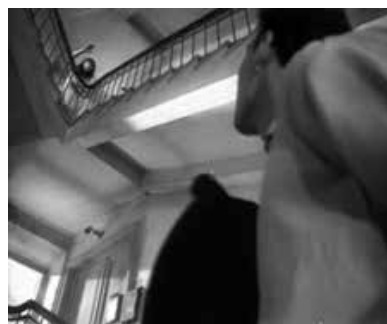
ИНДИВИД

Начиная с фильмов «Летят журавли» (1957), «Баллада о солдате» (1959), «Судьба человека» (1959) в советском кинематографе о войне выходят на сцену новые герои и новые способы их репрезентации. Это не столько заполняет очередное «белое пятно» в памяти о войне, сколько структурно трансформирует кинорепрезентации в целом. Новый герой появляется не наряду с уже существовавшими, а за счет частичного или полного вытеснения старых типажей (Вождя, командира, бойца). Специфические формы его существования на экране становятся не только дополнением и исправлением реальной картины войны, но и отражением реалий и ожиданий самой оттепели.

Для военного героя оттепели, прежде всего, характерна высокая степень индивидуации – он предстает как неординарная, выпадающая из «общего строя» личность. Индивидуация героя достигается и традиционными драматическими (внешность, жесты, речь), и целой системой чисто кинематографических средств.

1. Гуманистическая киноэстетика крупных планов.

Крупные и сверх-крупные (глаза) планы персонажей систематически вводятся в ткань



001



002



003

004



005



006



007



008



кинотекста. Крупные планы выполняют уже не только функцию монтажных перебивок, призванных подчеркнуть идеологическую важность произносимых слов или дать мимику лица в момент крайнего аффекта (захлестнувшее героя ликование или вспыхнувшая лютая злоба). Крупные планы длятся дольше и приобретают статус самостоятельных кадров: камера крупным планом наблюдает за протеканием более интимных состояний задумчивости, ожидания, тревоги, в конечном счете – бытия наедине с собой, бытия-самим-собой.

2. Ракурсы съемки.

Оттепельная кинокамера является гораздо более экспрессивной в отличие от сталинского кинематографа, оперировавшего по преимуществу стандартной оппозицией ракурсов – «уничтожающего» сверху (для врагов, низших по статусу, женщин и детей) и «возвеличивающего» снизу (вождей, командиров, положительных героев). Оттепельная кинокамера заставляет самые разнообразные внутренние состояния персонажей «просвечиваться» сквозь их внешний облик посредством богатой нюансировки углов съемки и наклонов камеры.

3. Движения камеры.

В фильмах оттепели камера перестает быть статичной и монументальной, соответствующей сталинскому герою. В ее арсенале помимо медленных или резких зумов (оптических наездов и отъездов) и эпических панорам появляются самые разнообразные, комбинированные движения, буквально «прочерчивающие», выявляющие во внешности героев их уникальные внутренние состояния – изменчивые дистанции и сложные траектории камеры, движущейся относительно героя, зумы, вращения камеры вокруг собственной оси, головокружительные движения (линейные, спиральные), комбинации различных простых движений камеры (зум, панорама, наезд).

4. Монтаж.

Крупные индивидуализирующие планы героев нередко монтажно стыкуются с общими планами событий, часто происходящих в другом месте. Нарушение стандартного монтажного синтаксиса (крупный-средний-общий план той же самой сцены) порождает эффект гуманистического переосмысления общего хода событий, разворачивающихся с точки зрения отдельной личности, а не истории масс. Более того, крупный план героя-индивида может не просто монтажно «окрашивать» соседние кадры, но наплывом или киноколлажем «физически» присутствовать в инородном ему измерении общего плана и иного места, придавая человеческий облик, «индивидуализируя» массовые события.

Можно сказать, что оттепельный киногерой индивидуализирован преимущественно работой кинокамеры и монтажом: теми модернистскими техниками, природа которых лежит в области товарно-денежных отношений (репрезентируемых также напрямую – см. «Быт: чувства»).

Помимо этих чисто кинематографических средств репрезентации военного киногероя средством его индивидуации является сюжетная отмеченность особой судьбой. Это проявляется, во-первых, во введении в киноповествование ранее вытесняемых сталинской цензурой персонажей – военнопленного, солдата-мальчишки, инвалида; во-вторых, в репрезентации телесности персонажей, которые лишаются героического тела «сталинских сыновей», обнаруживающего себя только на пике подвига и сливающегося с возвышенным страданием духа. Сталинский герой – «железный» человек, он почти свободен от бытового тела. Телесность в ее бытовом постоянстве является характерной особенностью оттепельного героя: даже командиры ежатся от холода, вялы от бессонницы, скрючиваются от ноющих ран и т.д.



009



010



011



012



013

014



015



016



017



018



Военный герой оттепели, страхнув с себя сталинский официоз и знаки различия, явственно приобретает черты городского интеллигента 1960-х. Физически, психологически и умственно утонченный интеллигент-юноша лишает коренастый рабоче-крестьянский типаж его монополии на звание героя. Оттепельную войну выигрывают уже не широкоплечие генералы, а худые, задумчивые, романтические мальчишки. За плечами большинства киногероев оттепели свободные профессии в мирной жизни – скрипач, преподаватель, инженер. Они эрудированы и даже в экстремальной обстановке успевают открыть томик поэзии, который у них всегда с собой. Даже немислимые для серьезного сталинского героя элементы городской эксцентрики и молодежного фиглярства в поведении не мешают новым персонажам постоянно отличаться в настоящем деле.

Индивидуальность оттепельных героев также задается не их свершениями, а биографическими травмами, связанными с войной (потеря близких, физические и моральные увечья), с которыми они остаются один на один.

Существенным для новых героев является также то, что их опыт, квалификация, знания, человеческие отношения в рамках коллектива единомышленников позволяют им быть более свободными, самостоятельно принимать решения и действовать на свой страх и риск, без оглядки на приказы вышестоящих инстанций, а порой и вопреки им (тогда как нарушение приказа командира в сталинском кино было равносильно измене Родине). Все это во многом является романтическим видением себя в зеркале войны формирующегося советского среднего класса.

«Летят журавли»

Винтовое движение вверх камеры, удерживающей средним планом лицо героя, избегающего

по лестнице, является одним из ключевых приемов создания его яркой индивидуальности – индивидуальности городского интеллигента и наполняющего его романтически радостного стремления к возвышенному и светлому (001-003). Образ этой индивидуальности не сотрется до конца фильма, выступая фоном или даже одним из центральных мотивов дальнейших действий персонажей, несмотря на беспрецедентно раннюю для предшествующей традиции советского кинематографа сюжетную смерть героя.

Другим примером сложного движения камеры, состоящего из двух и более простых движений, является фильм «Самый медленный поезд». В нем камера индивидуализирует героев, прорисовывает их внутренние состояния с помощью одного систематически применяемого приема: наезда камеры с поворотом вокруг собственной оси (например, профиль героя по мере наезда камеры то медленно опускается вниз, то рывком запрокидывается вверх).

«Солдаты»

Внутренний мир индивида «рассказывается» через его личные вещи. Бытовая композиция в блиндаже носит неофициальный, антисталинский характер, напоминая комнату студента. Вместо оружия и портрета вождя (как основного оружия) в кадр попадают не имеющие прямого отношения к войне вещи: часы, баян, полочка с книгами, портрет Джека Лондона (демонстрируемый отдельно крупным планом) (004-005).

«Баллада о солдате»

В кино оттепели появляется тема инвалидов и их непростого возвращения домой. Камера во многом передает всю эмоциональность момента переживания героя. Она выражает нерешительность, растерянность героя, опережая его в своих движениях, как бы вовлекая в действие: в кадре с тревеллингом вдоль поезда трогается



019



020



021



022



023

024



025



026



027



028



сначала камера, а затем, помедлив, в том же направлении герой (006-008).

В сентиментальном катарсисе эпизода встречи с женой на перроне наряду с выразительными планами героя камера делает видимым само внутреннее событие встречи героя. Событие, наполненное страхами возможного отчуждения и отчаянным желанием близости: камера чутко меняет дистанции и ракурсы – приближаясь и тактично удерживаясь на расстоянии, осторожно обходя сбоку и заходя снизу, проникая в «средоточие» индивидуального чувства.

Короткий, энергичный крупный план оборачивающегося на крик «Вася!» героя монтируется с тревеллингом среднего плана героини, которая бежит сквозь толпу навстречу герою. Стремительность этого бега (мелькающие фигуры на первом плане), его импульсивная энергетика, репрезентируемая с помощью монтажного стыка между средними планами бега, создают ощущение обвала, хлынувшего эмоционального потока после крупного плана героя, «открывающего» своим оборотом в анфас зияние страстного ожидания (009-012).

Финальный эмоциональный аккорд встречи камера снимает, медленно наезжая и осторожно панорамируя вверх, достигая какой-то особой «интимной» близости с героями, прорисовывает уникальный, характерный образ человеческих отношений (013-014).

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Ярко выраженный тип нового героя – «трепач» (О. Даль), который внешне городской манерностью раздражает «простого человека» (нарочито грубоватого в обхождении, но потечески переживающего за свою интеллигентскую команду механика самолета), но на поверку оказывается настоящим героем. Камера визуально подыгрывает игривой мелодической

линии песенки героя, «подныривая» под него (наезжая, поднимаясь и смещаясь влево) (015-017).

«Балтийское небо»

Интересный пример переходного смешения двух кинематографических стилей изображения войны – сталинского и оттепельного. Главный герой, летчик, соответствует типажам сталинского сокола: он всегда мужественно-сосредоточен, выполняет свой долг без особых эмоциональных отклонений, свободен от бытового тела (не голодает, не спит, не устает). Он репрезентирован в сталинской поэтике живописных средних планов. Но этот герой изображается среди множества изможденных людей, спящих вповалку в избе. Длинный тревеллинг камеры представляет нам целую «энциклопедию» солдатского сна – позы, лица, типы (018-020). Перемещение камеры раскрывает подвижную глубину пространства избы, играя различными планами и световыми зонами (021-022). Более того, эта сумеречная хроника быта, куда каким-то образом залетел сталинский сокол, монтируется со сталинским общим планом торжественно присягающих боевых порядков (как материализацией мыслей героя, озвучиваемых голосом за кадром) (023-024). Сам сталинский кинематограф диктовал совсем другой монтажный синтаксис: от сцен поверженного врага, подвига и/или героической смерти к общим, солнечным, снятым сверху планам масс, геометрически организованных словом командира.

Из кинематографической сцены бытового сна выпадает также и симметричная планам офицера женская фигура. Мать со спящими детьми, выделяясь из бытовой коллективной сцены, служит скорее риторическим образом жертв войны, подобно тому как летчик воплощает собой командира-защитника (025-026).



029



030



031



032



033

034



035



036



037



038



«Солдаты»

На доклад к командиру приходит солдат. Командир, разговаривая с подчиненным в сталинском суровом приказном стиле, тем не менее не отрывается от котелка с едой. В образе персонажа И. Смоктуновского на сцену войны выходит настоящий интеллигент. Он не повоенному тактичен, задумчиво грызет ногти при командире и вообще с трудом вписывается в схему уставных отношений (027-028). Однако в самый напряженный момент боя именно он становится настоящим героем и командиром, ломая сталинский стереотип образованного очкарика как источника комических несуразностей.

Разнородность бывшей «массы» солдат усиливается фигурой старшины-моряка – еще более анархистской и артистической, чем типаж сталинского бойца. Моряк угощает трофейными сигарами солдата, по-пижонски бросает куски сахара санитарке и т.п. (029). Он зубоскалит в лицо командиру, называя его «приблудным». Командир уединяется с ним для разговора «по душам», по ходу которого собеседники не обращают никакого внимания на взрывы непосредственно за спиной: взаимопонимание важнее смерти (030-032).

Визуальный стиль съемки – средние театральные планы и неподвижная камера – выступает сталинским анахронизмом по отношению к новым героям и отношениям. Герой-интеллигент индивидуализируется не столько кинематографическими средствами, сколько характерными чертами внешности и поведения (разбитые круглые очки, неестественная даже для советской гражданской жизни мягкость).

Едва появившись на сцене оттепельного кинематографа, фигура Интеллигента сразу вызывает много вопросов со стороны «простого человека». Так, бойцы рассматривают интеллигента с нескрываемым любопытством, как

экзотического зверька, слушают с интересом и явным непониманием.

«Солдаты»

Преступный приказ вышестоящего начальника, бессмысленная атака, мертвые тела товарищей и оставшийся один посреди простреливаемого поля боя командир, который выглядит откровенным антиподом сталинского целеустремленного, «бестелесного» киногероя. Он почти в прострации, коченеет, погружается в безразличие, его тело парализует волю (033), но из соседней воронки он слышит голос. Слово и коробок с единственной спичкой, которыми солдаты перебрасываются из своих укрытий, рожают «огонек», придающий силы для внутреннего подвига (034). Персонажи преодолевают трагическую бессмысленность коллективного действия и побеждают в борьбе за собственную жизнь. В сумерках они совершают свою парную антиатаку – бегут обратно к своим окопам, прикрывая друг друга (035-037).

«Иваново детство»

Герой совсем не похож на «идеальную схему». Это мальчик, который не может совладать со своими наваждениями, приступами ярости, жестокости и бессилия. Вооруженный ножом, как маленький хищник, он сражается в темном подвале с воображаемым врагом. Характерно, что враг представлен знаком (шинелью) – немцы в фильме появляются крайне эпизодически, без прямых столкновений. Монтажные вставки икон, крестов и взрывов расширяют образ Войны: это не просто нападение на Родину (и простреленное знамя как его символ), но уничтожение человечности в человеке (038-043). На войне нечто звериное поселяется во всех. Цитируя Ж.-П. Сартра, можно сказать, что фильм обнажает безумие войны в безумии ребенка. Герой сам не выдерживает накала звериного чувства



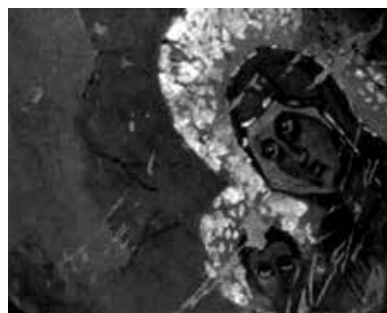
039



040



041



042



043

044



мести, жажды крови, снова становясь несчастным плачущим мальчиком. Таков исход главного «боя» Ивана, кинообраз которого экспрессивно «выписывается» крупными планами, динамичной работой камеры и мечущимся лучом света.

«Судьба человека»

045



Внутренний облик героя, «оживающего» после войны и концлагеря, репрезентируется панорамой весенней природы с музыкальной кульминацией в момент появления на экране почти засохшего, но все-таки расцветшего деревца, растущего прямо из воды.

046



Медленный, в тон мучительным размышлениям героя, наезд камерой на него до сверхкрупного плана сопровождается вопросом о непостижимом смысле всего произошедшего: «За что же меня жизнь так покалечила? За что так исказнила?» (044-046). Война не заканчивается жизнеутверждающими картинами народного ликования, но продолжается в форме безответных вопросов индивидуального существования. Герой травмирован войной и не может отвести, по его выражению, «пустых глаз» от этой травмы, что подчеркивает уникальность его судьбы.

ГРУППА

047



В послесталинскую эпоху появляется своеобразный оттепельный жанр фильма с групповым героем. Главным действующим лицом этой разновидности фильмов становится не отдельный идеологический герой (коммунист или комсомолец, передовой рабочий или колхозник) и не формальная общность людей (рабочая бригада или военное подразделение), а, скорее, коммунальное, бытовое сообщество, достаточно неформальное и автономное относительно государства.

048



Появление этого героя становится более понятным в контексте изменений в сфере быта, со-

циальной роли интеллигенции и официальной идеологии времен оттепели. Десталинизация общественной жизни и рост благосостояния, в частности массовое строительство отдельного жилья, порождают знаменитую «кухонную» культуру 1960-х – культуру гостей, застолий и свободных разговоров в своих личных квартирах, особенно на кухнях как максимально неофициальных пространствах (эта культура «документирована», например, Марленом Хуциевым в «Мне двадцать лет», 1964, и «Июльском дожде», 1966). Позже, в брежневскую эпоху застоя «кухонная» культура превратится в форму тихого диссидентства либерально настроенных горожан, пока же она представляет собой своеобразную разновидность публичной жизни, не загнанную властью в невидимую оппозицию.

В советской отдельной кухне как средоточии частного пространства раскованности и искренности формировалась особая разновидность достаточно открытого и свободомыслящего коммунального сообщества, объединенного общими интеллектуальными интересами и эстетическими вкусами. Неформальные городские сообщества 1960-х – от небольших дружеских компаний, собиравшихся дома, до многочисленной аудитории публичных чтений поэзии – образовывали ядро социальной структуры советской интеллигенции. Спецификой этого сообщества являлась его дистанцированность как от тоталитарного Государства, готового пожертвовать всем индивидуальным, так и от мелкобуржуазных ценностей, ставящих стабильное благополучие и индивидуальное накопление выше отвлеченных идей и групповых интересов.

Сквозь призму этой интеллигентской городской среды (студенты, люди творческих и свободных профессий, инженерно-технические работники и др.) коммунальные формы быта прошлого приобретали утопические черты. В частности, землянки и блиндажи советских сол-



049



050



051



052



053

054



055



056



057



058



дат Великой Отечественной войны воспринимались как пространства более тесной, органической общности людей. Ведь их сплачивала война как Коллективный Проект, непосредственным участникам которого каждый себя ощущал и в котором индивидуальные и общественные интересы практически не различались.

Сталинский же миф нового общества рабочих и крестьян утратил черты Утопии, Коллективного Проекта. И интеллигенция, которая ощущала нехватку собственной социальной интегрированности, общности, пыталась освежить присутствие Утопии, коллективной Идеи через восстановление «настоящей» памяти о героическом прошлом (Революции, Отечественной войне).

Коммунальное сообщество как герой военных фильмов оттепели во многом является идеализированной проекцией коммунальной культуры того времени. Не случайно в фильме «Мне двадцать лет» (1964) герой, молодой рабочий, пройдя сквозь многие публичные и приватные пространства большого города, в которых культивируются интеллигентские беседы, в конце фильма сквозь время попадает в землянку с бойцами Красной Армии как в некую изначальную, легендарную «кухню», задушевное групповое пространство, где ведет разговор по самому существу с подлинным собеседником – сверстником-отцом.

В кинематографе оттепели практически исчезает единственный и неповторимый Главный Герой (Сталин), по мерке которого кроились более «мелкие» герои, руководящие солдатскими массами. Между фигурами командира, вождя и солдатскими массами возникает новый герой – множество своеобразных бытовых, коммунальных форм военного братства, малых групп. Солдаты перестают быть безличной массой, но они не становятся героями-одиночками, как в вестернах. Большинство индивидуальных различий – возрастных, национальных, психологи-

ческих, статусных – отступают на задний план перед глубинной общностью, возникающей у людей, связанных общим делом, когда групповая солидарность является условием выживания каждого. Равно как и иерархии, вышестоящие инстанции (во главе с вождем) перестают играть существенную роль для саморегулирующегося военного братства (либо ощущаются как достаточно внешние и чуждые).

Военные братства объединены общей целью – мстить врагу за убитых друзей, а также проявлять групповое единство, нетерпимость к хамству и пошлости перед лицом внутреннего недруга (см. «Враг: недруг»). Военные братства могут складываться:

а) спонтанно в виде групп, выходящих из окружения («Живые и мертвые», 1963), держащих оборону в одном здании («На семи ветрах», 1962) или создаваемых по пути следования к некоему конечному пункту (что становится единственной интригой «Самого медленного поезда», 1963);

б) более формальным образом: экипаж самолета («Хроника пикирующего бомбардировщика», 1967) или танка («На войне как на войне», 1968), разведгруппа («Иваново детство», 1962) и т.д. Но и в этом случае настоящее военное братство организуется лишь по ходу неформальной или даже антиформальной деятельности героев.

Главное же заключается в том, что, во-первых, людей, составляющих малые группы, объединяют не столько собственно подвиги, сколько образ жизни, разделяемый всеми быт, а во-вторых, человеческие отношения внутри группы оказываются важнее индивидуальных интересов, внешних условий или приказов начальников.

«На семи ветрах»

В кинематографе оттепели существует своеобразная традиция изображения малых групп,



059



060



061



062



063

064



065



066



067



068



где ведущим признаком, объединяющим людей, выступает не профессия, а семейно-территориальная принадлежность. «Наш дом» (1965) рассказывает о достаточно автономной системе отношений внутри семейной группы, «клана», выделенного по территориальному признаку. Ближе к военной теме – фильм «Дом, в котором я живу» (1957), повествующий о соседском городском сообществе, переживающем войну вдалеке от нее.

«На семи ветрах» (1962) – фильм о «коммунальном» сообществе, которого непосредственно коснулась война. Уже в начале фильма сам дом, где будут происходить события, репрезентируется как «герой», он приобретает «лицо»: камера отъезжает, разворачивая дом фасадом к зрителю и «представляя» его как действующее лицо, как если бы главный герой сам оборачивался на камеру, впервые представая перед ней (047-048). Дом предстает устойчивой внешней оболочкой для социального содержания. Внутреннее пространство дома – социальное пространство, претерпевающее последовательные трансформации по ходу войны. Через деформацию и подрыв структур повседневности коллектива, обитающего в доме, репрезентируется сама процессуальность войны.

«На семи ветрах»

Сначала в доме располагается редакция фронтовой газеты. Социальное пространство этого коллектива на войне представляет собой иерархическую централизованную структуру. Но начальник, располагающийся за столом на сцене, – уже не солдафон, а интеллигентный старичок с трубкой.

Сложное движение камеры (панорама, тревеллинг), расположенной ниже естественной точки зрения (примерно на уровне стола), изначально задает бытовую размерность жизни «домашнего» коллектива: сопровождая началь-

ника, камера «взглядом изнутри» акцентируется на предметах первого плана (от автоматов до дамской сумочки), создающих фон ежедневной деловой активности фронтовой редакции (049-052).

Начальник отгораживается занавесом от остального коллектива. Это порождает властное деление на видимое и невидимое, отношения паноптизма, выстроенные с помощью дырки в театральном занавесе – отношения, которых, тем не менее, сам начальник очевидно стыдится (боясь, чтобы за надзирающим-подглядывающим его не застали подчиненные). Вокруг же кипит бумажная работа – как в каком-нибудь НИИ 1960-х (053-056).

По мере приближения врага дом обретает новое социальное содержание: госпиталь, сообщество врачей и раненых. Новое состояние сообщества дома характеризуется ослаблением иерархической структуры. Это выражается одинаковыми рядами кроватей, тесно стоящих друг к другу, образующими почти гомогенную белую массу. На сцене вместо начальственного стола – столик дежурной медсестры. Сама сцена уже не отделяется от общего зала никакими перегородками. Внутренние перегородки дома ослабевают, внешние же, наоборот, усиливаются: окна занавешиваются светомаскировкой (057-059).

«На семи ветрах»

Наконец враг подходит к стенам дома, к границам коллективного микромира. Некогда светлое, иерархически структурированное пространство «сгущается» – сжимается, затемняется. Перегородка с внешним миром становится все более непроницаемой (все окна здания закладываются мешками с песком). Война переживается как внешний разгул стихий, от которого все более отгораживаются обитатели дома, но который лишь усиливает солидарность самозамыкающейся группы (060-062).



069



070



071



072



073

074



075



076



077



078



По мере этого самозамыкания быт и идеология, коммунальность и борьба за коммунизм проникают друг в друга. В сплотившейся группе обобщаются даже практики интимной гигиены, исчезают внутренние барьеры условностей. Героиня, обнажившись до пояса, умывается на заднем плане, пока мужчины занимаются своими мелкими делами (063). Коммунальное перед лицом смерти «возгоняется» до коммунистического: «Мы все теперь коммунисты», – говорит командир от лица группы (064). На героиню, облачившуюся перед последним боем в чистое белье, бойцы просветленно смотрят, как члены религиозного братства перед жертвоприношением (065-066).

«На семи ветрах»

В самом эпицентре войны пространство дома «сгущается» до полуосвещенного подвала. В качестве визуальной метафоры предельной общности, возникающей в этом «сгущенном» пространстве, камера крупно сверху демонстрирует, как оставшиеся бойцы сворачивают самокрутку. Буквально по щепотке они вытряхивают оставшееся у себя «личное» (крохи табака) и пускают его в распыл по «ритуальному» кругу, совершая солдатское причастие. Командир устало говорит: «Какой я вам командир» – как бы признавая, что быть командиром более не является его онтологическим свойством, данным свыше. Тесный полукруг солдат обновляет статус командира, имманентно легитимируя его от лица коллективного единства, торжественно декларируя: «У нас одна война» (067-070).

В заключение фильма героиня остается одна (выстоявшие до подхода помощи солдаты уходят с основными силами). Съемка наездом камерой выхватывает силуэт героини, вырисовывающийся на безлюдном фоне пустого дома и ностальгически напоминающий о былом групповом единстве, что репрезентирует ожидание

индивидуального счастья (возвращение жёна) в виде тоскливой надежды.

«Иваново детство»

В боевом братстве все равны – юный разведчик Иван выпивает водки с офицерами. При этом Иван репрезентируется скорее как типичный «шестидесятник» в свитере под Хемингуэя и с граненым стаканом. Офицеры образуют как бы иной временной план: они находятся немного сзади расфокусированными в трепещущих световых рефлексах (кинематографический код прошлого), в официально застегнутых шинелях и с алюминиевыми фронтовыми кружками. Аллегория встречи 1960-х и 1940-х усиливается, если вспомнить застольную беседу поколений – отца и сына в блиндаже в «Мне двадцать лет» (071).

В сталинском кинематографе есть своеобразный прообраз киноповествований о малой группе – фильм «Звезда». В нем также нет одного ярко выраженного противопоставления герой – масса, а изображена боевая группа разведчиков, для каждого из которых определена своя сюжетная линия и характер. Но эта группа репрезентирована исключительно в формате выполнения особо ответственного и опасного задания: она функционирует как слаженный механизм, работающий строго по инструкции, «технологически» жертвующий своими членами.

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Присутствие вождя изображено лишь намеком: по радио передается приказ Верховного главнокомандующего. В общем плане штабного помещения голос Москвы локализован в самой глубине кадра у самой левой рамки (072). Камера наездом «обращает внимание» не столько на источник связи с вождем, сколько на офицеров, продолжающих размышлять о своем, оставаясь спиной к «вождю» (073). Военное братство жи-



079



080



081



082



083

084



085



086



087



088



вет своей эмоционально насыщенной внутренней жизнью, действует автономно, без оглядки на вышестоящие инстанции. Сообщение Москвы на полуслове обрывает следующий кадр, в котором официальную информацию тепло и кратко, с украинским акцентом пересказывает простой солдат (074). После чего без паузы и еще более доверительно сообщает о том, что в солдатский магазин привезли водку. Офицеры, как мальчишки, бегут за ней, как за тем, что помимо всяких речей вождя наилучшим образом обеспечит групповое единство.

«Живые и мертвые»

Сваленные грудями кровати, пустой кипяток – подвальные руины быта образуют сцену выяснения человеческих отношений, место напряженного поиска смысла подобно «коммунальным подвалам» советских кухонь 1960-х (075-077). Монтажным контрапунктом к этому пространству поиска смысла становится общий план белых танков, несущихся так, что комья снега летят в камеру. Сталкиваются внешний, парадно-маневренный вид войны и экспрессионистический, замкнутый вид войны с изнанки. На это монтажное столкновение крепится сюжетный ход. Во внешнем, массовом пространстве по чистой случайности – находясь на расстоянии протянутой руки с папиросой – герой не встречается со старым боевым другом, который мог бы существенно изменить судьбу героя (помочь восстановить его доброе имя) (078-080). В этом измерении войны люди проскакивают друг мимо друга, тогда как в коммунальных «подземельях» войны встреча людей, взаимопонимание состоится наверняка.

«На пути в Берлин»

Крик сталинского командира, иступленно посылающего на смерть своих «трусливых» подчиненных, перебивается планами совершенно

неадекватной для существовавшего канона изображения войны реакции подчиненных – они откровенно смеются над командирским словом (081-083). Командир от крика переходит к уговорам своих слишком самостоятельных подчиненных. Вообще в фильме младшие по званию постоянно спорят с командирами, обсуждают приказы, уклоняются от их исполнения (полковник не хочет атаковать город в неудобное время, танкист отказывается вести танки на верную смерть, капитан не пропускает генерала к своему командиру, лейтенант категорически отказывается быть комендантом занятого города и т.д.). Происходит самоорганизация армии: низы уже сами знают, что им делать, верхи удивленно уступают.

«На войне как на войне»

Приказания командира – молодого и новичка – не встречают понимания у опытных подчиненных. Экипаж танка образует между собой молчаливый «заговор» и обращает слова командира в шутку (084-085).

ЖЕНЩИНА

Репрезентация сталинской героини тяготела к формату целомудренного визуального наслаждения для мужского взгляда героя-зрителя: в фокус репрезентации помещалось идеальное лицо, а не соблазнительное тело. Героиня оттепели открывается для вуайеристского (желающего, подглядывающего) взгляда с различных позиций видения внутри пространства фильма. Но при этом она деидеализируется: мужской взгляд камеры видит не столько идеальную внешность или красивое тело женщины, сколько блуждает по «полуобнаженным» деталям быта. В числе этих «деталей» оказываются и женские фигуры: от невинных бытовых сцен личной гигиены до откровенных нарушений сталинского кинокода «приличия» по отношению к женской наготы (об-



089



090



091



092



093

094



095



096



097



098



наженная грудь героини в «На семи ветрах» или полная обнаженность целого женского коллектива в знаменитой банной сцене в «А зори здесь тихие»). Не фотографические крупные планы лица, а женское тело становится «видимым» на экране. При этом взгляд камеры получает специфическое удовольствие от того, что героиня оказывается наблюдаема в ситуации, когда она не предполагает никакого внешнего взгляда.

Героиня предстает не только в стандартном наборе выгодных ракурсов. Она индивидуализируется работой камеры и монтажными средствами не в меньшей степени, нежели мужские герои. Ощутимым отличием здесь является то, что у женских персонажей на войне практически отсутствует память и фантазии (коль скоро они сами выступают привилегированным объектом фантазий).

В пространстве фильма героиня завроженно-пассивно уступает мужскому взгляду либо постоянно ставит этому потенциально пропитанному желанием взгляду заслоны – дискурсивные, оптические, вплоть до физического противодействия. Это служит симптомом того, что существенно изменяется сам регистр отношения мужчины к женщине. В каноне сталинского соцреализма взаимное тяготение мужчины и женщины, пройдя многочисленные испытания, должно привести к образованию супружеской пары. Производство супружеской пары, как правило, служит абсолютным пределом, в который упирается реалистическое повествование вообще. В кинематографе 1960-х в игру вступает бытовое, «бесцельное» – прежде всего для государства, регистрирующего браки, контролирующего здоровье населения и процессы деторождения, – желание интимной близости с женщиной. Желание, модулированное разнообразными оттенками – от игривой навязчивости и фальшивой учтивости до домогательств и оскорбительного отношения.

На этом фоне отношения к женщине на войне еще резче выделяется фигура героя-интеллекта: он даже в мыслях не допускает никакой интимности, враждебно реагирует на любые пошлости в отношении женщин, благодушно разделяемые остальным мужским сообществом. Юного героя-интеллекта женщина привлекает, прежде всего, тем, что она другая: это «третий человек» на войне (не боевой товарищ и не враг), которого интересно понять, который в принципе разделяет его одиночество.

В патриархальном сталинском кинематографе женщина занимала свою «естественную» нишу при мужчине. В бой, на подвиг женщину толкала болезненная утрата этой позиции: потеря семьи, дома (в «Она защищает Родину» (1943) героиня, прежде всего, мстит за мужа и сына). В целом сталинская киногероиня открыто и решительно шла навстречу браку как своей осознанной необходимости. Патриархальная кинорепрезентация женщины свойственна и оттепельному кино. Наряду с этим в оттепельном кинопространстве женщина возникает как автономная проблема. Это и отношение другого пола к смерти, и «нечитаемое» для мужчины желание, и поиск и ускользание пространств женской приватности.

Женщина начинает эмансипироваться и проявлять специфическую активность по отношению к другому полу. Она способна играть роль «ведущей» в дуэте с партнером, подобно тому как героиня «Двух Федоров» (1958) «ведет» мужчину сначала при знакомстве в вальсе, а потом ненавязчиво и в жизни. Главные мужские персонажи предстают добрыми, сильными, но нечуткими существами, которых нужно заставить услышать, что хочет женщина, дать понять, что необходимо делать. Появление «ведомой» фигуры неумелого мужчины-подростка маркирует начало процессов демаскулинизации мужчины в рамках общей модернизации



099



100



101



102



103

104



105



106



107



108



общества. На фоне набирающей «социальный вес» женщины (рост профессионального статуса, экономической независимости, эмоциональной раскрепощенности, домашнего авторитета) возникает новый городской феномен «слабого» по отношению к ней мужчины. Ранее ярко выраженными чертами инфантильности по отношению к женщине главным образом характеризовались второстепенные персонажи артистических юношей и мужчин-ученых.

«Женя, Женечка и «катюша»

Женщина становится объектом мужского вуайеризма: внутри кинопространства за ней наблюдает караульный в бинокль (086). При этом героиня изображается с невыгодных, исключенных из сталинского канона ракурсов. Камера как мужской взгляд сверху «сканирует» (значительное увеличение с высокой точки съемки) спящую на земле героиню в неромантической позе – от головы до полуобнаженных ног. Наконец, общим планом с точки зрения высокого дерева показывается, как героиня скрючивается на земле среди других спящих солдат, пытаясь принять удобную для сна позу (087-090).

Просыпаясь, женщина активно блокирует возможный вуайеризм с другой стороны (устроившегося рядом героя О. Даля). Мгновенность и грубость этой блокировки – «че вылупился!» – косвенно говорят о том, что героиня постоянно пребывает в поле притягивающего мужского взгляда (091-092). Крупным планом дано заспанное, одного цвета с тусклым ночным фоном лицо девушки. К тому же оно «завалено» на 90 градусов (лежит на земле), что влечет определенные визуальные деформации внешности (лица и прически).

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Первые кадры «хроники» второго дня повторяют первый день. Круг обыденности не разрывается никакими событиями. Майор наблюдает

за картинами быта в бинокль. Камера с каше в форме бинокля вырывает из расположения части отдельные бытовые сцены. Пространство быта рассыпается на ряд «дрейфующих» в уже непредставимом общем пространстве «разновеликих», разноплановых сцен.

Вуайеристическая мужская точка зрения обращена в непрозрачные зоны внутри военного сообщества. Взгляд командира разбивает реальность на ряд отдельных сцен – от несущественных деталей (бегущая собака) до полузапретных картин совершающих гигиенические процедуры женщин и конвоя, ведущего летчиков на гауптвахту. Выделяя фрагменты из мира солдатской повседневности, командир «наслаждается» визуальным контролем-знанием происходящего на каждой частной сцене (093-097).

«Женя, Женечка и «катюша»

Пространство военной повседневности дано «хроникальной» панорамой. Камера с телефотообъективом, лишая кинопространство глубины, без монтажных стыков прочерчивает сложную разноскоростную траекторию среза повседневности, делая видимой ее общую фактуру, не сводимую к отдельным проявлениям. Рамка кадра постоянно «дышит» – персонажи достаточно свободно взаимодействуют с закадровым пространством (входят в кадр, обрезаются рамкой кадра). В этом пространстве выделена особая зона женской приватности, в которую легким монтажным стыком проникает камера. Реакция героини на появление в «зоне» мужчины кажется скоропалительной и чрезмерной – одним ударом она сбивает героя с ног (видимо, ситуация типична и отработана) (098-103).

«Солдаты»

В сцене расставания при выписке из госпиталя героиня-врач красиво подсвечена в профиль, лицо героя остается в темноте: кадр ориен-



109



110



111



112



113

114



115



116



117



118



тирован, прежде всего, на мужской взгляд (104). Встык с крупным пассивным планом женщины в окне дается общий план выходящего из здания героя: активность героя подчеркнута тем, что камера «уступает» (отъезжая) место его деятельному движению (105-106). Героиня безвольно опускает голову, лицо ее затемняется, как будто вместе с уходом мужчины закатилось солнце (107-108). Лицо же героя и после выхода целеустремленно, без тени грусти.

«Баллада о солдате»

В классическом пасторально-куртуазном антураже уединенного сеновала (в вагоне с фуражом) персонажи, визуально разделенные только тяжелой девичьей косой героини, как на комсомольском диспуте, ведут целомудренную беседу на извечную тему: «Возможна ли дружба между парнем и девушкой?».

Разговор снят театральным средним планом: как на сцене, актеры смотрят не друг на друга, а в «зал» (109). Но по мере подхода к эмоциональному существу вопроса происходит скачкообразное повышение «коэффициента» кинематографичности. Монтаж становится более ощутимым: выразительные ракурсы героя сверху, с застывшим профилем героини в верхнем левом углу кадра и героини чуть снизу, на фоне раскрытой двери вагона и проносящегося мимо пейзажа заметно дисбалансируют и динамизируют кинопространство (110-111).

Средние планы диалога героев перебиваются общими планами картин военной разрухи, мимо которой едет поезд. Но лица героев ничуть не «отражают» (эмоциями серьезности, печали и т.д.) эти внешние виды (112). Лица героев светятся «внутренним светом» взаимной симпатии и нарастающей мечтательности. Этот свет специфической мечтательности, внутренней смутной интриги более выражен у героини (при этом она уступает доминирующую позицию в кадре

юноше, опускаясь ниже и отходя в тень) (113). Дискурсивно же она продолжает исполнять ведущую роль: активно вопрошает, подталкивает в нужном направлении к ответу, делает прозрачные намеки, смотрит смело в глаза. Юноша-солдат мнется, отводит глаза, исполняет, как в вальсе, роль довольно неуклюжего ведомого, наступающего на лакированные носки аккуратных вопросов партнерши, подводящих его к желанному ответу (о «настоящем друге» на всю жизнь, которого можно случайно встретить).

Но финал сцены кинематографически демонстрирует полную активность героя и пассивную зависимость героини. Камера динамичным общим планом показывает героя, с ходу преодолевающего одно препятствие за другим во внешнем, «опасном» пространстве, загроможденном торчащими шпалами, паровозными дымами и вагонами на рельсах (герой бежит за водой для девушки). Этот тревеллинг камеры монтируется со статичным крупным планом дремотно склоненной головы героини, с «по-домашнему» подсвеченным лицом (114-115).

«Иваново детство»

Если женщина занимает доминирующую позицию в кадре, то это мотивируется главным образом специфической вуйеристской организацией системы взглядов. Своим «восхождением» в кадре героиня обязана удвоенному подглядыванию, делающему его возможным, — зритель видит ноги героини на первом плане и взгляд героя, видящего героиню снизу (116-118).

Сцена поцелуя над траншеей по-новому модулирует тему отношения полов на войне. Камера, сопровождая пару, опускается на дно траншеи, подчеркивая подвешенность ситуации женщины на войне: незащищенность, безопорность «пойманной» женщины, зависшей, как над пропастью (119-120). Сочувствующая,



119



120



121



122



123

124



податливая женщина втягивается в молчаливую игру дистанций, игру интимности, правила которой определяет мужчина. Она, как зачарованная, поддается голосу мужчины, который сначала привлекает ее («поди ко мне, скорей»), а затем отталкивает («скорей уходи»), чувствуя ситуацию за обоих (121-124).

125



«На семи ветрах»

В разговоре со своим бывшим начальником, редактором газеты, героиня снята сверху на фоне глухой кирпичной стены, ее партнер – снизу на фоне неба и экспрессивной линии «горизонта», образованного «катюшей», фуражкой и зданием. По ходу разговора герой еще немного возвышается в кадре, оставаясь на среднем плане. Героиня же, напротив, «снижается» (снимается с чуть более высокой точки зрения, опускает голову) и увеличивается до крупного плана, передающего ее волнение и слезы (от известия о смерти товарищей) (125-128). На следующем же более общем плане мы видим, что героиня выше своего собеседника (129). Патриархальная конструкция данной сцены репрезентирует детскость, растерянность, незащищенность женщины (хотя бы и с орденом на груди) перед лицом смерти и большую устойчивость мужчины-начальника.

126



127



В сталинском кинематографе эта патриархальная модель еще более распространена. В диалогах мужских и женских персонажей камера различным образом мотивирует съемку мужских персонажей с подчеркнуто нижнего ракурса, а женских – с верхнего (мужчины смотрят на женщин с палубы корабля, сидя верхом на коне, стоя над сидящей женщиной и т.д.).

128



«Летят журавли»

Мужчина косвенно выносит «приговор» женщинам, не дождавшимся своих мужчин с

фронта, чуть ли не уравнивая измену любимому с изменой Родине. По мере произнесения гневной речи следует ряд монтажных вставок все более крупных планов героини – она «психологически» проникается виной (130-133).

Подталкиваемая внезапно осознанной виной, героиня выбегает на улицу. Нарастание суицидального аффекта репрезентировано визуальным ускорением стремительности бега (мелькающие деревья, заборы, наклонный ракурс, ускоренное воспроизведение) и убыстряющимся монтажом, вплоть до очень мелкой монтажной нарезки отдельных динамических фрагментов окружающего мира. Внутреннее состояние героини передается монтажом ее крупных планов и деталей ставшей зыбкой действительности. Оно становится неотличимо от монтажного визуального ряда: героиня уже бросается под колеса поезда, но в реальности все еще стоит на мосту. Ее спасает не близкий человек или коллектив, а случайный маленький мальчик. Спасает тем, что его самого некому спасти, кроме нее (134-138).

Враг

НЕМЦЫ

Помимо более или менее канонических изображений врага – общих планов «тараканьей» массы нападающих или омерзительных, резко маркированных отличительными чертами средних планов антигероев – появляются новые параметры кинорепрезентации врага. Враг может быть таинственным, невидимым злом. Это зло обитает на дистанции, более того, оно скрыто, его еще нужно найти, разоблачить. Враг хитер, запутывает следы, нападает из засады. Такой образ врага замешан на новых «ингредиентах» из реалий 1960-х.



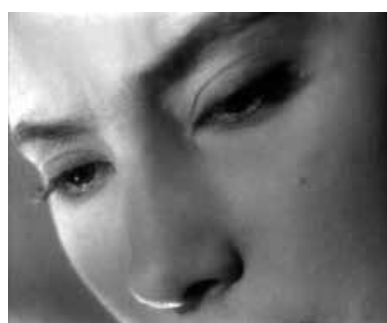
129



130



131



132



133

134



135



136



137



138



Это, во-первых, шпионская поэтика холодной войны, в рамках которой враг теряет локальность: он располагается где-то глубоко за линией фронта, «за границей», в недрах которой зреют конспиративные антисоветские планы. В целой серии фильмов про разведчиков – «Путь в “Сатурн”» и «Конец “Сатурна”» (1967), «Сильные духом» (1967), «Щит и меч» (1968) – враг изображается как иностранный враждебный профессионал и как достойный противник. Немецкая армия становится дифференцированной: из массы привычных типажей безликого солдата и бездушного, но глупого негодяя выделяются умные и расчетливые немцы, люди долга и даже те, кто способен осознать губительность фашизма и почти добровольно встать на сторону Красной Армии.

Во-вторых, враг дается как объект, вокруг которого разворачивается новая героика научного поиска (как, например, в фильме «Девять дней одного года», 1961). В этом контексте он репрезентируется как «тайны материи», глубоко скрытые от человеческого глаза и видимые только профессионалам при помощи специальной техники и методов. Врага, оказывается, можно и нужно «изучить», понять. В этом случае он часто становится фигурой умолчания – внешним поводом для выяснения отношений и поляризации внутри советского сообщества.

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Фашисты перестают быть визуальным объектом ненависти, они становятся отвлеченным предметом гуманистических размышлений советских летчиков, пытающихся их понять. Понять, что они чувствуют, как они переживают – ведь они тоже люди, нация с богатой культурной традицией. Камера динамично следит за вопрошающим движением диалога, неразрешимой драмой поиска истины, в кото-

ром нет уже ни командиров, ни подчиненных, ни монолитных убеждений. Так обозначается новая плоскость отношения к врагу: враг – это уже не безличные «крысы», которых нужно без колебаний уничтожать, враг рассчитан на понимание, в конечном счете – на понимание самих себя (139-141).

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Врага нужно не столько уничтожить, сколько для начала вывести на свет, картографировать. В фильме «Девять дней одного года» смерть невидима, она напоминает скорее губительные для глаза, для жизни «лучи», источник которых – глубоко в недрах «материи» (лесов и полей) (142). Немецкие истребители появляются вокруг стеклянного колпака кабины «лаборатории» бомбардировщика ниоткуда, как проскальзывающие тени, сеющие невидимую смерть (в отличие от видимых, мультипликационных траекторий пулеметных очередей в сталинских кинематографических воздушных боях). Летчик не столько оглядывается по сторонам на призрачные материализации врага, «заряженные частицы» носящихся в воздушной перспективе полуматериальных контуров немецких самолетов, сколько упорно вглядывается в тайные глубины видимого, в их источник, пусть даже ценой собственного «зрения» (143-145). В отличие от быстрого интуитивного поиска и немедленного уничтожения фашистского тайного оружия в глубинах темного леса в «Небесном тихоходе», данный поиск является гораздо более «научным». Он продолжителен, образуя основную интригу фильма; он осуществляется с помощью сложных инструментов (крупные планы приборных панелей самолета) (146) и тщательного наблюдения, логических рассуждений и вычислений (начертание на доске схем и формул во время отсидки на гауптвахте).



139



140



141



142



143

144



145



146



147



148



«Женя, Женечка и «катюша»»

Герой по ошибке попадает к немцам, которые так же, как и наши, празднуют Новый год, обладают нормальной человеческой внешностью и даже с виду гостеприимны. За хмельным столом герой пытается достичь взаимопонимания с немецким офицером, и в этой межкультурной коммуникации оба делают первые шаги навстречу: вместо нарицательных штампов «ивана» и «фрица» возникают индивидуальные имена Жени и Зигфрида (147-148). В иронии, которой сопровождается это срывание «лингвистических масок» (и все пребывание у врага), проявляются специфическая стойкость, находчивость и самоуважение персонажа, которые вносят элементы рыцарского героизма в его пребывание на войне и среди своих. Немцы выглядят не как внушающие омерзение и ярость нелюди, а скорее как отягощенные предрассудками, недружественные иностранцы, с которыми, однако, можно вступить в коммуникацию.

Предсмертные видения героя репрезентируются в виде быстро сменяющихся фотограмм (остановленных изображений фильма) однополчан героя. Камера становится субъективной, занимая точку зрения выплывающего из своих фантазмов героя, фокусируясь на немецких лицах. Лицо фашизма почти буквально раздваивается на привычную «зверскую» физиономию в каске и вполне интеллигентное лицо офицера (149-152).

«Солдаты»

Немцы в традициях сталинского канона изображаются скорее как неантропоморфная стихия, нечто среднее между природным катаклизмом (извержением вулкана) и огромным огнедышащим чудовищем: где-то совсем рядом полыхают зарницы, вырываются языки пламени, валят густые дымы, сотрясается земля (153).

Вблизи они – маленькие согбенные черные силуэты, бегущие прочь. Впервые полупнамеком показана сцена мародерства красноармейца по отношению к убитому врагу, а также серьезные внутренние трения внутри «монолита» Красной Армии. Съемка, в общем, традиционна, за исключением героического ракурса далеко неоднозначного персонажа: камера снимает снизу бойца, монументально стоящего с сигарой (!) в проеме стены на фоне боевых дымов (154-155).

В отличие от сталинских полуфольклорных командиров-богатырей и бойцов-ловкачей, герои фильма не столько одолевают «чудовище» или несчетно «давят» фашистов, сколько на фоне врага расставляют акценты человеческих отношений внутри своего сообщества, сами неся существенные человеческие и моральные потери.

«Солдаты»

Очень эпизодические появления немцев средним планом обнаруживают заметный сдвиг в их кинорепрезентации. Немцы изображены как тупые, но исполнительные подчиненные своих начальников. Будучи приставлены к своим «машинам», они добросовестно, без аффекта исполняют свою «работу». Косвенно они возбуждают злость также и против того, кто подставил наших солдат под эту машину войны (против своего жестокого и недальновидного командира) (156).

«Иваново детство»

С быстро движущейся машины снят немецкий пленный офицер, которого ведет советский солдат по пустому полю. Этот немец скорее повод для выяснения отношений внутри фронтового сообщества: взгляд Ивана со слезами пересекается с жестким взглядом полковника в зеркале заднего вида. Хорошо одетая фигура немца, спокойно и прямо идущего по полю, мало



149



150



151



152



153

154



чем напоминает сталинский типаж оборванного и согбенного фрица-крысы (157-159).

«Судьба человека»

Враг репрезентирован как Машина смерти, направляющая потоки людей в геометрические русла, сортирующая их. Печь для сожжения людей метафорически уподобляется паровозу, разогнанной неумолимой машине (160-163).

155



Буквальные машины смерти дополняются трудовыми «машинами». Они «производят» не только физический труд, но проверку и отбраковку рабочей силы, которая работает как огромный живой механизм, длинными цепями, как транспортер, вынося на поверхность горную породу. Монотонный, убивающий труд – вот конечное, дьявольское изобретение врага (164-165).

156



«На пути в Берлин»

Двое советских солдат сталкиваются с врагом уже в конце войны. Немцы предстают уже не единой вражеской массой: конец войны дифференцирует их на более и менее человеческих, на разумных и фанатиков. Ситуация зеркально симметричная и для двух персонажей советских солдат, которые резко различаются своей реакцией: старый офицер не способен мыслить вне раз и навсегда заданных схем (уничтожение противника), но простой солдат из народа сквозь расстояние и туман чутко улавливает новые настроения (немцы устали от войны, в них проснулись человеческие желания – дом, жена, дети). Солдат не подчиняется прямому приказу офицера стрелять по противнику и по своей инициативе идет предлагать мир. В него стреляет немецкий фанатик, которого тут же убивают свои. В заключение обе стороны, принеся по последней жертве войне, вместе организуют подобие похоронной процессии, объединенные пониманием бессмысленности новых смертей (166-170).

157



158



НЕДРУГ

Если в бою строй советских людей монолитен, то в быту появляется специфический тип внутреннего антигероя или, скорее, недруга. Индивидуальность оттепельного героя, включенного в военное братство, имеет четко выраженный предел, за которым она переходит в свою противоположность, в индивидуализм, который становится одной из характерных черт для специфической срединной категории персонажей – не врага, но и не друга. Недруг в отличие от положительного героя индивидуализируется прежде всего не работой камеры, а особенными, слишком выделяющимися чертами внешности и жестами (поглаживание бородки, нервный тик головы).

Новые герои, интеллигенты, мальчишкеры обладают повышенной чувствительностью, проявляя непримиримость не только и не столько к врагу или измене, но к бытовым проявлениям хамства и пошлости в собственной солдатской среде.

Недруг пытается даже на войне провести свой личный интерес – будь то симпатия к девушке, антипатия к сослуживцу или стремление отличиться (даже ценой гибели друга). Его главные отрицательные черты не связаны с абсолютным злом – он не предатель, не преступник. Его антигероический облик формируется из бытовых человеческих «слабостей»: он развязен, навязчив, бестактен, завистлив. Для новых оттепельных героев эти черты так же неприемлемы, как прямая подлость. В категорию недругов попадают также ретрограды и догматики.

Все эти характеристики и разновидности кинонедругов, независимо от передачи более детальной картины войны, обозначают также те новые линии социальной напряженности и конфликтов, которые возникают внутри советского общества 1960-х между сталинскими «отцами»



159



160



161



162



163

164



165



166



167



168



и оттепельными «детьми», бюрократами и профессионалами, «простыми людьми» и городской интеллигенцией.

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Капитан-летчик резко выделяется на фоне остальных офицеров и всей предшествующей кинотрадиции изображения советского война. Он, «стиляга с бородкой», пристаёт к девушке, а получив отказ, начинает рассказывать про нее гадости. Негодя бьют по лицу и выбрасывают из столовой, в то время как за весь фильм врага в лицо герой, по сути, так и не увидит (171-175). Прямая схватка с внутренним «бытовым» злом оттеняет тот факт, что с «настоящим» злом – фашистами – герои борются заочно и опосредованно (они пытаются визуальнo обнаружить скрытый аэродром).

В сталинском кинематографе очень редкие случаи разногласий внутри солдатского сообщества (и немыслимые между старшим и младшим по званию, как в данном случае) протекают в устной форме и почти сразу же мирно разрешаются перед лицом общего врага. В данном случае конфликт внутри советского сообщества выходит на новый уровень напряженности, зрея и выливаясь в физическую схватку, и не заканчивается никаким примирением.

Более того, этот конфликт переходит на более высокий уровень – уровень старших командиров. Здесь он артикулируется уже в более классовых терминах. Напористый заместитель командира полка, грузный бюрократ от войны, не вникающий в нюансы человеческих чувств, обвиняет боевых летчиков в интеллигентности, в том, что они «грамотные очень». Его антагонист – худощавый, заслуженный командир полка – эмоционально встает на защиту интеллигенции, «шляп в трамваях», обладающих большей фантазией и свободой действий.

«Балтийское небо»

Камера внимательно следит за сменой эмоций на лице положительного героя, а затем «вскакивает» вместе с ним и следует за его перемещениями. Летчик, лично сбив самолет противника, но тем самым оставив своего напарника без прикрытия, совершил в глазах командира предательство. Он стоит неподвижно, камера держится «холодно» на дистанции от него. Внешность недруга отмечена несколькими резкими чертами: плотно облегающий кожаный шлем (который положительные герои, «рабочие войны», устало снимают тут же после полета, вытирая пот), тонкие усики, характерные для типажа самовлюбленного негодяя, постоянное дерганье головой (176-179).



169



170

«Женя, Женечка и «катюша»»

Герой, московский интеллигент, может многое снести от своих однополчан с менее чуткой душевной организацией, вплоть до тычков и подзатыльников. Но смесь крестьянской прижимистости и хамства по отношению к женщине со стороны одного из солдат приводит к заведомо проигрышному силовому противостоянию с ним, начало которому кладет типичная интеллигентская пощечина. Это чуть ли не самая динамичная сцена в фильме – затяжной бой хамству (трижды легко отбрасываемый герой возобновляет свою неумелую атаку на недруга) (180-182). В конце сцены герой, который по ходу фильма выслушивает немало стандартных упреков типа «грамотный больно», остается нести свой интеллигентский крест в полном одиночестве и отчуждении от более «простых» советских людей (с которыми он так и не найдет общего языка до конца фильма) (183).



171



172



173

«Летят журавли»

Война врывается внезапно в интерьер городской квартиры, обращая его в темный хаос.

174



175



176



177



178



В хаос погружаются и отношения персонажей – возлюбленной героя и его брата. Уже в начале эпизода антигерой «теряет лицо»: оно исчезает в тени по контрасту с ярко освещенным лицом героини. Затем происходит резкий слом эмоциональной тональности и визуального формата сцены – в смешанной эстетике «фильм нуар» и фильма ужасов антигерой, как обезумевший оборотень, преследует героиню по всей квартире (184-187). Нижний ракурс съемки, широкоугольный объектив и внутрикадровое движение героев, быстро перемещающихся вглубь пространства кадра и обратно по зрительной оси, усиливают глубину кинопространства, создают «психологическую» напряженность разыгравшейся драмы (188-189). Война играет роль «детонатора», взрывающего изнутри потенциально нестабильную систему человеческих отношений. Основные события фильма происходят не между своими и врагами, а в поляризованном войной поле отношений среди своих. В ходе фильма антигерой станет олицетворением «падшего» интеллигента – погрязшего в мещанстве и чиновничьих делах.

Героиня иступленно и агрессивно сопротивляется домогательствам, однако быстро истощает как свои физические, так и интеллектуальные силы и безвольно отдается судьбе. Наложение крупного плана перевернутого лица героини с широко открытыми, блестящими глазами и тревеллинг камеры по поблескивающему битому стеклу одновременно репрезентируют и цельность и надлом, которые характеризуют в дальнейшем этого не-сталинского, героического в своей противоречивости женского персонажа. Переход от начищенных ботинок, мягко ступающих по паркету и уносящих чужую невесту, к устало чавкающим грязью солдатским сапогам, несущим в противоположном направлении раненого товарища, формально противопостав-

ляет монолитные в сталинском кино фронт и тыл (190-193).

Фотография героини, продемонстрированная общим планом, который не дает того идеального образа, которым репрезентировались киногероини сталинского кино, вызывает пошлые намеки. Хам буквально «лезет в глаза»: он изображен сверхкрупным планом с губной гармошкой. Герой-интеллигент подчеркнуто вежливо просит отложить в сторону гармошку, после чего немедленно наказывает хама ударом по лицу. Даже перед лицом смерти, посреди грязи и усталости герой не может выносить бытовую «грязь».

«Солдаты»

Интеллигент первый бросается в бой с тем, кто вместе с немцами повинен в массовом бессмысленном истреблении солдат, с командиром, объясняющим последствия своего преступного приказа недобросовестностью подчиненных. Недруг имеет вид сталинского начальника-инквизитора, убежденного в лени и трусости всех солдат. Именно это открытое столкновение нового и старого типажа является, по сути, основным событием фильма. Мягкотелый очкарик в отличие от неизменного, предсказуемого характера недруга по ходу фильма эволюционирует и становится едва ли не самой сильной фигурой фильма (194-196).

«Живые и мертвые»

Самостоятельно сформировавшаяся коллективная форма – сводный отряд, вышедший из окружения, – входит в конфликт с системой государства (инструкцией, законом). Группу расформировывают и разоружают, не принимая в расчет сложившихся внутренних взаимосвязей. Из уст одного из членов группы, комиссара, в адрес представителя государства, выступающего недругом, срываются слова: «обидно» и



179



180



181



182



183

184



185



186



187



188



«стыдно». Ситуация на какое-то время зависает в неопределенности, в точке равновесия между легитимностью формального Закона и интересами спонтанной «коммуны». Камера снимает этот диалог не чередованием планов (например, обычной «восьмеркой»), а перемещается от одного персонажа к другому без монтажных стыков, создавая тем самым документальный эффект (197-201).

В течение следующего диалога два боевых друга помещаются в более «гармоничное» визуальное пространство: они оба все время в одном кадре, рамка кадра перемещается с ними двоими, а не раскачивается от одного к другому, как маятник (202-204).

Событие

БОЙ

Сталинский бой в общем напоминал тир с поражением плоских, без психологической глубины мишеней. Оттепельный кинобой репрезентирован скорее как трудовая вахта или как внутренняя борьба, драматический способ самопреодоления человека. Основной событийный нерв боя носит не силовой, а экзистенциальный характер. Человеческая сущность боя заключается не в уничтожении противника любой ценой, а в предстоянии человека перед смертью и перед лицом товарищей по боевому братству. Не изменить себе или спасти в бою жизнь друга становится гораздо более важным, чем выжить самому или убить врага. Более того, эти две цели – поддержание внутреннего равновесия и уничтожение внешнего врага – могут вступать в бой в противоречие. В сталинском же кинематографе спасение товарища, как правило, совпадало с задачей уничтожения как можно большего количества врагов. Бой, таким образом, стано-

вится не единственно возможным, адекватным, «мгновенным» применением силы, а проблемным пространством для индивида.

Противник в бою часто вообще остается за кадром. Он является внешним поводом для того, чтобы герой по ходу испытания разобрался сам с собой, чтобы в рамках группы упрочились старые или возникли новые отношения.

В репрезентации боя, с одной стороны, камера стремится глубже внедриться в его гущу, приблизить его, усилить эффект реализма и соприсутствия зрителя; с другой, в монтаже систематически задействуются элементы аллегорического изображения: различные монтажные вставки метонимических деталей, метафорических планов создают интерпретативную «глубину» боя. Аллегорические изображения, а также более активный монтаж в большом диапазоне планов и ракурсов съемки фрагментарируют пространство боя.

Сталинский кинобой четко организован сверху, он построен по модели покорения враждебных стихий или напоминает сцену ударного, стахановского труда. Оттепельный бой драматически кодирует новый опыт труда: модернизированный труд начинает «расслаиваться» на его видимую, процессуальную сторону и ее проскальзывающее «вглубь» значение, требующее усилия для понимания (в репрезентации войны это усилие оправдывается постоянной близостью смерти). При этом повествовательная спаянность военного братства как экстремального «производственного коллектива» парадоксальным (компенсаторным) образом вписывается во фрагментаризирующееся кинопространство ускользающего во всех своих взаимозависимостях повседневного «производства».

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Бой является чем-то вроде короткой, но напряженной трудовой вахты в перерывах не-



189



190



191



192



193

194



спешно текущего быта. Репрезентирован бой как тяжелая работа до нервного и физического изнеможения, но без видимого, «рекордного» результата (205-206).

«На семи ветрах»

Бой репрезентирован наложением трех планов: крупного плана полных переживания глаз девушки, средних планов строчащих из автоматов и пулеметов солдат, общего плана дома, обстреливаемого со всех сторон (но ни один нападающий не попадает в кадр) (207-209).

195



Кинопространство боя стремится совместить одновременно три плана войны: экзистенциальный (предельно личные эмоции смертельного страха и надежды), коллективно-трудо-вой (солдаты напоминают шахтеров, работающих отбойными молотками), эпический (общая картина боя). В отличие от других случаев эти планы даны не в монтажной последовательности, а в коллажной технике. Это обнажает как стремление оттепельной камеры синтетически представить «всю картину» события, так и невозможность сделать это реалистическим «картинным» образом. Крупный план глаз композиционно и эмоционально доминирует в кадре (210).

196



«Балтийское небо»

Бой слишком скоротечен, пули врываются в кабину внезапно, и уже в начале боя самый опытный и мужественный летчик гибнет, так и не совершив Подвига (вернее, его подвигом, который посмертно оценят Звездой Героя, станет вся его военная жизнь). Бой репрезентирован скорее как борьба против собственного бессилия, преодоление самого себя, смертельности своего ранения. Эта борьба снята из тесной глубины самолета, а не с «воздушной» точки зрения извне. Она не носит риторического характера: убедительные, «красивые» жесты или фразы не «пришпиливают» событие индивидуальной

197



198



смерти к общей Истории борьбы (211-214). О чем думал командир в последний момент, что говорил, потрясая кулаками в небо, – зрителю остается только догадываться. Итог боя – не поверженный противник (он практически не появляется в кадре), но маленькая фигурка летчика, падающая на белом фоне заснеженного поля в трагическом просвете врезавшегося в землю самолета на первом плане (215). Камера «отдаляет» от нас это событие в композиции кадра, но монтажно – после сильной сюжетной линии героя и его последних выразительных средних планов – скорее погружает событие последнего боя еще «глубже» в зрителя, наполняющего собственным эмоциональным содержанием эту маленькую фигурку.

«Солдаты»

Большую часть фильма герои перемещаются в пространстве, входят в различные конфигурации отношений с другими. Время по большей части протекает в интерьерах блиндажей с аскетической фронтовой лирикой их быта. Единственный во всем фильме бой – абсолютно провальный, грязный в прямом и переносном смыслах: из-за преступного приказа солдаты идут на явную и бесполезную смерть. Атака снята одним возобновляющимся движением камеры, которая общим планом сопровождает бегущих и падающих на бегу солдат без каких-либо монтажных вставок (отдельных крупных планов наших, стреляющих немцев и пр.). В сером пустом пространстве солдаты плечом к плечу бегут из ниоткуда в никуда, и в каждом монтажном кадре они как будто утыкаются в невидимую преграду, в которой захлебывается атака (216-218).

«Баллада о солдате»

Война репрезентируется не через картины столкновения двух армий, а через ее соотнесение



199



200



201



202



203

204



205



206



207



208



с мирной жизнью. Бой – это то, что врывается в мирную жизнь совершенно внезапно, обрывает неспешность бытового разговора, бомбежкой вспарывает картину мирного интерьера (219-220), расслаивает реалистическое изображение, делает его фантазматическим посредством наложения двух планов (языков пламени и спасения людей из вагона). Герой буквально сражается не против врага, а за своих сограждан (221-222). Этим, собственно, и определяется основная история фильма – герой с приключениями едет в краткий отпуск домой, – история, которая, казалось бы, «бессюжетно» протекает между кратким подвигом и мимолетной встречей с матерью в несуществующем для сталинского кино пространстве между фронтом и тылом.

«Живые и мертвые»

Первый бой построен на четкой монтажной схеме: направления внутрикадрового движения (летающие самолеты) и композиционное расположение предметов (ружья, пулеметы) монтируются как инженерная конструкция по диагонали кадра слева направо, справа налево и т.д. (223-224). Монтажная фраза «перекрещивает» траекторию самолета и пуля. Вид войны – это не враг или разрывы, но необычный ракурс для привычного: камера с точки зрения лежащего героя снизу смотрит на крону дерева в пороховом дыму (225-226).

«Живые и мертвые»

Старый типаж сталинского начальника – наглухо застегнутого, сурового, убежденного, пафосного – напутствует солдат (227). Но слова командира не превращаются тут же в грозную боевую силу, они монтируются не с наступающими массами красноармейцев и картинами уничтожения врага, а с визуальной метонимией возрастающей ожесточенности боев – рядом кадров с табличками, обозначающими

расстояние до Москвы: 110, 90, 85, 80, 70, 60, 50, 40 км. Таблички становятся все более обугленными, покореженными. При этом голос за кадром не повествует о цифрах и датах, а метафорически комментирует и без того иносказательное изображение сопротивления, сравнивая его со сжатием пружины (228-230). Этот иносказательный бой монтажно «упирается» в реалистическую на его фоне картину полевого быта – солдаты ведут неспешные разговоры, бредутся (231).

«Судьба человека»

Бой репрезентирован субъективной камерой и монтажной вставкой сверхкрупного плана глаз героя: земля вздыбилась и завертелась перед объективом камеры (232-234). Камера остается если не субъективной, то «сочувствующей»: даже когда герой снова появляется в кадре, она продолжает пошатываться вместе с ним. Даже кажется, что именно она, наклоняя линию горизонта, подталкивает героя к падению, помещая, таким образом, зрителя в дискомфортное положение, где он разделяет состояние героя (235-236).

Бой заканчивается не победой или смертью героя, а детальной демонстрацией жестокости и унизости плена.

«На пути в Берлин»

В общем стандартный эпизод боя содержит отдельные моменты не-сталинской работы камеры. В начале боя камера совершает тревеллинг над солдатами, «атакует» вместе с ними, а не представляет атаку панорамой с внешней, «командной» точки зрения (237-239). Отдельные элементы боя показываются в более «документальном» ключе: бросок гранаты и взорвавшийся на ней немец показаны одной быстрой панорамой, а не двумя отдельными монтажными кадрами (240-242).



209



210



211



212



213

214



215



216



217



218



ПОДВИГ

В кинематографе оттепели происходит «дегероизация» героя: он перестает быть совершенным сочетанием человеческих качеств, теряет ореол идеальности, абсолютной убежденности в правоте и непреерекаемого лидерства. В сталинском кинематографе подвиг был последним штрихом для создания цельного образа героя, являлся закономерным результатом всего предшествующего развития героя и хода вещей. В оттепельном кинематографе сама индивидуальность персонажа (со всеми сильными и слабыми ее сторонами) становится основой героического. От героя уже не требуется обязательного совершения подвига как сверхусилия. Если оттепельный киногерой и совершает нечто выдающееся, то это так или иначе подрывает сталинский канон подвига как сознательного, возвышенного поступка. Подвиг совершается случайно, с элементами трагикомедии («На войне как на войне»), вынужденно, в отчаянной попытке спасения («Баллада о солдате») или вообще не совершается, отчего персонаж не теряет статус главного действующего лица («Летят журавли»). Самые различные героические проявления главных персонажей фильмов оттепели объединяет скорее то, что каждый из них существует – и умирает – таким, какой он есть, во всей неповторимости своей индивидуальности.

Акт подвига зачастую репрезентируется косвенно:

- событие подвига изображается посредством знаков: крупные планы героев, а не общие планы впечатляющих результатов их действий, документы, обнаруженные спустя значительное время после совершения подвига и т.д.;

- становится видимой сама «фактура» подвига: незначительные сопутствующие детали и жесты, та повседневность, в которую подвиг вплетен, из которой он вырос и для которой совершен (в кинорепрезентации сталинского под-

вига, свершаемого во имя вождя и государства, как в классической скульптуре, нет ничего лишнего).

Подвиг совершается уже не как прямое исполнение приказа, мудрость которого предусмотрительно исключает любой момент случайности. Подвиг становится следствием личной инициативы или даже прямого нарушения приказа. Общая формула подвига – быть самым собой даже в неблагоприятных к этому стечениях обстоятельств.

«Баллада о солдате»

В отличие от динамичного, расширяющегося пространства прошлого, пространства светлого пути вдаль, будущее по отношению к войне время характеризуется постоянным возвращением на то же самое место Утраты (здесь мать последний раз видела своего сына). Сверхкрупный план глаз матери, напряженно вглядывающихся во временную даль, наплывом монтируется с видением войны – крупным планом немецкого танка, наезжающего на камеру. Материнские глаза эмоциональным фоном заботы и любви монтажно «насекают» кадр боя, где ее сын оказывается один на один с армией танков. Самые дикие страхи проступают «изнутри» домашнего и оберегающего измерения (243-245).

Событие боя изначально репрезентируется сквозь призму глубоко личностных переживаний, а не посредством впечатляющих картин внешних действий. Поле боя является собой пустыню экзистенциальной заброшенности, полного одиночества перед безличной обступающей смертью. Герой быстро и негероически теряет товарища, враз обмякшего и оползшего в окоп (246-247). Он остается один на огромном поле, по которому движутся танки, неодушевленные машины смерти.

Камера под наклоном к линии горизонта панорамирует сверху, переворачивается, ме-



219



220



221



222



223

224



225



226



227



228



няя землю и небо местами: вся чудовищность ситуации репрезентируется преимущественно кинематографическими средствами, а не словами или мимикой героев. Отчаянные попытки кому-то дозвониться, затем нелепо болтающаяся телефонная аппаратура скорее подчеркивают коммуникативную изоляцию (248-251).

Герой – испуганно-растерянный юноша, казалось бы, обреченно бежит от своей смерти. Кадр затянувшегося убегания растерявшегося советского солдата от немецкой военной машины (визуальная метафора первых месяцев войны) – кадр, невозможный для сталинского кинематографа (вспомним, как сурово критиковали члены сталинского политбюро сцену суетливо драпающих от врага красноармейцев в начале фильма «Чапаев»). И тем не менее именно здесь, на дне безысходности рождается героизм. Герой уже «сдался», упав, по-детски свернувшись калачиком и прикрыв руками голову от наезжающего сверху танка. Но от отчаяния, как утопающий за соломинку, он хватается за валяющееся по близости противотанковое ружье, из которого и подбивает танк (252-255). Не из непоколебимой веры в победу в стройных рядах соратников, но из глубин страха и одиночества рождается подвиг. Подвиг непроизвольный и неожиданный: герой по-детски удивленно улыбается свершившемуся (256). В заключение эпизода герой сидит на пустынной земле, демонстрируя изматывающую телесную сторону подвига: изможденная поза, отирание пота, учащенное дыхание, рваная телогрейка (257). Сталинский же подвиг обеспечивал герою освобождающий от брэнного тела прилив сил, почти немедленную славу и победные крики окружающих.

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Подвиг монтажно аранжирован деталями: девушка в волнении появляется на заднем плане

кадра командного пункта; стоптанная подошва летчика на первом плане в кабине самолета; божья коровка, ползущая по громкоговорителю; неприметный жест выдвижения шасси маленьким рычажком (собственно акт уничтожения немецких самолетов на аэродроме ценой собственной смерти) (258-259).

И в вопросах смерти люди из военного братства понимают друг друга с полуслова. «Давай!», – говорит штурман командиру, имея в виду таран, и командир тут же делает это (260-261). В нашу память врезается съемка быстрым наездом до крупного плана героев за секунду до гибели. Подвиг дан прежде всего с точки зрения самих погибающих в самолете героев, обеспечивая зрителю трагическую идентификацию с ними (262-264).

В свете подвига, закадровой смерти главных героев разом наполняется трагическим смыслом вся «вялотекущая» повседневность. Это то, чего уже нет и никогда не будет: ни влюбленности еврейского юноши-скрипача, ни трепа утонченного стрелка-радиста, ни рассудительности командира, ни их памяти, выигрышей в настольные игры, рецептов самодельных спиртных напитков, мужской дружбы – всего того, чем был наполнен фильм. Это пустота, разом разверзающаяся в повседневности коллектива, и прежде всего в душе их механика, в финальных кадрах фильма в одиночестве идущего по огромному пустому полю (монтажными скачками все более общих планов), стыкуемому с пустым небом. Подвиг служит прежде всего для того, чтобы разом наполнить смыслом, оправдать невидимую героинку повседневности, сделать людей, ее населявших, объектом памяти.

«Женя, Женечка и “катюша”»

По отношению к войне и даже к теме подвига уже становится возможна ироническая дистанция. Героя потянуло на подвиги с похмелья



229



230



231



232



233

234



235



236



237



238



(хотя и случившегося не по его вине): он пошел первым в атаку и пал «убитый» в героической позе (упал и заснул на поле боя). Но даже в этом трагикомическом случае остается место для подвига – микроподвига героя, который между наковальней врага и карающим дисциплинарным молотом своих начальников остается верным своим романтическим принципам, интеллигентскому этикету поведения, самому себе (265-266).

«Судьба человека»

Герой выстоял не на поле боя с оружием в руках, а в еще более безнадежной и отчаянной ситуации, когда невозможно какое-либо прямое противодействие. В самом логове фашистов ему пришлось доказывать, что он настоящий русский солдат, на таком негероическом и скользком для русского человека материале, который немисливо было представить «орудием» подвига в сталинском кинематографе (проверка водкой на прочность – «после первого стакана не закусываю»). Герой остался самим собой (даже сохранил стиль речи), не изменив своим ценностям (267-270).

Немцы изображены как холодные, жестокие офицеры, но в общем имеющие не животное-карикатурный, а человеческий вид и даже способные проявить специфическое великодушие.

«На войне как на войне»

Бой репрезентируется во всем диапазоне планов и точек зрения. Это свехобщие (крошечный танк на заднем плане), общие и средние планы, свехкрупные детали (колеса танка, комья земли, гильза снаряда), взгляд извне и изнутри танка, с точки зрения внешнего наблюдателя и с точки зрения героев. По сравнению со сталинской «картина» данного боя предстает монтажной мозаикой. В одном, отнюдь не центральном фрагменте этой мозаики и имеет место подвиг (271-275).

Героическое свершение боя заключается не в количественном истреблении противника, а в качественном преодолении военным братством экипажа внутренних препятствий. Сам подвиг выступает внешним побочным эффектом внутренней борьбы коллектива, забывшего про общее наступление и приказы сверху. Экипаж по ходу боя сплавляет слабости индивидуальных характеров (прострацию водителя, неопытность командира) в эффективность группового единства, пробивающего первую брешь в обороне противника.

СМЕРТЬ

По сравнению со сталинской киносмертью героя, происходящей на пике героического свершения смерть героя оттепельного выглядит до обидного случайной и бессмысленной. Она репрезентируется на фоне неразделенности, одиночества, немотивированности всем ходом событий. Если для сталинского кинематографа смерть обретала ясное значение в перспективе Общей Борьбы, то оттепельный кинематограф набрасывает на смерть покров бессмыслицы. Так, персонаж «Иванова детства», закуривая во время бытового разговора, с внезапным ужасом для себя открывает, что рядом с ними лежит накрытый труп его товарища, смерть во всей ее абсурдности тихо таится где-то поблизости. Смерть уже не воспринимается как драматический жест – она застаёт врасплох индивида модерна во всей своей ригидной фактичности.

Самое чудовищное в ней то, что она происходит уже в момент появления первых предчувствий. Ее свершение «перегоняет» способности понимания. Смерть являет собой не «органический» акт общей трагедии, а выпадающее «за кадр» Событие, настигающее задним числом. Перед лицом смерти не приходят в мстительную ярость или трагическое уныние – перед ней умолкают как перед порогом смысла. Смерть



239



240



241



242



243

244



245



246



247



248



уже не сопряжена с врагом, на котором можно ее отыграть или за нее отыгаться. Смерть происходит сама по себе, стоит особняком среди военных перипетий. Индивидуальная трагедия смерти состоит не столько в боли и страдании, сколько в том, что разом обрываются тысячи нитей, которые связывали с человеком в повседневности, в уходе целого мира, жизненного стиля, универсума жестов, выходок, иронии, романтики, слабостей и силы. Оттепельная военная киносмерть свершается в тот момент, когда герой становится памятью других о себе «незадолго» до самой гибели, в момент, когда его существование и память о нем свободно взаимообмениваются местами. «Образ» героя получает свою законченность в значительной мере как уже утраченный, «выдвинутый в ничто» (что косвенно артикулирует историческое самосознание советской интеллигенции, «шестидесятников» как нестабильного социального класса, подлинное «бытие» которого во многом возможно в пространстве памяти об «утраченном времени»).

Процессуально образ смерти обычно репрезентирован крупным планом героя за секунду перед смертью либо мгновенное обездвиживание, онемение, тихое оседание, обмякание тела. В этом отличие и от возвышенной монументальности умерших героев и театральных энергичных жестов умирания сталинского кино – резкого выпрямления, вскидывания рук и даже прыжков, и от позднесоветского натуралистического кинокода демонстрации процесса смерти (например, обгорающий в кадре до костей летчик в «Торпедоносцах» (1983) или факта смерти (например, конвульсивно скрюченные, с оскалом боли трупы персонажей в фильме «Гу-га» (1989)).

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Смерть репрезентируется сначала как предчувствие, как нечто непривычное, нехорошее,

вторгающееся в обыденность жизни аэродрома. Кинематографически это достигается «ручным», подрагивающим медленным наездом на застывший, покосившийся от наклона камеры самолет. Монтажная серия постепенного обнаружения смерти включает перебивки наблюдающих за событием летчиков и кадров постепенного извлечения тела героя: в самолете снизу вываливается крышка люка; фигуры прилетевших летчиков, снятые снизу, в глубине кадра в небольшом световом квадрате открытого люка; медленный наезд камеры на открытый люк сбоку создает напряжение ожидания – тело летчика наконец извлекают из кабины и опускают на землю – средним планом, крупным планом. Камера не отправляет убитого в вечность неподвижным героическим планом. Смерть репрезентируется как уже произошедшее событие, которое постепенно доходит до сознания. Смерть произошла где-то в недрах «машины» войны, и это не сразу становится видимым. Тело не обезображено, оно просто обездвижено: смерть есть чудовищный в своей неприметности уход жизни из тела героя-мальчишки. «Вот, понимаешь, какая история...» – без пафоса, растеряннo-устало говорит о случившемся выживший летчик, подходя к камере. Смерть – это глупая, бессмысленная «история». Перед ее лицом растерян даже командир: «Как же так?»

Камера моделирует чувства скорбящих, всматриваясь в лица, неровными панорамами переходя от одного лица к другому, поднимаясь на кране над собравшимися и опускаясь в «гущу» людей. Герой гибнет не перед лицом советского народа, а перед лицом своих товарищей, конкретного зрителя, который не находит себе стационарной, «удобной» точки зрения на смерть (276-281).

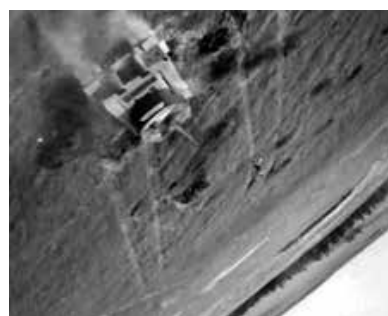
Погибший летчик лежит на земле – над ним покосившееся крыло самолета, как след боевой динамики, под ним колышется трава: это отте-



249



250



251



252



253

254



255



256



257



258



няет неестественную прямооту и неподвижность молодого непоседы (ранее, позируя для портрета, он не мог сидеть спокойно) (282).

В заключительных кадрах фильма в радиорубке самолета мы увидим уже мертвого радиста. И это не чеканный профиль мертвого сталинского героя. В его открытых глазах – безмятежность непонимания произошедшего: как, когда Это произошло (в постсоветском кинематографе лица убитых будут искажены гримами ярости и боли) (283)?

«Балтийское небо»

Тревожное ожидание летчика репрезентировано стоящими в поле фигурами летчиков: они стоят по отдельности, почти неподвижные, на очень разных планах глубины, камера снимает с нижнего ракурса, почти от земли. Герой входит в кадр крупным планом сапог, а потом появляется уже весь, еще раз демонстрируя близость и значимость закадрового пространства. Планы неестественно вытянутых к небу нижним ракурсом и застывших летчиков дополняются зрелищем неуверенной посадки самолета. Движение камеры вверх на крае открывает, что самолет привез уже мертвое тело летчика. Никто из окружающих не произносит ни слова (284-287).

«Женя, Женечка и «катюша»»

Смерть случайна и «обыденна» – она поджидает в спальном комнате (288). Герой сталкивается со смертью в монтажном стыке между средним планом оборачивания на немца и крупным планом с нарушенной композицией (лицо сместилось в правый нижний угол). В этом монтажном «рывке» размещается жуткая растерянность героя перед неожиданностью и нелепостью смерти (289-291). Событие смерти самого немца репрезентировано как итог прошлого. Смерть репрезентируется монтажно: она выражается не изменением тела в пространстве

(тело остается точно так же сидеть в заведенной машине, автоматная очередь «тихо» отняла у него жизнь), а мгновенным опрокидыванием времени: фотографической серией от взрослых фотографий убитого к детским, к фото матери немца (292-295). При этом в самих фотографиях нет ничего фашистского, зловещего, predisposing к подобной концовке (добрая мама, пухлый малыш, примерный мальчик, хороший семьянин). Более того, это тот самый немец, с которым герой (О. Даль) уже сталкивался на фронте, но вместо обмена выстрелами они обменялись своими именами. Самое страшное и трагическое – в необъяснимости того, как на войне в случайном столкновении двух, в общем, обычных жизней возникает провал смерти.

«Иваново детство»

Смерть героя предстает как ужасающий своей необратимой законченностью результат. Собственно событие смерти остается за кадром: переход «жизнь – смерть» вообще остается невидимым в фильме. О нем кратко рассказывают задним числом: «Глупо как-то вышло... Из окопа только приподнялся и вдруг стал вниз сползать, тихо-тихо. Мы и выстрела не слышали». Ужас в том, что нечто уже произошло до того, как ты успеваешь заметить это или понять. Утрата настигает чудовищной глупостью «сзади». Абсолютно негероическая, не статуарная, невидимая во всей ее бессмысленности смерть. Смерть, подрывающая всякий героизм, придающий ей значение. Первая реакция на такую смерть – немота, бездвижность и мрак (296-298).

«Солдаты»

Смерть носит абсурдный характер: смертельно раненный в бессмысленной атаке агонизирующий солдат ползет под проливным дождем в жирной грязи, которая оползает перед ним как липкий и бесформенный смертный ужас, экзи-



259



260



261



262



263

264



265



266



267



268



стенциальное проседание жизненной опоры. Солдат ничего не говорит перед смертью и тихо умирает в полной безысходности (299-301).

«Летят журавли»

Герои на безлюдном поле боя. Как у Тарковского в «Ивановом детстве» или в «Сталкере» – вокруг обломки материальной цивилизации и невидимые линии смертоносных полей (звуки пуль). Такое пространство войны невозможно картографировать: нет линии фронта, своих, чужих. Цель героя сводится к тому, чтобы просто выйти куда-нибудь из неопределенности. Эта неопределенность, заброшенность героя подчеркиваются тем, что траектории пути героя и камеры не параллельны друг другу: герой то «наваливается» на объектив, вплотную приближаясь к камере, то уходит в сторону (302-303).

Как только герой находит место, где «потише», его сражает шальная пуля ниоткуда (сходным образом в «Пяди земли» (1964) выживший в страшном бою герой тихо погибает от случайной пули, умываясь безмятежным утром, – не слышно даже звука выстрела). Она застигает зрителя врасплох и овладевает героем как будто изнутри – его тело сразу деревенеет. В этой опасной, некартографируемой «зоне» герой встретил некую блуждающую, невидимую – только свою – смерть. Смерть без рваных ран, крови, конвульсий, только расширенные глаза и тихое оседание: смерть как внезапное осознание собственной смертности. Камера становится отчетливо субъективной: с точки зрения героя «падает» небо, кружатся деревья. Смерть репрезентируется фантазматическими нарушениями реалистического кода изображения вплоть до тройной экспозиции предсмертных видений героя. Видений утопания в светлой материи счастья, в сверхнасыщенном утопическом будущем, растворения в коллективно-природной стихии и в любимом человеке (304-310).

Взгляд камеры рассогласуется со взглядом героя не в монтажном стыке, а в самом кадре с падением героя. С точки зрения героя кружатся и наискосок «падают» деревья, в следующем кадре, как бы продолжая эту динамику, наискосок падает уже сам герой в своей одинокой, бессмысленной, отдельной от всего мира смерти (311-313). Точка зрения героя в этом едином вихре смерти как бы переносится на камеру, которая продолжает видеть мир, в том числе и самого мертвого героя, но уже замирая неподвижно, как посмертный взгляд, устремленный в пространство.

«Живые и мертвые»

Грузовик разбомблен на глазах у героя еще на подъезде к фронту. Событие смерти показано косвенно: тело, лежащее на асфальте, подбрасывается вверх сотрясающейся взрывом почвой. Общий план сцены смерти демонстрирует сначала не искореженную технику или трупы, а визуальные знаки абсурдной аномальности произошедшего: катящееся прямо на камеру колесо (пугающее, «мертвенное» движение, когда вокруг уже нет ничего живого), «покосившийся» мир (наклон камеры). Колесо закатывается в кадр с лежащим героем и остается в кадре – даже когда герой выбегает из кадра, камера продолжает зачарованно следить за движением колеса, оставляя зрителю паузу для самостоятельной визуальной интерпретации этого знака смерти и для представления страшных картин (314-318).

В фильме «Самый медленный поезд» камера еще более иносказательно репрезентирует событие смерти. Героиня теряет мужа-офицера посреди идиллии мирного свидания: из развалин уже освобожденного города выскакивает какой-то безумный фриц с автоматом. Пытающиеся выхватить оружие герои видны в проем между спиной и согнутой рукой с автоматом надвигающегося на них фрица: композиция кадра образует «при-



269



270



271



272



273

274



275



276



277



278



цел», в который смотрит на героев камера. Затем спина немца закрывает героев в кадре, слышатся выстрелы и фриц падает. В кадре остается одна героиня с пистолетом, у ее ног лежит убитый муж. Сразу за этой сценой следует крупный план вывески парикмахерской, возле которой встретились герои: примитивно нарисованный, улыбающийся, гладко причесанный мужчина, изображенный на вывеске, бессмысленно долго раскачивается в кадре после динамичной сцены перестрелки.

«На войне как на войне»

Солдаты припоминают различные случаи смерти. Смерть в их рассказах предстает как несуразный «персонаж» (смерть от «мешка с гороховым пюре», сброшенного с самолета для окруженцев и т.п.), вписанный в саму фактуру фронтового быта (рассказ структурируется ритмами умывания в полевых условиях) (319).

ПОБЕДА

Оттепельная победа репрезентирована не как состояние, а как процесс, подобно тому как строительство коммунизма для советского человека 1960-х постепенно начинает мыслиться не в терминах окончательного его построения как некоего совершенного и вечного коллективного Здания, а в терминах бесконечного движения, развития творческих возможностей каждого человека.

Победа не является пределом, идеально завершающим повествование, определяющим «нарративную закрытость» (narrative closure) истории. После нее не восстанавливается состояние изначальной гармонии, не происходит качественного скачка в новую жизнь: и до, и после победы индивид сталкивается с теми же проблемами, бедами и заботами.

Новые герои оттепельного кинематографа юноши-рыцари одерживают уже не «силовую», но скорее моральную победу: подобно герою

фильма «Летят журавли» (1957), который не успевает совершить даже выстрела, но побеждает самой готовностью жертвовать собой, жертвовать поэтикой неповторимого мира.

Общая же победа «нечаянно» рождается из глубин малого боевого братства, сложных переплетений человеческих отношений. Победа не искупает все страдания и не компенсирует все утраты, но скорее обнажает пустоту, образуя на их месте.

«Женя, Женечка и «катюша»

Победа не вырывает героев из их привычного круга обязанностей, не изменяет сказочно, сразу и качественно жизнь. Звуки победы звучат где-то на фоне обычной армейской жизни. Экипаж празднует событие победным отдраиванием «катюши» на фоне быта со всеми его эмоциями и нелепостями (320-321). Победа не ставит точку в повествовании. Она является поводом для особенно острых воспоминаний о потерях на пути к ней (солдат вписывает фамилию погибшей фронтовой подруги среди автографов живых на стенах побежденного города) (322). Герой не смотрит в камеру (в будущее) непоколебимым ясным взглядом, но отворачивается от нее. Эта безысходность в «анфас» вжатой в скошенную линию плеч опущенной головы служит визуальным знаком многоточия не имеющей «правильного» завершения, открытой истории (323-324).

«Иваново детство»

Уцелевшие герои остаются вдвоем, молча пьют водку и курят, как в пустой городской квартире (что контрастирует с наполненными народом сталинскими киноземлянками) (325). Этот план, снятый с верхнего ракурса, стыкуется со сценой победного ликования. Победа репрезентирована новаторским планом снизу, с точки зрения солдатского единства, сцепления рук, подбрасывающих своего командира (как члены победившей



279



280



281



282



283

284



285



286



287



288



команды чествуют своего тренера) (326-327). Данный монтажный стык обнажает те истоки – глубины молчаливого взаимопонимания во фронтовом братстве перед лицом смерти, – из которых рождалось общенародное событие Победы.

«На семи ветрах»

Победа захватывает врасплох посреди группового быта, не являясь логическим результатом боевого усилия (328).

Лохмотья знамени на первом плане закрывают вид на искромсанный войной дом. Это внутрикадровое наложение, усиливающее визуальный резонанс образов расстрелянной стойкости, репрезентирует суть победы: не столько уничтожение врага, сколько то, что группа выстояла и, несмотря на все потери, сохранила свое символическое единство (329-330). Празднование микропобеды на ступенях многострадального дома выглядит как групповая репетиция взятия рейхстага, а сама группа – как самодостаточная победившая «армия» (331). Сообщество дома не сразу вливается в поток наступающих войск. Событие победы монтажно обрамлено сценами бытовой общности. В итоге военных действий группа приобретает идеальную завершенность: первый общий план сверху демонстрирует круг оставшихся бойцов около костра, в доме, который «сжался» до размеров этого круга (332).

«Живые и мертвые»

Выиграна жизненно важная битва под Москвой, но итоговый кадр фильма не содержит победной кульминации. Победа репрезентирована как момент пути, уходящего в снежную даль. Бесконечное движение без ясной цели и, кажется, во взаимопротивоположных направлениях: колонна солдат, не сталински-геометрическая, а скорее напоминающая ползущую змею, движется по диагонали кадра сначала на камеру, а в следующем кадре такая же диагональ колонны

уже удаляется от камеры (камера пересекает ось действия, отчего возникает ощущение, что две колонны идут навстречу друг другу). То есть возникает образ не марш-броска к «заграничной» цели, а бесконечного движения «внутри» своей «территории», движение людей, разделенных не столько бескрайностью пространства, сколько длительностью военного времени (333-334).

В финальной сцене герой находится не в классической рамке общего дела, а среди отдельных фрагментов ускользающей за рамки целостной картины. Так, например, в кадре на первом плане настойчиво присутствует «обрезанная» рамкой кадра забинтованная рука, что было бы недопустимо в сталинском киноканоне с его приверженностью к целостным, значимым деталям в кадре вообще, и в особенности в финальных, монументальных сценах (335). Локальная победа не столько является уже завоеванной частью общей Победы – несмотря на все испытания, говорит голос за кадром, впереди еще «целая война», – сколько характеризует победу героя над обстоятельствами (потеря всех документов и социального статуса) и над собой.

«Судьба человека»

Победа застает героев за тихим ночным разговором (336-338). Репрезентирована победа не как организованный парад или итоговая речь командира, а как сцены стихийной солдатской радости и застолий. Посреди победы героя застигает врасплох перечеркивающее всю радость горе – известие о смерти сына (339-340).

«На пути в Берлин»

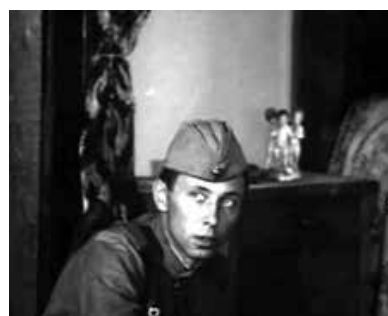
Последний бой оканчивается гибелью героя. Горящий, задранный вверх, как на постаменте, танк с экипажем, опустошенно закуривающим над мертвым товарищем, служит одновременно и триумфальной, и скорбной точкой в войне (341-342). За кадром звучит песня об усилиях и



289



290



291



292



293

294



потерях (о вырытых окопах и могилах) на пути к этому «последнему дню войны». Встык дается хроника подписания капитуляции немецким командованием (343).

НАЧАЛО

В оттепельном кинематографе особым объектом репрезентации становится начало истории – начало конкретного киноповествования, начало войны, совпадение двух начал. В сталинском кино начало войны в значительной степени являлось вытесненным объектом визуальной репрезентации, что было связано как с общей травмой огромных потерь и отступления, так и с личной травмой самого Сталина, пережившего прострацию в ее первые дни. Начало истории застаёт героев в переломных точках боевых действий, иногда начало войны вводится посредством мелодраматической речи героев.

295



296



В сталинском каноне история фильма, как правило, начинается с некой центральной пространственной или символической точки – дома, ставки вождя, формальной стабильной общности людей (взвод, штаб и пр.). Вокруг этой точки, как вокруг неподвижной опоры, вращается все повествование.

297



298



В кино оттепели возникает иная повествовательная модель: а) история радикальным образом отрывается или постоянно смещается от пространственных и социальных координат своего начала («Летят журавли», «Живые и мертвые» и др.) либо б) история начинается в точке, уже смещенной от какого-либо устойчивого положения вещей, – в точке вневходимости, которая не принадлежит какому-нибудь определенному месту или социальному пространству («Балтийское небо», «Самый медленный поезд» и др.). Характерно, что в фильме «Самый медленный поезд» (1963) история как бы вообще не начинается. Практически весь фильм герои, случайно сошедшиеся вместе в транзитивной зоне

(военном поезде), коротают время в ожидании конечного пункта назначения, в котором ничего не происходит.

В этих деформациях сталинского канона косвенно репрезентируется новый повседневный опыт 1960-х – модернистский опыт нарастающей социальной мобильности, связанный с динамикой смены мест работы, трудовой миграцией, большими стройками, всесоюзным распределением молодых специалистов (а не просто возвращением после института в родную деревню, как в «Докторе Калюжном», 1939) и т.д. Модернистский субъект труда все более свободен от жестких привязок к конкретным пространственно-социальным координатам, он все чаще соскальзывает в промежуточные пространства между устойчивыми социальными системами. Сквозь призму этого опыта становятся видны новые «реалии» войны, во многом спроецированные в прошлое самим актом этого видения. Герои военных фильмов начинают свой путь не впаиваемыми в преданную, неизменную общность людей подобно солдатам из «Двух бойцов» (1943) или рабочей династии из «Большой семьи» (1954). Они не соотносятся постоянно с неким Центром (Москвой, ставкой, вождем). Военные герои становятся похожи на гражданских специалистов, таких как герои целой серии фильмов на эту тему: «Весна на Заречной улице» (1956), «Высота» (1957), «Дорогой мой человек» (1958), «Коллеги» (1962) и др., – которые, оставив позади изначальную точку отсчета (родительский дом, малую родину), относительно самостоятельно передвигаются в пространстве общего Дела (как характерный для оттепельного кино персонаж «геолога»).

«Иваново детство»

Некое изначальное состояние героя в самом начале фильма репрезентировано самыми разнообразными движениями камеры: медленными



299



300



301



302



303

304



305



306



307



308



подъемами высоко вверх (по стволу сосны) (344-345), пронизывающими падениями (наискосок с горы по тросу), стелящимися по земле тревеллингами (рассматривание фактуры земли). Сам Иван становится на место этого «пантеистического» взгляда камеры, как наблюдаемая им бабочка, свободно поднимаясь и опускаясь в пространстве (на кинокрane). Мир в своем Начале репрезентирован как открытость мира свободе движений во всех направлениях (ср. кадры взбегающего по винтовой лестнице героя «Летят журавли»). Динамическое пространство индивидуальной свободы конструируется средствами поэтического монтажа: планы Ивана перебиваются короткими планами окружающей природы. Контрастно монтируются цвет, направление и скорость движения камеры. Кадр, в котором Иван бежит вправо на темном фоне леса, стыкуется с кадром бабочки, летящей влево на светлом лугу. Камера «падает» сверху справа налево на колодец и мать, проходящую рядом по дороге. Встык дается медленный тревеллинг по фактуре земли и корням слева направо (346-351).

«Иваново детство»

Если в «Молодой гвардии» потрясение основ жизни – вход немцев в поселок – передается самим содержанием общих и средних планов (нелепостью типажей и кощунством их действий), то в «Ивановом детстве» в данном кадре событие войны репрезентируется чисто формальными кинематографическими средствами и располагается, прежде всего, в индивидуальном регистре крупного плана.

Камера показывает Ивана, пьющего воду из ведра (верхний ракурс с точки зрения матери), затем смотрит на мать с точки зрения Ивана (нижний ракурс) (352-353). Внезапный крик: «Мама!», – и резкий шум как будто выстрела и вспархивающей птицы совпадает с резким движением камеры. Камера не просто делает бы-

стрый оптический наезд на лицо матери, репрезентируя нахлынувшую тревогу, она делает это с поворотом вокруг собственной оси, создавая индивидуальность аффекта смертельной тревоги. В этом сложном, головокружительном движении камеры схватывается внезапное неестественное смещение привычной рамки жизни, опрокидывание привычных вещей (354-355).

Этот взгляд камеры, являющийся как бы визуальным эквивалентом детского ужаса от происходящего, филигранно стыкуется со взглядом на самого Ивана, вырванного из мирного детства. Голова вскакивающего при пробуждении Ивана прочерчивает полукруговое движение, аналогичное движению головы матери в предшествующем кадре. Если голова матери увеличивается до сверхкрупного плана, до расфокуса и одновременно запрокидывается движением камеры вокруг собственной оси примерно на 90 градусов вправо, то лежащая голова Ивана, из крупного плана расфокуса запрокинутая на 90 градусов влево таким же по скорости и амплитуде движением – уже при статичной камере, – принимает правильное вертикальное положение и уменьшается, как бы восстанавливая исходное материнское композиционное положение в кадре. Если в предшествующем монтажном кадре камера смотрела сверху вниз на Ивана с точки зрения матери, теперь ярко выражен угол зрения снизу, с точки зрения утраченного Ивана на «мать» – «мать» в лице Ивана, реконструируемую самим движением, возникающим на монтажном стыке между картинами прошлого и настоящим (356-358).

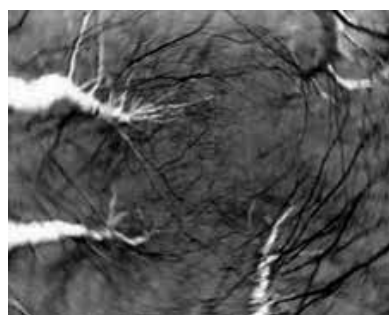
С одной стороны, кадр формально, работой камеры, как продолжение сна Ивана, возвращает положение вещей в исходное состояние, но, с другой, инверсия ракурсов и самое содержание кадра утверждают обратное (невозможность возврата прошлого). Отныне герой, индивидуализированный травмой, сам ориентируется



309



310



311



312



313

314



315



316



317



318



в пространстве войны и решает, как ему быть. Эту решимость Иван вопреки всем вышестоящим начальникам отстоит до конца фильма. Монтажная сшивка ракурсов и внутрикадрового движения на уровне микроформы фильма движения изначально задает индивидуальность героя, форму его жизни, наполняющуюся отчаянными попытками вернуть утраченное, с чередованием ярости и бессилия.

«Иваново детство»

Пространство войны в отличие от пространства мира заставлено массивными, угловатыми, заброшенными предметами (как «зона» в «Сталкере» у того же Тарковского) (359). Экспрессионизм композиции кадра усиливается ракурсами камеры: Иван «косо» выходит из двери мельницы – камера сопровождает его, снимая с нижнего ракурса, усиливая впечатления неуверенности и опаски (360).

В начале фильма Иван (крупным планом) выходит за левую границу кадра, камера поднимается вверх, а затем Иван выходит из-за левого края кадра уже вдали. В данном случае Иван (на заднем плане) выходит за левый край кадра и неожиданно появляется уже на среднем плане из-за левого края кадра (361-362). Эти два движения – две «петли», сшивающие закадровое и внутрикадровое пространство, – зеркальны. В их соотносительности начинает возникать смысловое пространство фильма. Мир – это безудержное движение в светлую даль. Война – осторожное, с рваным ритмом и бдительным выбором траектории приближение к камере. К камере как некой изначальной, «интимной» точке безопасности, от которой началось кинематографическое движение фильма, давшее начало движению повествовательному (развитию сюжета о безнадежных попытках вернуть утраченный взгляд матери).

В затопленном лесу Иван, пугливо пригибаясь, осторожно приближается к камере, которая

зеркально первому монтажному кадру спускается по мертвому стволу дерева до крупного плана Ивана с колючей проволокой вместо паутины. Иван как бы проделывает обратный путь, на исходное место полноты и безопасности. На «то же самое место» бытия под взглядом матери. Но этого места больше нет – везде только знаки его отсутствия, утраты (363-364).

«Летят журавли»

Начало истории – пустой, солнечный «город для двоих». Герои вприпрыжку перемещаются по Москве, которая заметно отличается от «столицы СССР» сталинского кинематографа. Вместо официальных общих планов с деловыми потоками людей и машин выразительные ракурсы пустых вместилищ для влюбленных (365-369). Своеобразным символом нарушения сталинского киноканона является диагонально «заваленная» главная кремлевская башня, знак Государственности, который открывается по-новому в пространстве Нового Начала (дня, любви, жизни) и, как и все остальное, индивидуализируется данным ракурсом.

Камера прочерчивает вокруг героев динамичное пространство избытка движения. Она поднимается на кране и внутрикадровым движением убегающих героев и изгибом набережной «обнажает» динамичную даль. Общий ракурс сверху на геометрическую, «абстракционистскую» композицию городских поверхностей, в которую вписаны белые пятна героев, монтируется со снятым от земли планом, в который «вваливается» живая геометрия скачущих ног (370-371).

«Балтийское небо»

Первый кадр фильма застает героев где-то на дороге, оставляя за рамками повествования то, откуда и как они попали на это место. Герой буквально вываливается на сцену истории из закадрового, «до-исторического» пространства в по-



319



320



321



322



323

324



325



326



327



328



исках ненадежного случая (попутной машины) войти в сюжет. Два офицера находятся в пути с чемоданами и неопределенными целями. Каждый из участников сцены добирается на фронт своим маршрутом, на свой страх и риск, а не в организованных военных колоннах (372-374).

Сцена в общем напоминает вхождение в пространство фильма молодой учительницы из «Весны на Заречной улице». Ее тоже подбирает случайная попутная машина в «центре» неопределенности (в дождь, на дороге) и сквозь слякоть и гром с чемоданами везет к месту «дислокации».

«Судьба человека»

Мирное время репрезентировано как сон, в туманной рамке: «17 лет прожил и не заметил, как во сне!», – говорит о себе герой. В прошлом нет времени, оно – как застывшая картинка, фотография (375). Начало же войны предстает как пробуждение ото сна: война вдруг возникает изнутри мирной жизни, просвечивает монтажным наплывом сквозь фотографию сына. Начало войны репрезентировано от детали: «снизу», от крупного плана солдатского башмака на подножке вагона камера поднимается до общей панорамы проводов на фронт (376-377).

Уходящие на фронт получают не общий импульс (слушая, например, в строю речь командира), но каждый свой сложный эмоциональный заряд от близких. Герой не столько проникается духом общего дела, сколько погружается в глубоко личную ситуацию непонимания и вины по отношению к жене (378-380).

Быт

ХРОНИКА

В сталинском кинематографическом каноне бытовые сцены время от времени перебивали основной сюжет, а немногочисленные бытовые

детали, возникающие на фоне, являлись скорее театральным реквизитом, чем необходимыми поддержками действия. В кино оттепели быт не просто становится систематически видимым, но выходит на первый план. Быт образует особое событийное пространство, «хроникальное» пространство, которое поглощает отдельные боевые или официальные сцены. При значительно меньшем, чем в сталинском кино, количестве прямых сцен боя и буквальной героики в кино оттепели бытовые планы могут стыковаться друг с другом, без батальных перебивок образуя сплошное дление повседневности.

Подобно туману, на фоне которого происходят события в «Хронике пикирующего бомбардировщика», быт выступает негероической, плотной атмосферой обыденности, в которой индивид «исчезает из вида» для взгляда Руководства и стратегического планирования. Эта атмосфера одновременно служит косвенным знаком самой исторической дистанции, ставшей ощутимой в 1960-х по отношению к войне. Показательно, например, что в фильме «За тех, кто в море» (1948) туман в финале фильма играет активную героическую, антибытовую роль. Это важная часть (прикрытие для катеров) четко организованных сверху боевых действий, в ходе которых, как выражается один из героев фильма, Родина видит каждого сквозь любой туман.

С одной стороны, фронтальный вынос быта на кинематографическую поверхность маркирует собой разрыв с той бравурной, приглаженной действительностью или суровой героикой, которая конструировалась в сталинском кинематографе.

С другой стороны, «хроника» становится органическим форматом для советского кинореализма в целом как стилистического феномена модерна (начиная с известного мультфильма для взрослых «История одного преступления», 1962, Ф. Хитрука и канонического оттепельного



329



330



331



332



333

334



335



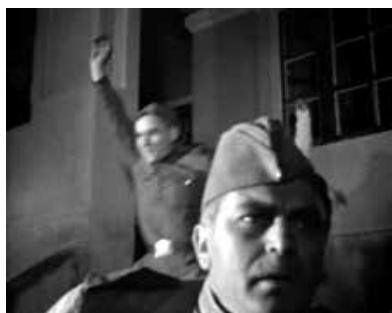
336



337



338



фильма «Девять дней одного года», 1961). Этот формат предполагает исчезновение рамок любых Больших Повествований (Построение Коммунизма, Борьба за Свободу и пр.), в которые вписывались персонажи и все сюжетные ходы отдельных историй. Временная рамка модернистской «хроники» стремительно сужается – до нескольких дней, часов. Она в принципе становится условной – не включает в себя абсолютных границ начала и конца Истории. Любой отрезок времени наполнен по существу теми же событиями, тем же течением повседневности и на равных основаниях может стать объектом такой хроники. Время повседневности как бы закольцовано и сопротивляется вторжению событий, разрывающих этот круг. При этом, естественно, спецификой кино о войне является наличие особых пределов частных историй повседневности, связанных со смертью героев (которая, со своей стороны, отчасти переводится в план «бытового» события).

Сужение масштаба повествования компенсируется тем, что течение повседневности изображается в этих рамках по возможности полно, «без пропусков». Затяжные тревеллинги репрезентируют пространство повседневности на «всем его протяжении», не опуская незначительных с точки зрения сюжета зон и деталей. В этом сплошном, но разнородном пространстве события кинематографически репрезентированы в естественной фрагментарности и разноплановости. Камера в своем движении захватывает то одни, то другие фигуры; персонажи немотивированно, «как в жизни», входят и выходят из кадра. Они не привязаны к рамке кадра, по отношению к которой в сталинском кино они должны были занимать определенные позиции, и пересекают ее с гораздо большей степенью свободы. Вообще рамка кадра реалистической «хроники» 1960-х «дышит», свободно впуская извне и выпуская в закадровое пространство объекты, по мере

движения камеры меняя планы, углы зрения, в отличие от сталинской рамки кадра, которая подобно театральному занавесу радикально разделяла два пространства. Так, например, персонаж, только что вышедший за рамку кадра, становился невидимым, несуществующим для персонажа в кадре.

В отличие от театральных, привилегированных точек зрения или простых геометрических траекторий движения эпической сталинской камеры «хроникальная» камера движется по прихотливому, неравномерному пути внутреннего наблюдателя, человека среди других людей. Эпический привкус остается от длительных равномерных тревеллингов, но это уже скорее «эпос повседневности». Панорамирование, зум-ин и зум-аут, наклоны и подъемы камеры – все это совершается уже с человеческим ритмом (с рывками, нарушением композиции, непопаданием в фокус). Глаз камеры становится «человеческим» глазом, который блуждает внутри повседневности и час за часом, день за днем «считывает» события в их погруженности в бытовой микроскоп. Работа камеры «растворяет» значимые свершения, привычные нарративные схемы (смерть героя, производство супружеской пары и т.д.) в опыте повседневной длительности.

Если классическая повествовательная схема основана на достаточно жесткой причинности – одно событие через ряд опосредующих звеньев влечет за собой определенное следствие («зло всегда должно быть наказано» и т.п.), то в формате «хроники» советского кинореализма имеет место тенденция де-нарративизации фильма. Де-нарративизация или деформация и подрыв сложившихся повествовательных структур работает:

а) в том скольжении взгляда камеры по поверхности жизни, которое делает постоянно присутствующим, осязаемым закадровое пространство. Это подрывает театральное единство



339



340



341



342



343

344



345



346



347



348



места, времени и действия, проблематизирует значение происходящего. Значение определенное, сюжетное, «литературное»: не все происходит здесь и сейчас, множество нитей связывают видимое с «закадровым» пространством, в соотношении с которым видимое может оказаться незначимым или иметь другое значение;

б) в монтажных стыках, сталкивающих быт и событие, комическое и героическое, обыденное и возвышенное; в монтаже, не только повествующем связную историю на «языке» кино, но и сталкивающем ракурсы, особенности композиций и внутрикадровые движения для производства выразительной киноформы.

В «хроникальном» быту живут не массы или индивиды, но малые группы. Малая группа часто характеризуется чертами модернистского производственного коллектива, профессионального «экипажа» со строгим разделением труда, управляющего сложной техникой (танком, самолетом). Для военного братства война – это хроника труда: труда изнурительного, повседневного, коллективного. На самых различных уровнях – картинки, речи, музыки – солдаты репрезентируются как настоящие «рабочие войны». И это является не столько отражением «самой» войны или ее невидимой стороны, сколько деформированным, компенсаторным отражением той современности, которой существенно важен именно такой взгляд на прошлое. Современности 1960-х гг., где все более утонченная коммуникация и эффекты углубляющегося взаимопонимания в частных пространствах городских сообществ интеллигенции обнажали нехватку «базиса» подобных коллективных форм жизни. Базиса коллективного труда-как-подвига, открывающего измерение жертвоприношения и смерти, которое разорвало бы самозамыкающийся в бессмысленном потреблении круг модернистской повседневности.

Такая репрезентация войны функционирует как политическое бессознательное оттепельной интеллигенции, в условиях мелкобуржуазного коррумпирования «простого советского человека» (как трудящихся, так и партийных бюрократов) стремившейся позиционировать себя чем-то вроде «настоящего» пролетариата – утопического класса, проращивающего в своих повседневных практиках зерна качественных изменений социального мира.

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Пролог фильма носит официально-героический характер: хроника бомбежек, патетический голос диктора за кадром. Но после титра с названием фильма происходит резкая смена регистра репрезентации – картинки, музыки, интонации. Вместо рева самолетов, визга падающих снарядов, гула разрывов – тихая вода, туман, задумчивая песня, бытовые сцены. Сталинская картина войны остается за рамками нового кинопространства. Туман скрыл войну, что в «двух шагах», как поется в песне, и в отсутствие далекой перспективы сфокусировал взгляд на ближайшем. В тумане возникает более плотная атмосфера «реализма», наполненная бытовыми шумами повседневности: зачерпыванием воды из озера, жестяным звуком ведра, тяжелыми шагами по деревянному мостику. Эта атмосфера «отфильтровывалась» сталинским кинематографом, как муть в дистиллированной среде театральных диалогов, перебиваемых выстрелами и взрывами (381-382).

В отличие от сталинских вводных титров с их глухим театральным фоном титры парят на первом плане глубинного кадра, который наполнен различными кинематографическими движениями. Кино как жизнь начинается незаметно, не резким включением. Камера плавно движется по берегу озера, затем, не прекращая тревеллинга, начинает панорамировать слева



349



350



351



352



353

354



355



356



357



358



направо. Движение панорамирования «провоцирует» солдат, общим планом идущий по мосту с ведром воды. Камера сопровождает его, но теряет из виду и «натыкается» на средний план часового, совершающего свой обход. Часовой выходит за правую рамку кадра, камера же, продолжая плавно двигаться по рельсам, в свою очередь «отворачивается» от него, начиная панорамировать в обратном направлении слева направо, пока не наезжает крупным планом на небольшое дерево. Этот наезд до расфокусировки в хвойные ветви маскирует монтажный стык к следующему кадру с расфокусированными ветвями дерева на первом плане. От этого плана камера совершает обратное по отношению к предыдущему кадру движение, отъезжая от дерева и продолжая панорамировать слева направо. Но на том месте, где была водная гладь, теперь мы видим картины полевого аэродрома (383-384). К тревеллингу и панорамированию добавляются оптические наезды и наклоны камеры вверх и вниз. Камера как бы ощупывает взглядом фактуру повседневности – механиков, чинящих самолет, пустую бочку, солдата, едущего в кузове грузовика, надпись на борту этого грузовика и т.д. (385-387). Камера подхватывает движения различных фигур, синхронизируясь с ними, но не помещая в композиционный центр, и оставляет их. Различные персонажи входят в кадр и выходят из него на разных планах глубины.

Совершая имманентный панорамный срез повседневности, камера не разделяет людей на главных и второстепенных персонажей, резервируя место для основного персонажа – самой жизни в ее естественном течении. Когда по тропинке идет старый механик, нечто свершается по ходу этой ходьбы. Это «нечто» есть сам ход повседневности, который репрезентируется движением камеры на кинокрane (плюс звуки повседневной работы), – медленное опускание,

переходящее в панорамическое движение крана вправо. Это движение подчеркивается верхушкой елки, на первом плане всплывающей снизу в кадр и уходящей за левую рамку кадра (388-389).

Камера оставляет механика и, продолжая движение, утыкается в окно блиндажа. Следующий кадр начинается со схожего среднего плана окна, но уже изнутри блиндажа. Камера продолжает двигаться в том же темпе, отъезжая и панорамируя влево и вправо, выхватывая картины неспешной жизни офицеров в перерыве между полетами. Камера пробирается сквозь плотное пространство быта. Перед нами целая энциклопедия военного быта: большой спектр настольных игр (от домино до настольного хоккея, игры скорее самих 1960-х гг.), бачки для питья, подметание пола, попытки заснуть с подушкой на голове (390-394).

С помощью движений камеры и монтажа конструируется слитное, взаимосоединяющееся пространство военной повседневности – особое пространство, в котором трудятся «воздушные рабочие войны», как подчеркивает песенный лейтмотив всего фильма.

«На войне как на войне»

«Мне хотелось показать в фильме, как выиграла войну оставшиеся безымянными, ничем не выдающиеся люди, каждодневно в буднях войны выполнявшие свой воинский долг», – так выражает основную идею фильма сам режиссер Виктор Трегубович.

Образ «будней войны» начинает выписываться сложной панорамической траекторией камеры, движущейся на кране: обходясь без монтажных стыков, поднимаясь и опускаясь, наклоняясь вверх и вниз, используя зум, камера общим планом выхватывает в живописном беспорядке расставленные в лесу танки, пока не приближается к одному из них и не подныривает в темноту под гусеницами (395-398).



359



360



361



362



363

364



365



366



367



368



Под танком отдыхает на привале экипаж. Панорама крупных планов танкистов под днищем танка является продолжением панорамического движения, начавшегося еще до титров фильма (что указывает на «безначальность» истории будней): нет таких укромных пространств войны, в которые бы не проникла оттепельная камера, своим движением сопрягающая высоты общих планов и «близь ближайшего». Тревеллинг сопровождается закадровым звуком перебора волн радиоприемника (399).

Этот характерный для кино 1960-х прием репрезентирует специфическую размерность модернистского пространства: видимая непрерывность «документальной» работы камеры накладывается на образ невидимого движения в эфире, которое сопрягает мерность поступательного движения и прерывность перескакивания с «волны» на «волну». Иными словами, сама «реалистическая» динамика кинокартины мира обнажает ее структуру – бессвязный набор отдельных голосов, сцен, «окон» в другие миры. Даже на уровне композиции кадра командир разговаривает с экипажем, свесившись сверху вниз головой, что похоже на коллажную вставку из другой «картинки» (400).

В фильме «Переключка» (1965) сумеречные пространства внутри танка, космического корабля, под одеялом дома и т.д. отмечены не только внутрикадровой фрагментаризацией, но и временной разноплановостью: только шепот-«переключка» героев войны и современности косвенно скрепляет сюжет.

В заключение первого эпизода командира танка вызывают к начальству. Для камеры это выглядит такой же неожиданностью, как для самого командира: камера мечется, не поспевая за суетящимся героем, «не может» нащупать правильную дистанцию (вместо того чтобы сделать зум-аут слишком близкого плана, делает зум-ин уже стабильно вписывающегося в рамку убега-

ющего героя) (401-403). Естественность повседневного хода вещей не укладывается в рамки сталинской «театральной» кинорепрезентации и в прямом, и в переносном смыслах.

«Солдаты»

Долгий тревеллинг быта на передовой: на прямолинейное движение камеры зигзагообразно нанизываются сцены в двух планах – первом и в глубине помещения (относительно простой «рисунк» движения камеры ранней оттепельной камеры). Никто не входит и не выходит из кадра по мере движения камеры, в конце движения камера точно попадает на главного героя (рамка является еще не столь проницаемой, собственно кинематографичной) (404-406).

Тем не менее своим движением камера задает больший объем военной повседневности, нежели сталинские «плоские» тревеллинги (как, например, в начале «Большой жизни», когда камера совершает достаточно долгий тревеллинг вдоль ряда одинаковых бойцов, сидящих по прямой линии окопа).

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Солдатское застолье. На протяжении всего тоста камера отъезжает вглубь комнаты, через рамку свободно перетекает гетерогенное пространство быта: вся центральная зона кадра погружена в темноту, по краям и по всей глубине кадра «подвешены» на световых островках фрагменты повседневной жизни (линия празднующих, плакаты на стенах, шахматы, листок бумаги). В кульминационный момент тоста спины вставших солдат делают пространство кадра совсем темным и в фокусе на первом плане кадра остается недоигранная партия в шахматы, тихая созерцательность которой визуальнo «заглушает» крики «За победу! Ура!!!» (407-409).

Сцена из командного пункта, из «рабочей» жизни кратко перебивает застолье, разворачи-



369



370



371



372



373

374



375



376



377



378



ваясь где-то в другом измерении. Работа камеры динамизируется – застолье набирает обороты. Сначала используются резкие, «смазывающие» изображение панорамы – как в любительской съемке, камера, не выключаясь, «мечется» между различными очагами веселья, которые, таким образом, возникают «спонтанно». Кадр заполняется антиканоническими визуальными деталями: офицер ест руками капусту (в сталинском кино подобные сцены были возможны только для фрицев); хмельной герой, «обрезанный» рамкой кадра в пол-лица, курит сигарету и т.д. (410-411).

Затем следует «документальный» тревеллинг вдоль всего стола, в конце которого оказывается монтажная «яма», куда проваливается все веселье, – механик сообщает плохую новость о товарищах, вылетевших на боевое задание. В момент входа техника камера оседает к поверхности стола и смещается вправо с панорамическим движением влево: переключая внимание со среднего на общий план, она обнаруживает незапную распахнутость двери в глубине кадра. В следующем кадре камера энергично со среднего до крупного плана снизу вверх «наезжает» на техника, сообщающего плохое известие о боевом друге (412-415).

Сцена застолья резко сменяется совершенно иной картиной, снятой с точки зрения плохоуправляемого самолета, заходящего на летное поле с маленькими людскими фигурками. Некое необратимое, качественное изменение вещей – гибель друга – как бы изнутри взрывает пространство застольного единения. С другой стороны, именно эта постоянная близость качественных изменений – трагических, героических – внутри сообщества и придает быту его полноту и смысл (416-417).

«Балтийское небо»

В кадре происходит смена сюжета без монтажного стыка: камера оставляет одну сюжет-

ную линию («военную») и подхватывает другую («гражданскую») (418-421). По сравнению с неуклонным следованием сталинской кинокамеры за монолитным основным сюжетом этот прием ближе к репрезентации бессюжетной повседневности путем длинных тревеллингов, нанизывающих повествовательно не связанные друг с другом детали и действия.

«Балтийское небо»

Вечер трудного дня, а завтра опять «много работы». Летчики ужинают – «усталая» камера опущена к поверхности стола, снимает невеселые разговоры сквозь массивно выступающие на первом плане тарелки и стаканы (422-423). В атмосфере какой-то психологической сдавленности в преддверии следующего дня герои молча размышляют, полураздетыми курят на кровати; доверительно разговаривают «за жизнь» перед сном (424-425). Эта сцена сменяется интерьером жилой комнаты – в ней спят дети (сразу перед этим о них шел разговор), она проникнута той же тональностью бытовой хроники тягостного ожидания События (боя, победы, смерти): звук метронома и стечки женщины, штопающей вещи, репрезентируют дление пустотного времени (426-427).

«Солдаты»

Голос за кадром рассказывает о мучительных днях боев. Мучительных не столько из-за страданий и потерь, а в силу «однообразия» (!) этих дней, того осязаемого, хроникального времени повседневности. Характерным для этого переходного от сталинского канона фильма является также и то, что эта повседневность не репрезентирована визуально, а именно рассказана. При этом картинка может заметно диссонировать с рассказом: голос за кадром описывает «ясные солнечные дни», а в кадре выносят убитого. Повседневность репрезентируется в



379



380



381



382



383

384



385



386



387



388



виде статичных общих планов: солдаты едят из котелков, белье сушится на стволе танка (пятна быта проступают на героической «поверхности» войны). «Самое страшное» на войне, говорит голос за кадром, – не знать, куда себя применить (428-232).

«Иваново детство»

По сравнению с казенным, «риторическим» бытом сталинского кинематографа, где каждая вещь находится на своем месте и четко привязана к герою в его роли, фронтовой быт у Тарковского очень «прозаичен». Камера медленно движется, снимая сверху крупным планом поверхность стола, на котором – как на «поверхности» жизни – прихотливо расположились самые различные предметы (почки березы, иголки хвой, различные семечки, ягоды) (433-434). В фильме полностью опущена повествовательная мотивировка появления этой «икебаны» в кадре (в рассказе В. Богомолова «Момент истины», по которому снят фильм, Иван таким образом ведет счет немецкой технике и живой силе). Камера создает визуальную метафору красоты случайной естественности быта, подобно тому как в «Сталкере» Тарковский снимет более пессимистический долгий тревеллинг мелководного дна, на котором разбросаны косные предметы цивилизации. Это то, что можно было бы назвать «хроникой одного стола».

Далее тщательно изображается процедура помывки героя – офицер вносит ведра воды, ванну, смешивает воду, Иван раздевается, моется (к сталинским героям, похоже, грязь почти «не приставала» – подобного рода сцены были на-чисто исключены из военной героики) (435-436).

«Иваново детство»

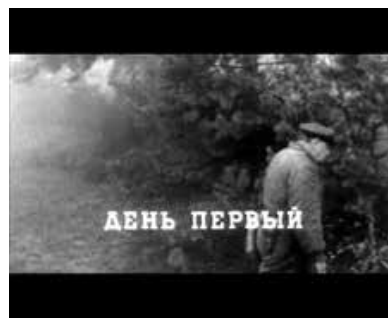
Характерный прием сквозного движения камеры, идущей от «материального низа» к эпическому охвату всей картины. Камера сшивает

различные планы повседневности: поднимается и переходит от крупного первого плана к более общему – от сапог героя, идущих по грязи, к общей панораме мобильности войск, техники и гражданского населения, которая складывается из этих отдельных «низменных» движений (437-439).

«Судьба человека»

Реализм оттепельного кино заключается не только в репрезентации вытесненных в сталинском кинематографе реалий (быт, бездарное командование и др.), но и в «микроидеологии» формальных новаций: камера на кинокрane панорамирует на 360 градусов небольшую послевоенную деревню. Это движение задает новую «рамку», в которую призвана вписаться вся «правда жизни», вся картина без изъятий. Оно разрушает лживую рамку сталинской репрезентации, отсекающую все лишнее от идеальных постановочных сцен. Кинокамера оттепели в данном случае обеспечивает полную взаимоперетекаемость рамочного и внерамочного пространств, в своем движении стирая границу между искусством и жизнью: что в кадре, то и «за кадром», и наоборот. За рамкой – органическое продолжение художественного пространства, в рамке – часть жизни, неразрывно включенная в общий контекст.

Фигурки героев в начале панорамы еле видны на заднем плане. После того как камера совершила полный круг, они оказываются на первом плане. Часть их пути к камере выпала для зрителя, но не посредством современного монтажного стыка, дающего впечатление моторного рывка, а по мере показа всего остального, что окружает путь героев. Траектория пути героев «сшила» закадровое и внутрикадровое пространство своей невидимой частью: по ходу панорамического движения камеры мы можем представлять и продвижение героев (440-442).



389



390



391



392



393

394



395



396



397



398



ЧУВСТВА

Кино оттепели открывает новое, бытовое измерение войны: отдых между боями, повседневные заботы, «неуставные» человеческие отношения. Чувства и переживания оттепельных героев в совокупности образуют особую, экзистенциальную атмосферу – одиночества, заброшенности, существования на границе жизни и смерти, – незнакомую для сталинского кинематографа. Эмоциональный мир сталинского кино о войне – мир героических аффектов и коллективной убежденности, мир прямого действия, оставляющий мало места для страха смерти и других психологических фильтров и задержек.

Сталинский кинематограф оперировал шаблонным набором визуальных знаков (главным образом театральных – мимики, жестов) для достаточно ограниченного репертуара эмоциональных состояний (радости, решительности, трусости, жестокости и др.). Оттепельный кинематограф бесконечно нюансирует спектр чувств на войне, находя свои киносредства для изображения застольного задушевного единения, радостной растраты, отчужденной угнетенности, молчаливой неловкости взаимопонимания, горечи словоохотливого непонимания и т.д.

Объектом кинорепрезентации становится сама эмоциональная атмосфера происходящего. Сталинская кинокамера, как правило, пользовалась кинокрапом и широкими панорамическими съемками для показа массовых батальных и победных сцен. Кинокамера оттепели пользуется этими «эпическими» киносредствами также и для репрезентации негероических событий и состояний или придания масштабности незначительным индивидуальным переживаниям (например, панорама унылого отступления в «Солдатах» (1956), обычный день мальчика в начале «Иванова детства» (1962) и т.д.).

В оттепельном кино гораздо чаще и качественнее разнообразнее применяется «субъ-

ективная камера», передавая состояния героя через особенности его видения мира. Чувства в таком случае репрезентируются не только с точки зрения внешнего наблюдателя, но и «изнутри» самого героя: камера дрожит, падает, затуманивается и т.д.

Важная эмоциональная составляющая от-тепелной киновойны возникает в формате случайных встреч. В сталинском кинематографе количество случайных контактов людей весьма ограничено – герои вступают в новые отношения посредством назначений, формальных обязанностей и пр. «Случайность» в классическом повествовании вообще служит вспомогательным средством для необходимого течения событий или негативным обозначением трагической необходимости (как в фильме И. Савченко «Случайная встреча» (1936), где закономерно возникшие на производстве любовные отношения героини и героя в итоге рушатся вследствие изначальной испорченности героя). В оттепелном киноповествовании возникает новая разновидность случайных, коротких встреч. Классической кинорепрезентацией этой разновидности человеческих отношений являются «Короткие встречи» (1967) К. Муратовой. Появление такого типа повествовательных отношений является одним из эффектов модернизации системы человеческих отношений в динамично урбанизирующейся социальной среде СССР 1960-х. Случайные, короткие встречи предстают всплесками человеческих отношений, лишенных каких-либо гарантий и стабильности, со всей сопутствующей гаммой чувств – от радости неформального знакомства-узнавания до меланхолической пустоты, неуклонно возникающей на ее месте.

Незаметно, на «втором плане» в репрезентацию повседневных чувств людей на войне вплетается тема денег. В сталинском кинематографе с деньгами имели дело почти исключительно



399



400



401



402



403

404



405



406



407



408



фашисты: о деньгах постоянно говорили («Подвиг разведчика», 1947), деньгами расплачивались, аккуратно вкладывая их из ладошки в ладошку («Часы остановились в полночь», 1958). Если деньги оказывались в руках у советского человека, к тому же в количестве, достаточном, чтобы заплатить за своего приятеля, то этот персонаж впоследствии оказывался глубоко внедренным немецким шпионом («Смелые люди», 1950). В оттепельном кинематографе о войне деньги – как незначительное дополнение, оружие уловки – помогают выражать чувства или организовывать человеческое общение. С конца 1950-х после отмены карточной системы, введения реформированного рубля, быстрого роста спектра товаров и услуг товарно-денежный оборот становится все более полноценным (систематическим, повседневным) модернистским опытом советского горожанина. Деньги постепенно «эстетически» легитимируются, встраиваются в оттепельную культурную оптику. Они начинают циркулировать на экране, но не как повседневный экономический инструмент – и здесь рамка войны позволяет существенно деформировать образ денег, – а в специфическом режиме мгновенных художественных трат, непосредственно переходящих в обновление или пробуждение человеческих чувств.

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Данный эпизод – средоточие антигероического по отношению к сталинскому канону кинорепрезентации войны. Во-первых, выясняется, что на фронте существуют товарно-денежные отношения, скудность и нерегулярность снабжения (443). Вопросы девушек относительно наличия «женского» товара продавец пресекает быстро и грубо, от мужчин с вопросом о спиртном ему отделаться труднее (444). Лавка военторга изнутри представляет собой реалистический образец захудалого со-

ветского магазина – плотная шеренга поллитровок на фоне редко стоящих пачек «Казбека» (попарно с консервами) и плаката «Родина-Мать зовет» (445). В руках у советского военного появляются деньги: как у фокусника, они порхают, переходя из рук в руки почти незаметно. Уничжительно-стыдливо скомканы и сами деньги, и момент их обращения. Момент купли-продажи лишен налета обыденности и разворачивается как театральный жест: «Деньги на бочку!» (446). Деньги берутся ниоткуда, в нужном количестве и играют роль случайного, ad hoc средства для разрешения проблемной человеческой ситуации.

Во-вторых, оказывается, что офицеры любят выпить и проявляют незаурядную смекалку, чтобы достать дополнительную порцию спиртного. Фронтовые 100 грамм существовали за кадром сталинской кинотрадиции как священный дар государства, «поцелуй» вождя перед боем (или коньяк в «В шесть часов вечера после войны» – дар госучреждения, пусть даже им оказывается детский сад). В данном случае летчики не ждут милости от государства: динамичная сцена (447) с полужаметным монтажным стыком-«рывком» (448-449) демонстрирует, как герои буквально осаждают магазин. Слепое, как судьба, государственное снабжение не оставляет героям выбора: завезенный вместо спиртного сироп смешивается с жидкостью для выпуска шасси у самолета. Этот поступок, лежащий где-то между бесхозяйственностью и кражей, инсценирован с большой человеческой теплотой. Фильм как бы неявно исходит из неоспоримой ценности 1960-х – воспроизводства человеческого братства, пусть даже в ущерб «экономическим» интересам. Причем это братство принимает специфические формы застольного, интеллигентского, мужского братства.

Сцена рождения рецептуры «ликера “Шасси”» снята в стилистике ручной камеры, со-



409



410



411



412



413

414



415



416



417



418



переживающе следящей за каждым действием героев. Все более или менее «мужественные» персонажи вынесены за рамки кадра, в котором остаются двое «мальчишек», объединенных чувством авантюрного сообщничества в изобретении нелегального напитка и нового образа жизни в целом. Посреди нулевого уровня быта – на руинах сарая, лишь условно обозначающих различие интерьера и чистого поля вокруг, – юные интеллигенты разворачивают сцены воображаемой светской комфортабельности: учтивые речи и жесты, «коктейль» через соломинку (450). Зарождение или возрождение городской цивилизации в деревенской разрухе изображены как авантюра романтиков, отсылающая к стилю жизни молодежи 1960-х.

Важным элементом этой сцены является объект совершенно невидимого для сталинского кинематографа класса – класса случайных объектов, не несущих какой-либо повествовательной нагрузки, скорее загромождающих театральную ясность кадра, создающих визуальные помехи. В данном случае это проволока, свисающая откуда-то сверху на первом плане (хотя у сарая, по всей видимости, нет крыши). Она заслоняет лица, постоянно попадает на пути перемещений героев, которые «цепляются» за нее, используя ее как ручку сигнала паровоза или подвешивая за нее подкову (такую же случайную) и раскачивая ее. Эта проволока с подвешенной к ней по ходу действия подковой не повествует ни о чем, не играет какой-либо роли для развития сюжета или речи, не является полноценной визуальной метафорой (разрухи, запустения и т.д.). Тем не менее она перебивает сцену неопределенной многозначительностью монтажной вставки, качается на первом плане кадра большую часть сцены. Проволока служит, скорее, своеобразным камертоном «неприглаженной» (сюжетом) повседневности, которая путается под ногами, рождает бесцельные взаимодействия (451-453).

Этот визуальный «шум» повседневности сгущается и становится своеобразным маятником того пустого обыденного времени, в глубине которого делают свое микроизобретение герои.

Встык со сценой полевой алхимии дается сцена коллективного пользования плодами открытия. Камера отъезжает от среднего плана полного экипажа (двое «алхимиков» с командиром) до общего плана стола со всей эскадрилей, по мере своего движения – расширяющего социальную базу напитка – растворяя нелегальность истока праздника (незаконнорожденного напитка) в самом чувстве праздничного единения (454-455).

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

В кадре снова появляются деньги – уже в воспоминаниях героя. Смятые в кармане, они – полезная «вещица» среди других полезных «вещиц» – тратятся все без оглядки, как повод для знакомства (заказанная коллективная экскурсия становится предлогом для разговора). То есть в ход идут не столько деньги, сколько их красивая и полная растрата, своеобразное «жертвоприношение» (456-459). Деньги тратятся художественно, в кадре они буквально бросаются к «стопам искусства» (скульптуры). В этом жесте без труда опознается искусство существования 1960-х с его поэтическим девизом «рупь – не деньги, рупь – бумажка, экономить тяжкий грех» (в противоположность «уважительной» репрезентации денег в виде портмоне, аккуратно перевязанных пачек и т.д.).

«Баллада о солдате»

Едва ли не впервые советская кинокамера опускается на самое «дно» советской военной повседневности – традиционный рынок, где граждане вступают в прямые товарно-денежные отношения, продают и покупают друг у друга все что возможно (460-462). Неорганизо-



419



420



421



422



423

424



425



426



427



428



ванная толчея, серость и убогость сцены резко контрастируют со сталинским киноформатом изображения жизни советских людей (изобильно-веселой или аскетичной, но достойной).

Неподвижная камера создает впечатление толпы, плотного оборота вещей: на первом плане постоянно кто-то проходит, загромождая кадр. Герой стоит с деньгами, как с товаром, напоказ держа в руках объемный ворох денег: женщину привлекает скорее вид денег, и она как бы покупает деньги за платок (463). Специфическую аномальность, «советский» характер этого обмена подчеркивает и тот факт, что сам акт товарно-денежного обмена происходит не только без торга, но и вообще без слов. Сделка происходит в атмосфере молчаливого взаимопонимания вынужденности, какой-то постыдности этого акта, который нужно быстрее завершить.

В «Самом медленном поезде» натуральный обмен происходит на протяжении всего фильма. Чтобы достать еду на подобного рода торговой площадке, героиня прямо на базаре снимает с себя и пытается обменять на мясо свое нижнее белье.

«Женя, Женечка и «катюша»»

В сталинском кино разговор по телефону – привилегия высшего командования, торжественный момент стратегической коммуникации. Командиры низшего звена пользуются телефоном в момент крайней необходимости – наивысшего напряжения боя или передачи жизненно важной информации. В данном случае телефон приватизирован и используется в лирическо-бытовом ключе. Герой, посаженный на гауптвахту, чудесным образом получает возможность позвонить любимой им женщине, из-за которой он и сидит (464). Люди, которые не могли поговорить в «нормальной» жизни, «встречаются» по телефону: пытаются высказать нечто самое главное и существенное для

их совместного существования. Великолепный комический эффект от присутствия третьего лица (охранника, принимающего пылкие слова героя на свой счет) обнажает трагикомическую невозможность коммуникации, невозможность докричаться до другого человека (465). Герой мечется посреди темного подвала, пытаясь быть услышанным, а затем уступает место в кадре телефонной трубке с голосом любимого человека, звучащим в пустоте (466).

Этот мотив опосредованной большим городом, висящей на волоске и по существу обреченной «телефонной» человеческой коммуникации является важной темой для кинематографа 1960-х (вспомним «Июльский дождь», 1966, «Каждый вечер в одиннадцать», 1969 и т.д.).

«Баллада о солдате»

Война отнюдь не сводится к скоротечному бою, она предстает и как бесконечные переходы, которые репрезентированы не короткими сталинскими сверхобщими планами сверху, но изнутри самого этого военного повседневного движения. Монтажные стыки от движущихся колонн к движущимся колоннам растягивают их во времени и пространстве. Война – это труд, сочетающий в себе как монотонность процесса (пехотный марш) (467), так и напряжение единичного усилия (вытаскивание застрявшей машины) (468).

В этой трудовой военной повседневности происходят случайные встречи, из которых складывается бессюжетная траектория героев. В данном случае возникает спонтанное товарищество взаимопомощи. Нарушая иерархии и инструкции, группа солдат своим свободным, радостным решением не только прерывает марш для разговора, но и раздаривает все казенное мыло. Сцену полевой демократии камера снимает с нижнего ракурса, «изнутри» тесного круга людей, обступивших ее (469-471).



429



430



431



432



433

434



435



436



437



438



«Баллада о солдате»

Торопясь на встречу с матерью, герой увязает в повседневности и в прямом, и в переносном смысле: крупный план спешащего героя наплывом переходит в крупный план колеса, завязшего в грязи (472-474). Мокрый и грязный герой занимается обычным военным трудом – вытаскиванием буксующей машины. За рулем машины вместо привычного бывалого шофера – засыпающая от усталости женщина (475-476).

Пространство случайной встречи с близким человеком – техногенные пустыни: общие планы со шпалами, валяющимися в лужах, пустыми бочками, раскиданными по земле, среди которых передвигается маленькая заброшенная фигурка героя. Пустынность пространства усиливается съемками камеры от уровня земли (477). В «дегуманизированном» мире инженерных коммуникаций железнодорожного узла герои встречаются словно в разных измерениях. Маленькая фигурка героини на мосту материализуется из пара паровоза, как из ниоткуда, в верхнем правом углу кадра. В правом нижнем углу кадра останавливается герой в разительном контрасте с героиней крупно на первом плане (478-479). Встреча, ее продолжение – все это вполне случайно, неприкаянно и в конечном счете бесцельно (как в фильме «Любить» (1968), где двое влюбленных так и не могут найти место в большом городе, чтобы побыть вдвоем). История обрывается на полуслове – героиня в последний раз появляется в жизни героя, оставляя после себя шлейф щемящих фантазий.

«Летят журавли»

Во время проводов на фронт герои так и не встречаются, хотя находятся где-то совсем рядом. Им мешает толпа народа, нескончаемость и вязкость которой смоделирована тревеллингами камеры и монтажом. Последний дар (пакет

со сладостями) любимого человека не находит адресата и летит под ноги не замечающих его марширующих людей. Герой уходит на фронт в тоскливой неопределенности (480-483). Встык дается сцена, где попытка узнать что-либо о человеке, «связаться» с ним по телефону также кончается неудачей (484). Основной сюжетный ход расставания передает одновременно ситуацию затрудненности, невозможности установления человеческих связей сквозь плотную городскую среду масс-коммуникаций.

В начале фильма «Молодая гвардия», в момент, когда война входит в мирную жизнь советских девушек, героини бегут как одно целое с общим движением народа, а не против толпы, ощущаемой в данном случае как вязкая среда, мешающая встретиться двум человеческим существам в судьбоносный для них момент.

«Иваново детство»

Знакомый героини возникает откуда-то снизу из гущи обычного фронтового труда, представленного вытаскиванием застрявшей машины, и в ней же «растворяется» (расфокусируется). Еще одна совсем короткая, ни к чему не ведущая встреча. Героиня, замкнувшись в оболочке своих переживаний, рассеянно смотрит мимо и не слышит горячий монолог знакомого, для которого эта встреча так важна. Когда героиня трогается с места, камера начинает двигаться вместе с ней. Это создает впечатление, будто стал уходить сам фон военной повседневности, оставляя ее наедине с миром в самой себе. Взгляд камеры совпадает со взглядом героини: внезапно нахлынувшая радостная легкость репрезентируется нарастающим в такт шагам раскачиванием камеры, переходящим в белое «вальсирование» (485-487).

Затем монтажный стык резко меняет точку зрения, помещая зрителя в дискомфортную позицию наблюдателя, прикованного к траги-



439



440



441



442



443

444



445



446



447



448



ческой сцене казненных советских солдат. В пространстве фильма монтажно сталкиваются поэтика сложных человеческих отношений и нечто бесчеловечное (враг как знак жестокости) (488).

«Иваново детство»

Сборы на смертельно опасное задание репрезентированы как в высшей степени рутинное действие. Герой не надевает на себя с бряцанием оружие, решительно и бесстрашно. Камера крупным планом фокусируется на том, как он медленно кладет в узелок обкусанные куски хлеба, яйца, луковицу, сало. Камера работает на микроуровне, дотошно рассматривая бытовую изнанку подвига: изношенную рубашку, завязывание шнурков (489-492). Мы видим абсолютно негероический уход на подвиг, без торжественных клятв или решительных жестов: герои задумчивы и грустны. Начинает ужасать сама эта обыденность перед лицом возможной смерти. Позже уход Ивана в свою последнюю разведку, в Никуда совершается без всякого пафоса, тихо и обыденно.

«Солдаты»

Съемка медленным «наездом» на лицо крестьянки служит самым первым «зеркалом», в котором отражается безысходная тяжесть отступления Красной Армии. Медленно поднимающаяся, панорамирующая на кинокрane камера придает картине отступающих войск эпическое звучание, которое ранее было характерно главным образом для героических сцен. Солдаты Красной Армии идут не просто в истрепанной форме, а кто в чем попало – босиком, в майках, по пояс голыми, подвязанными гимнастёрками и т.д. В массе своей они безоружны: оружие брошено на поле боя или изъято по приказу своими же. У колодца между бойцами возникает почти потасовка за воду. Местное население, которое

в сталинском кино безоговорочно и горячо поддерживало армию, в данном случае отнюдь не сочувствует этому зрелищу полной дезорганизации и деморализации Красной Армии. Возникает ощутимое отчуждение между солдатами, по мере отступления все больше уходящими в себя, и растерянным обывателем (493-498).

Мы слышим закадровый «внутренний голос» лейтенанта, безрадостно осознающего свое положение после злобного выпада со стороны старого крестьянина. Внутренняя жизнь героя разворачивается в относительно автономном от внешней картинки измерении. Голос за кадром сочетает свойства доверительно-лирического голоса от первого лица и эпического голоса, с высоты объективного наблюдателя и будущего охватывающего пространство и время (499).

ФАНТАЗИИ

В кинорепрезентации сталинских героев практически отсутствует фантазматическое измерение внутреннего мира – воспоминания, мечты, желания, видения и кошмары. Ирреалистические видения иногда посещают слабонервных фрицев (например, для пьяного немца в «Антоше Рыбкине» (1942) один советский боец «размножается» кадром в кадре до десятка солдат, которые надвигаются на него клином) или в единичных случаях подчеркивают особый пафос момента (например, в «Повести о “Неистовом”» (1947) память о недавно погибших матросах репрезентируется наложением волн моря и тревеллингом строя матросов в парадной одежде).

Репрезентируемое измерение личных интимных воспоминаний и фантазий становится существенным дополнительным ресурсом индивидуации героев в кинематографе оттепели. Для героев это одновременно способ выявления внутренней сущности быта и побег из него как



449



450



451



452



453

454



455



456



457



458



из некой тюрьмы повседневности, гауптвахты времени.

Фантазии вводят утопическое измерение в длительность настоящего – измерение идеальности прошлого или будущего. Фантазии разворачиваются по поводу такого идеального состояния или объекта, который осознается как идеальный именно в силу своей утраченности. Киногерои оттепели грезят о счастливом прошлом, основой которого в действительности являлось сталинское репрессивное Государство, или будущем, где в подавляющем большинстве случаев их не ждет ничего, кроме тяжелого низкооплачиваемого труда и бытовой убогости. Они постоянно обнаруживают эмоциональную связь с другим, качественно лучшим временем, в то время как кинематограф 1960-х с той же утопической зачарованностью вглядывается в Войну. Иными словами, эти фантазии удваивают, маскируют и одновременно усиливают фантазмы самого советского человека, для которого «реалистическая» военная повседневность превращалась в утопический утраченный «объект» подлинного братства, универсального коллективного Проекта.

Использование длиннофокусного объектива при съемке повседневности и фантазий в ее «сердцевине» уплощает пространство кадра: различные планы глубины приобретают тенденцию к «неестественному» сближению. Кадр наделяется свойствами фантазматического видения, где стирается строгое классическое разграничение фигуры и фона: фигуры как бы притоплены в расфокусированный фон. Взгляд, который видит такую картину, – взгляд рассеянно-неподвижный или, точнее, излишне «сосредоточенный» (как характеризует собственную точку зрения на мир главный герой «Жени, Женечки и «катюши»»). Взгляд, «зачарованно» фиксирующий на бессобытийных картинках повседневности, на незначимых деталях и, как

следствие, катапультирующийся в более осмысленное пространство фантазий.

Систематически используемый для фантазий героев поэтический монтаж позволяет репрезентировать то, что находится на другом полюсе относительно внешней активности абсолютно сознательного героя – наваждения внутреннего опыта (от лирических грез до сновидных кошмаров). В поле фантазий также становятся различимы элементы нового монтажного синтаксиса. В отличие от классической кинопоэтики средних планов, перебиваемых крупными или общими планами, в данном случае мы встречаем монтажные серии, построенные на незначительных, незначимых для классической камеры вариациях средних планов. Камера обнаруживает для себя новое пространство маневра в диапазоне «средних волн»: то, что ранее рассматривалось бы как погрешности в техническом монтаже (небольшие изменения в плане и ракурсе, монтажные «сдвиги», «рывки»), становится элементом киноязыка, репрезентирует собой плавного течения повествования здесь и сейчас, фантазматические дисфункции истории (что в постмодернистском кино и рекламе является одним из базовых приемов).

Темпоральный режим сталинского кино задавался концентрацией камеры на здесь и сейчас. Если герои вспоминали, как они жили до войны или мечтали о том, как будут жить после, то в основном это имело место только как дискурсивное событие, как убежденная речь о прошлом или будущем. Зрение нового оттепельного кинотипажа – интеллигента-идеалиста, мальчишки-романтика – всегда видит что-то такое, чего уже или еще нет. В его опыт настоящего органически вплетены воспоминания и мечты, позволяющие ему видеть нечто большее. Время уже не сковано картинной рамкой, и кажется, что мечтательный взгляд нового кино-



459



460



461



462



463

464



465



466



467



468



героя постоянно видит прошлое или будущее, видит возможное непосредственно за рамкой кадра. Это создает особую временную глубину и нестабильность героя, его «ненормальность» для окружающих дисциплинированных и практичных солдат. Герой находится отнюдь не весь в деятельном настоящем. Более того, время от времени он вообще выключается из него – перетекает из прошлого в будущее.

«Иваново детство»

Сон Ивана о колодце является, наверное, самым ярким индивидуальным кошмаром оттепельного кино о войне. Монтажные стыки полностью смешивают дневные, нормальные пространственные отношения. Панорама вверх от руки спящего Ивана к вершине колодца, на дне которого оказывается кровать с мальчиком, делает фантазм жутко реалистичным. Из светлого квадрата колодца сверху на него из мирной жизни смотрят мать и он сам (500-502). Магический реализм видения усиливают сновидные блики воды и небольшие искажения картинки матери и Ивана, данных в ракурсе снизу, из глубины колодца, сквозь слой воды (на стекле, под которым располагается камера). Поверхность воды, казавшаяся далекой со дна колодца, внезапно оказывается близкой: через монтажный стык довоенный Иван дотрагивается до нее рукой, превращая картинку в размытую иллюзию. Далее встык дается рука военного Ивана, уже сверху вниз касающегося темной поверхности воды, внезапно «упавшей» на дно колодца (спутав отношения под/над), на котором мерцает колодезная «звезда» (503-504). Монтаж смешивает все пространственно-временные связи. В кошмарном видении два мира как бы смотрят друг в друга, но не могут установить нормальной, «зеркальной» системы соот-

ветствий. В частности, относительно стыка визуально синонимичных планов – рука (до-военно/военного Ивана) размывает (касаясь водной поверхности) свет (под/над ней).

Иван оказывается на темной, страшной глубине, в которую он вглядывался в детстве, и как только он касается «глубинной звезды» – глаз матери закрывается: следует монтажный стык к лежащей ничком у колодца матери. Фрустрирующее пространство индивидуального фантазма – где до и после, дальше и ближе, выше и ниже, внутри и извне, сама позиция субъекта и объекта видения смешиваются – в самой глубине хранит в себе исчезнувший взгляд матери как утраченную сущность героя (505-506).

«Баллада о солдате»

Теплые воспоминания о случайно встреченной девушке репрезентируются в виде двойной экспозиции: крупный план девушки поверх фонового общего плана пробегающего леса. Монтажный стык к формально аналогичному кадру – крупному плану самого героя на фоне отражающегося в окне поезда пробегающего леса – создает иллюзию двойной экспозиции (507-509). Затем камерой создается эффект зеркального отражения, когда уже не нейтральный наблюдатель извне поезда, а герой смотрит изнутри на собственное отражение в окне, за которым пробегают березы. Но точка зрения самого героя оказывается иллюзией. Его собеседник позволяет увидеть то же самое с внешней точки зрения (510-511).

Герой как бы сам дереализуется, становится частью собственного фантазма, колеблясь между точками зрения первого и третьего лица. Существенным же свойством сталинского героя была его внешняя отчетливая реалистичность, вплоть до увековечивающей статуарности, и отсутствие фантазматической внутренней жизни.



469



470



471

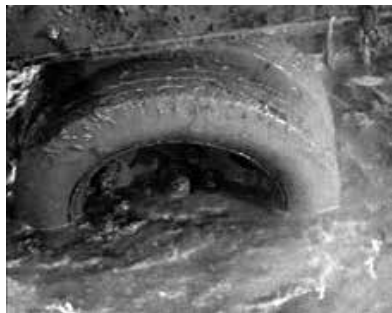


472



473

474



475



476



477



478



«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Сидение на гауптвахте – за поступки, связанные с личным достоинством и глубокими чувствами, – это часть армейского быта, переживание длительности времени в «чистом» виде. Малое военное братство еще раз наглядно демонстрирует свою интеллигентность (один рисует, другой читает книгу) и моральное единство, на фоне которого даже прекраснодушные проявления индивидуализма (желание одного из членов экипажа взять всю вину на себя) клеймятся как «провинциальная» глупость (512-514).

Вместе с тем групповое единство и коммунальный быт оставляют место для погружения в личные воспоминания. Студент-художник в мирной жизни вспоминает лирический «этюд» с девушкой-экскурсоводом. Камера тонко моделирует индивидуальность героя и атмосферу зарождающегося лирического сюжета: постоянно изменяющиеся выразительные ракурсы, «документальные» живые панорамы, сложная организация внутрикадрового динамизма. Камера «рисует» героя, подобно тому как сам герой рисует скульптуру, бросая на нее острые взгляды с выразительных ракурсов: каждый «взгляд» камеры добавляет новый штрих к образу героя (515-518).

Прошлое предстает более живым, полным, современным, нежели настоящее. Это скорее воспоминания о будущем, гуманистически комфортном и свободном, каковым для военного времени выступают скорее сами 1960-е гг. В прошлом нет ночи и уныния, оно есть пребывание на пороге чего-то светлого (взрослой интересной жизни, любви). Ощущение порога Новой Жизни во многом передает оттепельную общественную атмосферу тех лет.

«Хроника пикирующего бомбардировщика»

Мечты о будущем сняты без монтажных стыков. Подрагивая, незначительно изменяя высоту и дистанцию съемки, камера обходит справа,

затем слева мечтательно расположившийся на берегу реки братски сплоченный экипаж (519-521). Эпизод завершается серией крупных планов задумчивых лиц героев перед лицом своего будущего, и лишь небольшие наклоны камеры вносят мотив тревожной неопределенности (перед последним полетом) (522-524).

Командир сугубо интеллигентского экипажа, состоящего из учителя, художника, музыканта, мечтает о том, чтобы, пройдя горнило войны, превратиться из «воздушного рабочего войны» в настоящего, земного труженика (одновременно перестав быть чем-то вроде «жировой» социальной прослойки на рабоче-крестьянском теле СССР).

«Женя, Женечка и «катюша»»

Сцены крайнего бытового дискомфорта жизни солдат перебиваются красочными мушкетерскими фантазиями героя. Извлечение черных от грязи, промокших насквозь портянок сопровождается закадровым монологом героя, продолжающим рисовать изысканные картины аристократического быта («вальдшнеп, сыр, вино»). Это ключевой для всего фильма прием – постоянное раскрытие внутреннего мира героя, разительно диссонирующего с окружающей действительностью, радикальная, художественная свобода от быта, мир индивидуальных фантазий как параллельная, вполне обитаемая реальность (525-527).

«Женя, Женечка и «катюша»»

На марше герой погружается в фантазии о собственной смерти. Камера снимает героиню в кабине неподвижной машины, за ней проезжают грузовики с солдатами, позади которых стоит горящее здание. Все эти три плана «сплющиваются» длинным фокусом камеры (телефотообъективом) в достаточно плоскостную картинку, напоминающую фантазии наяву (вместе с задумчиво-созерцательной музыкой



479



480



481



482



483

484



485



486



487



488



и голосом за кадром). Камера дважды (в кадре с героиней, а затем с героем) повторяет незначимое с точки зрения сталинского монтажного синтаксиса смещение планов: от среднего к более крупному среднему (528-531). Героиня не позирует, ее лицо «бесформенно» – оно отражает скорее скуку обычного коротания времени на марше, нежели определенную эмоцию или мысль. Героиня не видит, что ее видят. И «бессмысленная» монтажная сдвигка планов удваивает, репрезентирует это бессюжетное течение времени и блуждание невидимого взгляда. Между всеми этими четырьмя планами переброшен звуковой «мостик» закадрового голоса героя. Романтические размышления героя о молодости и любви пронизывают рутину военного марша. Взгляд камеры по параметрам совпадает с излишне сосредоточенным взглядом героя, который видит окружающую его жизнь, героиню и самого себя.

Далее уже движущаяся на камеру машина с героиней тремя планами монтажно «зависает» во времени повседневности: а) средний план как бы «движущейся на месте» машины (телефото-объектив), б) монтажный скачок назад и снова наезд машины на камеру до чуть более крупного плана, в) машина снова наезжает на камеру до крупного среднего плана в немного смещенном ракурсе (532-534).

Комические фантазии о собственной героической смерти – ясный, реалистический, газетный факт которой наблюдает не только взгляд камеры, но и сам герой – разворачиваются сквозь затуманенную реальность бытовых «неудобств»: огрызок редиски на первом плане, «безобидные» проявления жадности и беспардонности товарищей, окружающие железо и сырость (535-538).

«Солдаты»

Погружение в себя происходит «скачкообразно» – монтажным стыком с небольшим из-

менением ракурса и чуть более крупным планом. В настоящем есть «окно» в прошлое – картина с лесным пейзажем, сквозь который наплывом проступают романтические сцены с героем и его девушкой (в более поздней традиции оттепельного кино прошлое не имеет подобных «зацепок» в настоящем). В мире светлого, просторного, динамичного прошлого зритель наблюдает сцены легкости взаимопонимания без слов (539-544). Эти сцены, как в немом кино, разворачиваются под звуки пианино из измерения настоящего, что более осязаемо привязывает прошлое к настоящему. В видения прошлого вторгается вопрос товарища героя, что подчеркивает «звукотроницаемость» границ между прошлым и будущим (545). Прошлое, таким образом, является смежным с настоящим и более конкретно локализованным во времени (где-то в эпоху «немом кино») в отличие от «нездешних», автономных утопических пространств прошлого в более поздней оттепельной традиции.

«Судьба человека»

Травматический военный кошмар: к наплывающим друг на друга образам близких людей примешивается черная «щепотка» войны – взрывы на заднем плане, стирающие и без того нечеткие силуэты. Герой плачет во сне (546-548).

«Солдаты»

Малое военное братство застывает в рамках фотографии: не в виде официального газетного снимка или сталинской живой аллегии Подвига, а в виде бытового фото, которое оказывается в интерьере будущего. Отъезд камеры от группы героев, превращающейся в фото на стене, – одна из первых репрезентаций возникающей исторической дистанции по отношению к войне (549-551).



489



490



491



492



493

494



499



495



500



496



501



497



502



498



503





504



509



505



510



506



511



507



512



508



513

514



519



515



520



516



521



517



522



518



523





524



529



525



530



526



531



527



532



528



533

534



539



535



540



536



541



537



542



538



543





544



548



545



549



546



550



547



551

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, кинематографическая память о войне при переходе от сталинской эпохи к периоду оттепели подвергается целой системе трансформаций.

Визуальный стиль. Система различий визуального стиля сталинского и оттепельного кино обнажает разрыв между реалистической формой репрезентации (повествовательной, живописной, театральной) и формой модернистской (монтажной, ракурсной, индивидуализирующей). Объектом визуальной репрезентации в оттепельном кино становится уже не только герой и сюжет, но и новый опыт времени («хроники», длительности быта, но также коммунальной сплоченности) как дополнения и одновременно компенсации опыта фрагментирующегося социального пространства (подобно тому как при перебирании частот в радиоприемнике в мешанине разнородных голосов-мест проступает сама непрерывность движения сквозь них).

Сталинское кино о войне характеризуется:

- доминированием общих и средних планов;
- стандартными, фотографическими ракурсами;
- преобладанием неподвижной камеры или «эпических» панорам, геометрически правильных и простых тревеллингов или наездов-отъездов, центрированных на основных фигурах и ходах киноповествования;
- живописной, непроницаемой рамкой кадра, относительно которой строятся статичные композиции;

– повествовательным монтажом, сохраняющим реалистическую фигуративность изображения и не разлагающим картинку на детали, без разрывов между крупными и общими планами, без ненарративных монтажных стыков (например, «сдвижек» между одинаковыми планами).

Оттепельный кинематограф систематически использует новые ресурсы производства значения:

– эстетику длительного, не эмоционального, не театрального крупного плана;

– экспрессивные, индивидуализирующие персонажей ракурсы съемки;

– длинное (телефотообъектив) и короткое (широкоугольный объектив) фокусное расстояние;

– сложные тревеллинги и панорамы, которые регистрируют «хронику» повседневности; композиционные движения камеры (тревеллинг, панорама, зум);

– проницаемую рамку кадра, которая «дышит» взаимодействием внутрикадрового и закадрового пространства;

– поэтический монтаж, нарушения устоявшейся монтажной грамматики как способ конструирования новых киновысказываний.

Многие формальные особенности визуального стиля кино оттепели стали возможны благодаря технологическим условиям (доступность и конструкция кинокрана, новые возможности кинооптики и т.д.). Но эти технологические инновации не являются их основной причиной: они становятся важными орудиями производства значения в системе «видения мира» возникающего советского среднего класса.

Статус повествования. Оттепельное кино в целом как феномен модерна с его кризисом репрезентации характеризуется ослаблением повествовательности. Ослабление повествовательности, или денарративизация, выражается:

- в «дегероизации» персонажей истории, снижении их пафосности, нарушении монолитности и силы их характера, снижении однозначности и важности их поступков;

- нарастании «бессюжетности» истории, отступлениях от причинно-следственного связывания событий, растворении событий как опорных точек повествования в быту (повседневность как индикатор и среда денарративизации).

Денарративизация сопровождается повышением «глубины истории» или степени погружения зрителя в психологию героев. Поступки героев мотивируются «психологией», а не исторической необходимостью (повествовательными моделями). Или: психологическая глубина истории служит принципом сюжетной аритмии и непредсказуемости.

Сталинское кино характеризовалось очень ограниченной глубиной истории (культивируя «широту» повествования). История не пропускала зрителя в психологические истоки и мотивы происходящего: на экране мы наблюдаем драматические поступки, жесты, театральную речь, доминирование точки зрения внешнего наблюдателя (фокализация от третьего лица). Все детали в кадре как знаки различия ясно считываются, образуя связный визуальный нарратив. Все, что относится к действию, происходит и говорится в рамках кадра: закадровое измерение отсутствует. Сталинский кинокадр гораздо ближе к театральному пространству: это одна «сцена», не соприкасающаяся с другими пространствами (выходя из кадра, персонажи как бы исчезают, выпадают из истории).

Кино оттепели индивидуализирует героя и «погружает» в него зрителя. В нем систематически задействуются:

- «субъективная камера» (фокализация от первого лица): взгляд камеры совпадает с точкой зрения героя и передает эмоциональные

состояния (слезы, потеря сознания и т.д.) или движения героя (бег, пошатывание и т.д.);

- «звуковая перспектива», когда зритель с позиции героя слышит то, что слышит он;

- «внутренний голос», когда голос за кадром (самого героя или рассказчика) раскрывает нам то, о чем в данный момент думает герой;

- визуализация внутреннего мира: картин воспоминаний, фантазий, мечтаний без обычной кинопунктуации (наплывы, затемнения, каше).

В относительно нечастых для сталинского кинематографа случаях движения камеры ее «взгляд» движется равномерно и по простейшим «геометрическим» траекториям (прямая, дуга). И всегда целью этого движения являются удержание в фокусе главных действующих лиц, подчеркивание крайних эмоциональных состояний, введение в кадр новых действующих лиц и значимых для дальнейшего развития сюжета деталей (а не хроника повседневности или психологическая нюансировка персонажей). Зритель занимает позицию идеального наблюдателя, Советского Человека вообще.

Оттепельная камера более «ручная», документальная – она движется останавливаясь и ускоряясь, делая рывки, подрагивая, по ходу изменяя ракурсы и масштаб планов. В целом создается ощущение неровной, каждый раз индивидуальной, вписанной в «ландшафт» кинопространства траектории движения киноглаза. Позиция зрителя в данном случае может быть описана скорее в терминах включенного наблюдателя, который своей близостью конкретным героям идентифицируется с ними не как с картинкой, а на «вторичном» уровне осторожного соприсутствия, внимательной сопричастности.

Таким образом, «реализм», «жизненная правда» оттепельного кино по существу является следствием системы деформаций и нарушений предшествующего сталинского канона

репрезентации войны. Эта система деформаций – а не прямое видение травматического прошлого – производит «зеркальный» эффект по отношению к самому оттепельному обществу. В таком видении войны новые социальные группы (прежде всего, советская интеллигенция, «шестидесятники») осознают себя участниками исторического процесса и выстраивают свои утопические проекты.

Часть II

ТЕЛЕВИДЕНИЕ: ПРОИЗВОДСТВО ЗНАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

Предметом данной части в узком смысле являются *приемы визуальной репрезентации* знания на телевидении (в рамках того вещательного пакета, который преобладает в русскоязычном медийном пространстве). Те бесчисленные приемы, с помощью которых телевидение превращает тексты в зрелище. Ведь помимо того, что, кто и как говорит нам с экрана о той или иной проблеме, существуют монтажные техники, работа камеры, компьютерная графика, структура сетки вещания, которые очень часто выносятся за скобки телеаналитиками. Книга является попыткой систематического соотнесения дискурса и визуальной репрезентации знания на ТВ. Такого соотнесения, которое раскрывало бы не только то, как визуальные техники телевидения влияют на повествовательную форму знания, но и то, как визуальная репрезентация порождает собственные значения, которые могут существенно модифицировать «сообщение». Иными словами, привычную проблему – как популяризировать знание в эпоху масс-медиа, не деформируя, но лишь «облегчая» само знание, – автору хотелось бы переформулировать в следующем направлении: в какой мере само телевидение сегодня становится доминирующим типом знания, использующим академическое знание скорее как «эмпирический» материал.

Эта формулировка выводит к более широкому контексту проблемы знания и телевидения. Телевидение является не просто набором

различных жанров, удовлетворяющих различные социальные потребности (просвещение, информирование, развлечение, публичные дебаты и пр.), но системой. Системой идеологического производства ценностей. На примере таких жанров, как научно-популярные программы или инфотейнмент, в которых доля политических идеологий, по-видимости, минимальна, мы можем увидеть в действии идеологию телевидения как капиталистической культурной формы. На этом уровне центральным объектом анализа становится феномен телевизионного «потока». Телепоток на микроуровне реализуется как динамический «монтаж аттракционов», сверхбыстрая серия визуальных «взрывов», которые погружают зрителя в состояние пассивной завороченности зрелищем (от анимированных заставок до визуальных анонсов сюжетов). На макроуровне телепоток – это межпрограммное структурирование телевидения, в котором содержание программ (зрелище технологий, психологическое расследование) и телереклама (от анонсов телепрограмм до рекламы товаров) образует единое поле производства кодов потребления (технологий сильного Эго). Любые виды знания в контексте этой базовой социальной функции телевидения подвергаются неизбежному унифицирующему перекодированию.

Сегодня освоение приемов визуальной репрезентации, способов взаимодействия видеоряда и текста необходимо для адаптации высшего образования к реалиям медиализованного общества. Современный университет стоит перед необходимостью разрабатывать внутреннюю и внешнюю политику медиализации знания – от использования мультимедиа в преподавании самых различных дисциплин и архивации академических событий до активного участия в поле самих масс-медиа, монополизированных функцией селекции и легитимации знания. И осознание того, что медиа, прежде всего

телевидение, являются не столько внешним способом распространения «того же самого» знания, которое циркулирует в университете, сколько способом производства собственного «знания», выдвигает перед университетом в качестве сверхзадачи поиск альтернативных стратегий взаимоотношений знания и медиа.

ТВ-ЗНАНИЕ: ЗРЕЛИЩЕ ТЕХНОЛОГИИ

Монтаж как объект и форма ТВ-знания

Современное телевидение позволяет нам узнать нечто большее о тысячах вещей – от разнообразных предметов бытового обихода до сложнейших инженерных сооружений. В большинстве случаев этим новым знанием оказывается технология производства той или иной вещи, детально репрезентированная с помощью самого широкого спектра визуальных техник и приемов (001).

В данной парадигме телевизионного знания можно выделить три разновидности.

Во-первых, короткие сюжеты о технологии изготовления конкретного предмета. Эти сюжеты оставляют за скобками различные социальные и исторические аспекты технологий, являя нам их чистое зрелище (автоматизированные конвейеры). Более того, уже на этом уровне на первый план выходят не частные технологии производства того или иного предмета, но собственно монтажные техники репрезентации чего угодно. В образцовой программе данного типа «Как это сделано» виртуозные монтажные техники скрепляют в один сегмент телепотока способы «сборки» самых гетерогенных предметов (лампочек, стремянок, стекловаты и т. д.), репрезентируя их свертехнологическое, визуальное единство.



001

Во-вторых, более развернутые истории изготовления какого-либо предмета, включающие отдельные социально-исторические его параметры. Как правило, это программы о монтаже больших сооружений (типа «Мегастройки»), которые в самых общих чертах обозначают контекст технологического процесса (исторический момент, заказчики, исполнители, потребители).

В-третьих, программы, рассказывающие не только о самих технологиях, но и с их помощью – об исторических эпохах и социальных группах. Это, прежде всего, исторические или производственные реалити-шоу («Викторианская ферма», «Экстремальная лесозаготовка» и пр.), а также научно-популярные циклы и фильмы («Древние открытия», «Кофе: эликсир бодрости» и т. д.)

В телепотоке все эти три разновидности телевизионного знания как зрелища технологии не существуют изолированно, но образуют скорее единую «телескопическую» структуру. Сюжеты о конкретных технологиях «вставлены» в развернутые истории о технологических процессах, последние – в самый широкий «калибр» социально-исторических программ. Эта «телескопическая антенна» постоянно как бы раздвигается: из различных социально-исторических контекстов извлекаются все новые технологические процессы, из них – конкретные технологии, максимально удаляющиеся от любого контекста. Это «раздвижение» выступает существенным фактором той межпрограммной динамики, которой задается специфика телевизионного потока. Ее вектор направлен в точку, в которой содержание знания сливается с рекламным форматом как автономным зрелищем какой-либо технологии, предлагаемым в качестве непосредственного потребительского стимула.

С этим связан ряд особенностей знания как зрелища технологий. Данный формат позволяет изолировать и замыкать в виде зрелища раз-

личные фрагменты социально-исторического процесса. Рассказ, например, о стройке, как правило, сводится к демонстрации серии чисто технологических затруднений и их неизменного и быстрого разрешения с помощью разнообразных машин и техник. Об исторических предпосылках проекта (например, надувание «мыльного пузыря» ипотечного кредитования) или о социальной динамике группы и ее героев, претерпевающих существенную эволюцию по ходу развития действия (как в романе и других классических нарративных формах), не заходит речь. Или, скажем, история модернизации сельской Великобритании второй половины XIX века, заявленная в качестве основной темы «Викторианской фермы», фокусируется исключительно на технологической модернизации, систематически оставляя на периферии все ее социальные аспекты.

Вообще технологии прошлого, начиная с античных времен, в основе своей оказываются более или менее совершенными аналогами технологий современных. Этим не просто стираются качественные исторические отличия обществ прошлого перед лицом количественного превосходства современных технологий. Двойное зрелище технологий (производственных и визуальных) утверждает абсолютностную ценность современности. Приоритет настоящего времени утверждается не только в содержательном плане, на макроисторическом уровне, но и на микроуровне телевизионного монтажа как технологии серийного производства моментов настоящего.

Социальные отношения предстают стерильной средой, исключаящей классовые, гендерные, расовые и прочие социальные напряжения в качестве помех на пути технологического процесса. Подавляющее большинство эмоций и противоречий носит технологический характер или служит развлекательными перебивками

картин производства. В виде исключения случаются индивидуальные столкновения героев, отдельные психологические срывы, которые скорее призваны подчеркнуть сложность текущего технологического этапа производства, что характерно, в частности, для сериалов о рыбаках («Смертельный улов») или автомастерах («Американский чоппер»). В остальном человеческие отношения косвенно репрезентируются как самая надежная и отлаженная технология.

Способы же отладки и механика этой технологии репрезентируются уже в пространстве рекламы, предлагающей сотни способов производства сильного Эго как основы эффективных и бесконфликтных отношений с другими и со средой. Телевизионная реклама вообще репрезентирует повседневность прежде всего как поле выживания, непрерывной борьбы с помощью особых технологий против внешних сил, подрывающих вневременную цельность мира Эго (микробы, грязь, старение и пр.). Зрелище же эффективности производственных технологий предстает как развернутая иллюстрация того, чего можно добиться на основе применения технологий по правильному производству и укреплению «собственного Я», Эго.

В конечном счете технология оказывается чем-то вроде скрытой сути вещей, знание которой обеспечивает не столько более эффективное обращение с ними, сколько извлечение из них прибавочного удовольствия. В вещах есть некие «зерна» наслаждения, ядра вещей, средоточие их качеств, которые и приносят дополнительное удовольствие (см. образцовый в этом смысле фильм «Кофе: эликсир бодрости»). Их нужно найти и «раскрыть» подобно вкусу кофе. Средства их поиска и раскрытия – технологии (например, обжарки, заваривания, подачи кофе). Эти технологии в итоге и оказываются самым сердцем качеств, зернами наслаждения в глубине вещи.

Знание вещи репрезентируется не столько как общий знаменатель ее культурной истории или вплетенности в социальные ритуалы, но как способ потребления высоких технологий. С одной стороны, это смягчает прямолинейность навязывания брендов рекламой, с другой – вписывает само знание в рекламную матрицу, основанную на глубинной вере в деньги. Качества, которые нужно познать, утверждаются как эффект зрелища технологий. Это основывается на фундаментальном опыте товарного фетишизма: несмотря на то что мы знаем, что деньги не пахнут, не имеют вкуса и иных качеств, в практиках потребления мы относимся к ним как к истоку всех качеств. Деньги есть та невидимая субстанция, благодаря которой становится возможной примесь прибавочного удовольствия к вещам. Мы знаем, например, что кофе – лишь напиток, один из товаров, но все же... купленный в качестве бренда, он способен обладать свойствами, гораздо лучшими, чем обычно.

Знание предстает знанием того, как правильно раскрыть для себя качество товара. Оно служит средством познать самого себя – силу и цельность своего Я – через способность получения прибавочного удовольствия из товара. Зрелище технологий дает телезрителю ключ к знанию собственного удовольствия. Более того, в телепотоке это знание постоянно подменяется непосредственным удовольствием, визуальным удовольствием от технологии самого зрелища. Здесь взгляд телезрителя постоянно перефокусируется на саму поверхность телепотока – с монтажных техник производства товаров (конвейер, автоматы, сборка) на монтажные техники репрезентации монтажных техник производства. Технология второго порядка (телевизионный монтаж и визуальные эффекты) привносит в любую частную технологию дополнительную закономерность и эффективность, делает объектом своих ма-

нипуляций само время. Монтаж становится и объектом и формой знаний. Этот постоянный взаимопереход объекта и формы знания обеспечивает рекламе ее привилегированную структурную позицию в рамках телепотока, постоянно конвертирующего знание в демонстрацию монтажных технологий времени.

«Кофе: эликсир бодрости»

Вводный анонс служит одновременно саморекламой фильма о кофе и рекламой самого кофе. Он обнажает основной прием визуальной репрезентации знаний о кофе – монтаж сцен производства и потребления кофе (от фабричной обработки до индивидуального приготовления). Доминирующие крупные планы фильма – глоток кофе и детали технологического процесса приготовления кофе (002-003).

Многочисленные сцены (ряд сверхбыстрых планов) индивидуального потребления кофе представителями самых различных социальных групп (средний класс и рабочие, взрослые и дети, мужчины и женщины, белые и черные) позиционируют кофе как универсальный напиток. Напиток, обладающий не просто отличными вкусовыми качествами, но и некими сверхприродными свойствами, о чем говорит голос за кадром (кофе «вдохновлял романтиков и распалял бунтарей» и т.д.).

Основное содержание фильма – история кофе, знания о кофе как неотъемлемом элементе западной цивилизации, способном раскрыть ее существенные свойства – с самого начала используется скорее как материал для визуальной репрезентации кофе как особого товара и специальных технологий его приготовления (главным образом, технологий сети «Старбакс», рассказ о которой красной нитью проходит через весь фильм).

002



003



Быть объектом массового потребления – «естественное» свойство кофе. Аксиоматическим это утверждение делает закадровый голос, утверждающий, что кофе – это больше, чем напиток, и видеоряд, репрезентирующий «миллионы» потребителей, которым «просто необходимо выпить чашечку кофе».

В самом начале анонса задается ритмическая схема жесткого соответствия звука и изображения: три музыкальных акцента и три плана за одну секунду. Затем этот ритм замедляется и становится менее жестким, но в общем каждому предложению или части предложения продолжает соответствовать один очень короткий план (в среднем 1 секунда). Это образует поэтику рекламного слогана, что особенно наглядно в самых первых фразах анонса: «Кофе. Крепкий. Ароматный. Придающий энергию». Все характеристики кофе не оставляют сомнений в особой ценности продукта и утверждают свою истинность посредством структурной позиции в видеоряде. Это осуществляется, во-первых, посредством жесткого соотнесения с визуальным образом. Слово «кофе» буквально удвоено изображением жарящихся зерен кофе. Этот буквализм удвоения с помощью быстрого ритмического монтажа переносится на следующие кадры, образующие своеобразное «четверостишие» – нечто вроде: как кофе – кофе, так его пенная густота (004) – крепость, поднесение чашки к губам (005) – ароматность, кипение (006) – энергия. Конкретному образу в рамках данной монтажной синтагмы придается статус однозначной интерпретации понятия. Таким образом, аргументом в пользу каждого утверждения становится соответствующий ему план, «отражающий» утверждение в зеркале конкретной очевидности. Закадровый голос одновременно делает утверждения относительно объективных свойств кофе вообще и описывает то, что содержится в конкретном монтажном плане, одно-



004



005



006

значно иллюстрирующем свойства, заложенные в кофе. Систематическое смешение двух модальностей речи – универсального утверждения и конкретного описания – придает телевизионному дискурсу знания особый статус достоверности.

Во-вторых, каждый образ, в котором запечатлено соответствующее свойство кофе, представляя из себя аудиовизуальное единство (закадровый голос, музыкальный такт, изображение в кадре), резко сменяется другим аудиовизуальным единством. Это придает каждому высказыванию завершенность, «естественную» неоспоримость максимально сжатого и точного аргумента, не требующего паузы для осмысления или развития в других словах и образах. При этом каждый монтажный план различными визуальными техниками предвосхищает следующий. План, изображающий крепость кофе, своей свежей, густой, выходящей из краев, подчеркнутой светом пенкой отсылает к следующему плану, где ароматность кофе обозначается поднесением полной чашки капучино к губам как бы медитирующей на аромат девушки (не успевающей сделать глотка). Амплитуда, усиливаемая панорамным движением камеры, и ускоренность движения поднесения чашки (замедление в конце этого панорамического движения и создает впечатление «обонятельной медитации») создает ощущение энергичности, которое задним числом, как сбывшееся ожидание, вносит вклад в «достоверность» следующего плана, утверждающего энергетические свойства кофе. Эти визуальные «рифмы» вместе с общим музыкальным ритмом и быстрым монтажом связывают все фразы в одно суггестивное целое, которое придает «истинность» отдельным утверждениям.

Эксперт в конце анонса своим футуристическим образом (кофейни на Марсе) повторяет уже неоднократно репрезентированный тезис

об особых свойствах и жизненной необходимости кофе для людей. Его речь имеет не концептуальную, но структурную ценность. Во-первых, она создает еще одну позицию (от первого лица), легитимирующую «слоганы» о кофе. Во-вторых, экспертная речь от первого лица завершает монтажное «приближение» сообщения к зрителю. Первые сцены с кофе никак не комментируются, дискурсивно они даны как бы «общим планом», с максимально общей точки зрения. Затем голос за кадром фокусирует наш взгляд на объекте, выделяет его существенные черты, задавая «средний план» репрезентации. Наконец, «крупный план» персонализированного обращения к зрителю эксперта в кадре завершает дискурсивный монтаж анонса.

Начало фильма является удвоением анонса: сцены потребления кофе увенчиваются утверждением очередного эксперта о физиологической необходимости кофе для нормальной жизни. Можно заключить, что в кофе есть некое «зерно» наслаждения – то, без чего «люди стали бы сходиться с ума», утрата чего лишила бы жизнь вкуса.

«Около года назад я зашел в “Старбакс”...» – так голос за кадром начинает собственно историю о кофе. История кофейного бренда в фильме выступает сгущенной историей самого кофе, историей успешного извлечения «зерен» наслаждения. Но это «зерно» оказывается не внутри самого кофе, но в особенностях технологических процессов его производства и соответствующих практиках консьюмеристского выбора. Человек, заказывающий кофе в «Старбакс», встречается с целым рядом опций: «с обезжиренным/необезжиренным молоком», «с кофеином/без кофеина», «охлажденным/неохлажденным», «карамельным/ванильным» и т.д. Вкус кофе как бы распадается на ряд структурных вариаций, оттенков вкуса. Искомое зерно наслаждения раскрывается как эффект инди-

видуального выбора в рамках этих структурных вариаций.

Фраза, которую произносит голос за кадром: «У них есть все, кроме кофе с кофейным вкусом», – точно обозначает проблему. Подобно тому как собственно кофейные зерна исчезают в технологиях растворимого кофе, кофейность кофе – «зерно» вкуса, качества вещи – растворяется в практиках консьюмеристского выбора в пределах заданной серии вариаций искомого качества. Но даже эта ироническая дистанция по отношению к кофейному бренду (кофе как бренд обладает неким дополнительным вкусом, тогда как кофе должен просто обладать вкусом кофе, но все же... «Старбакс») и порождаемым им практикам потребления становится частью рекламного сообщения на уровне телевизионного потока.

В современном телевидении прямая реклама становится лишь частью общей рекламной стратегии. Так, реклама кофе середины XX века является материалом саморекламы фильма в анонсе и выгодным фоном для скрытой рекламы современных кофейных брендов в фильме в целом. Жанр юмористического телесериала, в котором выполнен данный эпизод в «Старбакс» (набор коротких шуток, закадровый смех, схваченные камерой выразительные жесты и ракурсы), маркирует фрагмент телепотока как не-рекламу. Далее он без внешних маркеров сменяется нейтральным описанием процесса производства кофе латте в одном из кафе. Затем – документальным фрагментом истории создания бренда «Старбакс». Но при этом логотипы кофейных брендов постоянно появляются в кадре (в виде деталей общих планов или монтажных вставок крупных планов) (007). Таким образом в телепотоке постепенно растворяется само различие между не-рекламой и рекламой в пользу последней.

Существенной составляющей телевизионного потока выступают визуальные микропов-

007



торы: одни и те же короткие монтажные планы повторяются в различных структурных частях программы. Если повторение планов в анонсе и в основной части программы логически мотивировано, то повторение одних и тех же планов в совершенно разных сюжетах программы мотивировано чисто структурно. Например, в сюжете о посещении кафе «Старбакс» и в сюжете о приготовлении кофе латте в другом месте встречаются одинаковые крупные планы, изображающие технологические этапы приготовления кофе, которые, в свою очередь, также содержатся и в анонсе (008). Эти микроповторы отдельных планов создают структуру узнавания: зритель схватывает визуально «рассказываемую» в телепрограмме историю не только саму по себе, но и как оправдание ожиданий, связанных с анонсом. Рассказываемая телевизионная история начинает функционировать как легитимация собственного анонса – как способ придания анонсу особого, «сгущенного» смысла задним числом. Сюжеты программы выполняют функцию своеобразного комментария к уже рассказанной в анонсе Истории о «естественной» потребности людей в кофе и его «чудодейственных» свойствах (особенно если это кофе «Старбакс»).

Культурная история кофе, анонсируемая фильмом, постоянно откладывается. В разных форматах – от развлекательного сериала до документального сюжета о производственных буднях – повторяется послание: кофе – исключительный продукт, «зерно» его вкуса – в технологии приготовления.

Рассказы героев фильма о кофе напоминают «рассказы» об идеальных товарах в жанре TV-shop. Так, в эпизоде о приготовлении кофе латте кофе описывается в терминах превосходства («любимое», «безупречное», «идеальное»). Видеоряд являет нам блеск технологии: гладкость отборных зерен кофе, нержавеющие элементы машинерии для приготовления кофе, улыбки



008

артистического персонала, идеальные поверхности кофейных напитков.

Каждая характеристика продукта немедленно иллюстрируется «буквальной» ее картиной (вплоть до правильно, «музыкально» звучащей пенки кипящего молока). По мере рассказа о превосходных свойствах продукта растет радостное воодушевление рассказчицы. Крупные и сверхкрупные планы технологии производства продукта перебиваются средними планами радости и блаженства индивида.

Технология приготовления репрезентирована:

- средней длительности общими и средними планами, содержащими одну простую операцию технологического процесса, производимую человеком;

- короткими крупными планами в основном автоматических технологических операций (дозировка, обработка и т.д.);

- сверхкороткими сверхкрупными планами, в фокусе которых оказываются движения и состояния самого обрабатываемого вещества (перемещения, кипение и т.д.).

Эти планы вместе с синхронем героини сюжета, описывающей процесс приготовления кофе латте, ритмично чередуются друг с другом, задавая «объективность» и «связность» рассказа.

Но помимо этой картины репрезентация технологии кофе латте производит нечто большее. Визуальная репрезентация сама становится зрелищем технологии второго порядка – «технологии» самого монтажа. В эпизоде быстро монтируются главные моменты технологического процесса, из которого убрано все лишнее (подготовительные, неотработанные или ошибочные действия, усталость, паузы, отдых, общение с заказчиком, начальником, коллегами и пр.). В результате репрезентируется не только и не столько кофе, сколько сама эффективность тех-

нологии: монтаж работает, как «машина», максимально экономично производящая кофе (как, в принципе, и любой продукт). Эта визуальная машина включает и самого субъекта труда в качестве одного из своих приспособлений: действия героини вписаны в монтажную схему так же, как и операции кофейных автоматов.

Ключевым моментом телеприготовления кофе в «машине» монтажа является операция кипячения молока. Она репрезентирована серией «различных» коротких крупных планов, все различие которых достигается с помощью зеркальной инверсии одного и того же плана (009-010). Это создает тот «вкус» спрессованного монтажными стыками, серийного времени, который и питает удовольствие от кофе. Радостное возбуждение героини сюжета по мере разворачивания зрелища технологии перерастает в эйфорию (011) (по монтажной структуре схожее с эйфорией колхозницы при виде обработанного машиной молока из «Старого и нового» С. Эйзенштейна). В конце концов она сама с рекламным блаженством потребляет то, что произвела, – собственную опредмеченную эффе́ктивность.

Это «монтажное» удовольствие репрезентируется с помощью качеств самого продукта, раскрытых технологией: музыкальность звука закипающего молока, упругость пузырьков пенки, ровность и цвет слоев напитка и пр. – вот что образует прибавочный вкус кофе. Прибавочное удовольствие, «знание» о котором в телепотоке постоянно постулируется рекламой, демонстрирующей, в частности, кофе, неизменно подернутое флером наслаждения – дымкой вкуса, золотыми отблесками поверхности, пышной пеной и пр. Флером, способным, как весьма характерно демонстрируется в одном из рекламных роликов другого кофейного бренда, помочь обычному человеку не только привлечь к себе внимание окружающих, но даже выманить из телевизора



009



010



011

012



013



телезвезду, соблазнить своей соблазненностью недоступного соблазнителя.

Условием возможности знания о конкретном продукте становится, таким образом, знание о прибавочном удовольствии вообще, производимом технологиями самого монтажа. Эксперты фильма пытаются уловить и описать это прибавочное удовольствие от уникального вкуса кофе. Убедительность экспертного знания на уровне визуальной репрезентации создается постепенным укрупнением планов, устранением глубины пространства и увеличением в кадре деталей, коннотирующих научность. Общие и средние планы дегустационного зала сменяются средним планом эксперта на фоне книжной полки. Резюмирующие фразы своего монолога эксперт произносит крупным планом на размытом фоне книжных рядов, «по-профессорски» глядя на зрителя поверх очков. Во всей материальной очевидности своей экспертной позиции он остается как бы один на один со зрителем вне повседневной глубины времени и пространства (012-013).

Но в конце концов экспертное знание сводится к тавтологическому суждению: лучший кофе – это идеальный, совершенный кофе, тот, из которого можно сварить «великолепную чашку кофе». Конечным знанием о кофе становится не раскрытая природа его качества, но экспертный вывод о том, что «за это стоит платить деньги». Именно это как содержательно, так и формально становится «последним словом» эпизода с кофейными экспертами, запечатлевающимся в памяти подобно рекламному слогану.

За этой фразой следует жесткий монтажный стык к совершенно иному видеоряду: очередному промежуточному анонсу демонстрируемого фильма, в котором иронически представляется рекламная история кофе – «устаревшие» знания о том, как правильно совершить потребительский выбор для извлечения максималь-

ного удовольствия (014). За внутривидеоматричным анонсом следует внешний рекламный блок с самым современным «знанием» о различных товарах (о наилучшем использовании денег) и их значимости в жизни индивидов. Таким образом «знание» вещей, обеспечивающее уникальное индивидуальное удовольствие, функционирует на уровне телевизионного потока в целом как послание, придающее ему надпрограммную связность.

Следующая часть фильма в основном посвящена мягкой иронии относительно практик потребления некачественного кофе до эпохи элитного кофе «Старбакс». Мы видим, как прямолинейная реклама кофейных брендов в середине XX века становится материалом для рекламы успешного постмодернистского бренда в форме «знания» о кофе и его культурной истории. Критика продвижения массовых брендов сомнительного качества становится способом продвижения нового бренда.

После промежуточного анонса в очередной раз повторяются или варьируются планы вводного анонса – самые разные люди совершают свои глотки кофе. То, что ранее иллюстрировало некие особые качества кофе для людей вообще, теперь раскрывает свое значение в качестве ценности конкретного бренда. Эта узнаваемость образа, открытие, к которому подводит визуальный «детектив», – так вот что буквально приоткрывала телезаставка фильма и намеком сообщала анонс! – служит еще одним источником легитимации данного типа знания о кофе.

«Старбакс» – естественный результат (вершина) эволюции вкуса: таков еще один аспект этого знания. Это сообщение позиционируется в телепотоке как золотая середина между дискурсами экспертов, менеджеров бренда, голоса за кадром и простых потребителей. Мимика ликования девушки – «Мне нравятся дорогие сорта кофе, потому что я успела к ним привыкнуть» –



014

015



016



017



018



019



через стык-вспышку монтируется с гримасой гадливости женщины, говорящей о плохом кофе в «разных местах» и также утверждаемой, фотографически запечатлеваемой в памяти стыком-вспышкой. Эта контрастная монтажная пара служит чем-то вроде эмпирического доказательства высказанных мнений (015-017).

После того голос за кадром приводит «онтологические» доказательства существования особого качества кофе (исповедуемого, прежде всего, «Старбакс») – 10 миллиардов долларов ежегодного оборота только в Америке. Наконец, представитель «Старбакс» от первого лица завершает рассказ о триумфальном шествии элитного кофе в лице «Старбакс» по всему миру, и эпизод заканчивается визуальной симфонией логотипов бренда, унифицирующего кофейную культуру по всему миру.

Что же происходит в собственно культурно-исторической части фильма? Как и в эпизоде о «Старбакс», в качестве вершины истории кофе основными документальными планами, задающими параметры современной реальности, здесь являются планы людей, сидящих там и сям с различными чашками кофе и погруженных в свои дела, в себя. Людей разного возраста, пола, расы объединяет одно – одиночество-с-кофе (018). На контрасте с этой серией планов коллективная активность кипит (общий план, насыщенный людьми и снятый в ускоренном режиме) только за прилавком кафе, производящего «порции одиночества» для остальных (019).

На этом фоне история кофе предстает как полная экзотики легенда о социальных ритуалах вокруг кофе. Прошлое кофе репрезентировано в виде красочных ориенталистских рисунков, в которых кофе служит поводом для самого различного общения (020). Этот визуальный гул публичной жизни выглядит еще более эфемерно, обрамленный документальными сценами со-

временной городской жизни. Такое прошлое скорее растворяется экзотической примесью в тех «зернах» наслаждения, которые современные индивиды пытаются извлечь из кофе в рамках «ритуалов» индивидуального потребления. Тишина, уединение, покой – вот важнейший ингредиент того «большого удовольствия» от кофе, который ищет в нем современный человек, аргументирует голос за кадром.

Молчаливое уединение, погружение в себя, дистанцированность от публичной жизни как современная «ритуальная» функция кофе еще более бросаются в глаза на фоне эпизода с европейской историей кофе. Здесь кофе предстает как одна из решающих предпосылок Века Разума и борьбы за свободу. Вокруг него, по словам экспертов, разворачивались систематические практики трезвого обсуждения политических проблем и в целом культура публичных дискуссий. Соответственно кофе репрезентирован собраниями людей, тесных компаний, обсуждающих общие дела. Больших групп, готовых к революционному социальному действию (021). Кофе объединяет людей, вовлекает их в гражданскую жизнь, воодушевляет на совместные акции. В общем сюжете фильма эта социальная история также выглядит как некий внутренний миф самого кофе (подобно фантазматическим карнавалам, «вываливающимся» в рекламе на индивида изнутри напитков, сладостей, жевачек и т.п.), придающий ему необходимый «дополнительный» вкус. Социальная история оказывается растворена в той дымке ассоциаций вокруг зерен наслаждения, которые добываются для индивидов технологией, брендом.

Репрезентация культурной истории кофе является чем-то вроде картин из «Матрицы»: в то время, когда кофейная Машина Корпорации делает еще большие деньги из потребителей кофе, сами потребители, изолированные в своих приватных мирах, наслаждаются «зернами» вкуса,



020



021

из которых разворачиваются различные фантазматические образы коллективной активности. В отличие от прямой рекламы бренда жанр культурной истории позволяет создать «глубокую» и «объективную» картину, в рамках которой позиционируется бренд. Фрагменты исторических знаний о феномене и элементы его критики в конечном счете придают достоверность и оттеняют безусловные преимущества бренда.

В заключительной части фильма описывается современная эксплуатация труда производителей кофе и обозначается перспектива ее преодоления (также связываемая со «Старбакс»). Картины тяжелой физической работы и нищеты производителей кофе из третьего мира, недовольства социальной несправедливостью, выплескивающегося на улицу, придают словам единственного критического эксперта – и единственного эксперта-женщины в фильме (снятой не на фоне глухих солидных интерьеров, а на живом фоне публичной библиотеки) – живой драматизм. Все это резко отличается от предшествующего экспертного дискурса, в котором белые американские мужчины среднего возраста и среднего класса благодушно рассуждали об особенностях кофе, а монтажными перебивками их синхронов служили образы комфортной американской повседневности. Этот экспертный дискурс в конце фильма оживляет внимание зрителя, готового услышать другой голос (голос социальной справедливости, а не индивидуального гедонизма), узнать нечто новое относительно темы, некую финальную правду.

Но и этот фрагмент знания в конечном счете оказывается лишь частью сложного рекламного сообщения относительно бренда. Эксперт, по всей вероятности, представляющий голос радикальной критики капитализма, подводит зрителя к спасительной идее различия между хорошими и плохими брендами (а не вещами и брендами).

Плохие бренды (конкуренты «Старбакс») сначала «просто» называются, но при этом репрезентируются короткими монтажными планами из их рекламы середины XX века (ранее подвергнутой иронической критике в фильме). Затем «критический» эксперт напрямую аргументирует в пользу выделения «Старбакс» как лучшего из ряда обычных брендов кофе. Социальная критика оказывается средством конкуренции между брендами.

Эта двусмысленная критичность (признание реальных проблем, связанных с обществом потребления, и признание недобросовестности и агрессивности в случае отдельных брендов и рекламных компаний) и двойная историческая глубина (история рекламы и ее показ в данном фильме, уже ставший «историей», которую можно цитировать) также являются приемом конвертирования рекламы в знание и придания этому знанию достоверности. Подобные приемы позиционируют сам фильм поверх любой рекламы и истории как некое «чистое» знание.

При этом и для «критического» эксперта в качестве незыблемых аксиом остаются, во-первых, полагание экономической эффективности, нормы прибыли в качестве основной ценности, характеризующей коллективные проекты («Они [«Старбакс»] зарабатывают на киллограмме больше, чем любая другая кофейня в мире»), во-вторых, утверждение «магических» свойств товара, связанных с прибавочным удовольствием («Кофе – это больше, чем просто предмет потребления»). Последовательная приверженность этим фундаментальным принципам общества потребления и придает «Старбакс» «уникальность».

В заключение основной эксперт раскрывает полное значение «идеальной чашки кофе» (и, соответственно, уникальности «Старбакс»), вокруг которой вращались все эпизоды фильма. Помимо прибавочного удовольствия, связанного с

технологиями и содержащимися «внутри» кофе социальными фантазмами, питаемыми легендами и историей, чашка кофе от «Старбакс» содержит в себе разрешение базовых социальных противоречий. Противоречий между трудом и капиталом (сглаживание острых углов эксплуатации XIX–XX веков), производителем и посредником (1,6% (!) кофе закупается по системе «справедливой торговли»), между человеком и природой (экологические стандарты производства кофе).

Теперь потребитель знает подлинную ценность кофе. Созерцательно отпивающие кофе одиночки в конце фильма не просто ищут прибавочного удовольствия в своей чашке кофе, посредством нее они приобщаются к социальной истории, помогают рабочему классу третьего мира, борются за экологию и т.п. Большинство персонажей, отхлебывающих кофе в конце фильма, уже мелькали в различных эпизодах фильма ранее, прежде всего в анонсе (022). Концовка как бы удваивает анонс, становясь пустым «новым началом».

На уровне композиции фильм не столько разворачивает некий сюжет, историю, сколько закольцовывает эту бесконечную серию актов индивидуального потребления вокруг определенного бренда. И – шире – телепоток посредством серийной повторяемости изображений производит их узнаваемость. Знание и узнавание смешиваются, порождая специфическую достоверность телевизионного дискурса. Достоверность совпадения обещания и его исполнения (именно «это» анонсировалось в качестве содержания), раскрытия визуальной «загадки» (так вот что стояло за той картинкой в анонсе), предсказуемости действия главного «персонажа» (кофе, его неотразимого действия, удовольствия, с ним связанного).



022

«Древние открытия»

Анонс фильма, вводящий в проблематику научно-популярного сериала, построен на монтажных наплывах. Этот монтажный синтаксис соответствует музыкальным «наплывам» – мерным понижениям и повышением мелодической линии музыки. Внутри этого перетекающего аудиовизуального ряда содержится четкая ритмическая схема. Первые три фразы, произносимые голосом за кадром, уложены в монтажные отрезки по 9 секунд каждый:

«Античное кораблестроение развивалось вместе с ростом империи. Мы изучаем его по останкам кораблей, затонувших глубоко в океане. Благодаря техническому прогрессу современная морская археология знает об античных кораблях и их драгоценном грузе куда больше, чем ей было известно раньше».

Каждая фраза визуально разбита на два-три плана по 3–5 секунд каждый. Она образует общий «звуковой зонтик» для монтажных планов внутри 9-секундного отрезка. Изображение практически буквально соответствует фразам, произносимым голосом за кадром. Например: «Благодаря техническому прогрессу (плывущие аквалангисты) современная морская археология знает об античных кораблях (морское дно с остатками античной материальной цивилизации) и их драгоценном грузе куда больше, чем ей было известно раньше (крупный план поднятого со дна античного сосуда)».

Завораживающая плавность аудиовизуального ряда переносится на слова, так же «естественно» вытекающие одно из другого. В то же время в этом суггестивном течении речи улавливается строгая правильность – слова имеют точные и очевидные значения, они ритмически структурируют видеоряд. Это образует визуальный дискурс достоверности, общий как для на-

учно-популярных программ, так и для массового кинематографа. В голливудском блокбастере, например, вводная предыстория, естественная очевидность которой призвана служить источником правдоподобия для рассказываемой истории, строится на схожих принципах (ср., например, голливудскую экранизацию толкиеновского «Властелина колец»).

Визуальный дискурс достоверности нейтрального описания предуготовливает слушателя к восприятию в общем-то фантастической информации. На дне маленького вулканического озера Неми близ Рима обнаружены два гигантских античных корабля.

Эта находка, по мнению авторов фильма, обеспечивает не просто очередную порцию знаний об античном кораблестроении, а новые сведения, «разбивающие» все до этого существовавшие теории. Более того, новизна этих знаний такова, что выходит далеко за пределы античного кораблестроения, она открывает некие тайны античной цивилизации. В конечном счете информация, представляемая в фильме, способна совершить революцию в знании вообще. Это открытие, как утверждается, способно переписать историю. Необходимость удерживать телезрителя с помощью сенсационных новостей с самого начала задает параметры телевизионной репрезентации знания.

На острие телезнания оказывается итальянский доктор истории, исполняющий функции героя, для которого научная тайна выступает личным вызовом, «делом всей жизни» (типа «Индианы Джонса» или «Мумии»). В данном дискурсе под знаком бог весть какой Тайны скрещиваются два рассказа – История человечества и Поиск одержимого ученого.

С самого начала дискурс телевизионного знания в отношении своего предмета оперирует такими характеристиками, как «роскошный», «удивительный», «небывалых размеров».

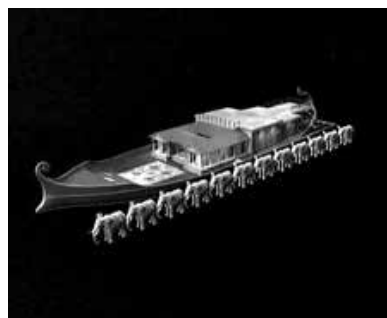
Телезнание здесь строится по модели «Книги рекордов Гиннесса», тщательно описывающей и старающейся поразить публику всем самым необычным и отклоняющимся от нормы.

Различными способами подчеркиваются размеры корабля. Археолог в кадре приводит цифры: 70 метров в длину, 20 метров в ширину. Голос за кадром говорит о количестве теннисных кортов, которые бы могли уместиться на корабле. Компьютерная графика рисует рядом с кораблем вереницу слонов, служащих наглядным эквивалентом гигантизма сооружения (023).

Уникальность, избыточность, гигантизм – вот первое, что «открывает» в истории телевизионный взгляд (собственно, то же, что его привлекает и в современности в сериалах типа «Мегастройки»). Объектом познания прежде всего является то, на чем отдыхает обитающий в средних размеров серийной повседневности взгляд. Средством познания выступает прежде всего наглядность эквивалентности.

Корабли, реконструируемые в фильме, не столько повествуют о специфике иной эпохи, сколько «поражают воображение» самих экспертов, а вместе с ними и телезрителей. Это своеобразная туристическая гносеология, призванная поразить воображение и заострить необычность увиденного. Телезритель оказывается в роли туриста перед лицом речи экскурсовода.

Помимо необычности и роскоши открытием становится наличие на кораблях элементов современного бытового комфорта – водопровода, горячей воды, ванн и пр. Корабль-дворец в большей степени напоминает современный дом с его технологической начинкой. Даже античные якоря, еще одно «чудо инженерной мысли», выполнены, по мнению рассказчика, на уровне XVIII века. Визуально феномен кораблей озера Неми сводится к серии крупных планов его инженерных устройств (024).



023



024

025



026



Одно из ключевых открытий, представляемых фильмом, – технологически современный водопроводный кран. Античный кран выступает чуть ли не главным героем фильма – он репрезентируется с самого большого в фильме количества точек зрения: как исторический артефакт (документальные свидетельства его находки) (025), как подлинное произведение искусства (трехмерная «золотая» модель крана демонстрируется во всех ракурсах на черном фоне) (026), как достойный аналог современных водопроводных кранов.

Но вся его ценность по сути сводится именно к тому, что он практически не отличается от современных кранов. Римляне технологически были более прогрессивны – таково послание фильма, повторяемое в разных вариациях. Это знание снова неявно подпитывается «сенсационностью» того, что сейчас технологические «произведения искусства» стоят в каждом доме и каждый телезритель может почувствовать себя на «императорском» месте.

«Открытие» фильма, таким образом, заключается в том, что античные технологии были более современными, чем мы обычно думали. Более того, и наши предшественники гораздо ближе к нам. Они и тогда хотели того же самого (бытового комфорта, продвинутых технологий). Но то, что тогда было чудом света, теперь доступно всем.

Это открытие не столько переворачивает все наши знания об истории, сколько в очередной раз убеждает телезрителя в величии собственной эпохи. Современность предстает как смысловой горизонт любой эпохи. Тайная сущность любой эпохи заключается в том, что она опережает саму себя в стремлении совпасть с идеалом, достигнутым нашей современностью. Познать историю – значит увидеть в ней ростки индустриального и постиндустриального общества, подобно тому как в фильме «Гладиатор»

голливудское воображение может усматривать в Колизее арену появления первых ростков настоящей демократии и толерантности.

Собственно социальная и религиозная жизнь эпохи, лакмусовой бумажкой которой призваны были быть археологические находки, не только не предстает в фильме в новом свете, но описывается рядом штампов, применимых к любым формам традиционных культов (римляне «верили, что богов следует щедро благодарить за их покровительство» и т.п.).

Голос за кадром и монолог эксперта лежат в русле классического искусствоведения. Их познавательная ценность исчерпывается буквальным описанием того, как выглядит артефакт, и безапелляционным утверждением о том, что предмет сам по себе, вне-исторично прекрасен. Например, бронзовая статуя Дианы описывается экспертом как вещь «удивительной красоты», потому что «на ней короткий хитон, за спиной висит колчан, к сожалению, лук утерян, ее рука поднята» и т.д.

Экспертная речь в кадре легитимируется главным образом композицией кадра: титры в кадре, удостоверяющие статус эксперта, специальные белые перчатки, в которых она бережно держит статуэтку, живописно разложенные реликвии, затемненный специальный кабинет. Все это придает говоримому статус «экспертного знания» (027).

Сердцевина древнеримской культовой жизни (боги, «ритуальные сношения», жертвоприношения) репрезентируется в фильме броскими постановочными картинками экзотических странностей. Голливудская стилистика фильма «Калигула» во многом задает научно-популярную репрезентацию «настоящей» римскости. Кадры, иллюстрирующие рассказ о реалиях древнеримской жизни, построены на драматической игре света и тени, человеческие фигуры «скульптурно» вылеплены световым



027

028



контрастом синего и красного, даны мистическими расфокусированными силуэтами и т.п. (028).

Культ Дианы трактуется в чисто психологическом ключе, отвечая «тираническому садизму императора» Калигулы как проявлению патологического влечения к смешиванию наслаждения и смерти. А вся тайна постройки кораблей по сути сведется ниже к желанию Калигулы утвердить свое величие, а также предаваться роскоши и наслаждениям.

Телезрение ориентирует нас на вчувствование в выбор индивида, сделанный на основании вневременных принципов психологии, а не на познании исторической специфики и активности самих культурных форм и институтов. Все, что касается социальных форм организации жизни, служит скорее экзотическим фоном, оттеняющим подробное описание технологий и особенностей индивидуальных психологий.

«Экстремальная лесозаготовка»

Сериал основан на превращении технологий лесозаготовки в зрелище. Простейшим приемом этого становится драматическая визуализация цифр (второстепенных для технологического процесса, но способных удивить своей внушительностью телезрителя). Например, тот факт, что вес антипробуксовочной цепи при зимней транспортировке леса составляет 20 килограммов на одно колесо грузовика при общем весе грузовика 25 тонн. Эта информация «упакована» в кадры с броской формальной композицией, построенной на доминировании цветовых контрастов: ярко-желтые линии светоотражателей крест-накрест на синем фоне комбинезона, ярко-красные флажки на белом снегу, красные

перчатки на черном фоне шины (в центре кадра или в золотом сечении) (029).

Технология как эффективный способ преодоления трудностей в телепотокке выходит за узкоэкономические рамки и становится эстетическим фактором в виде визуального монтажа. Сцена с застрявшим грузовиком выполнена по ритмической монтажной схеме – 1–2 плана с каждого ракурса, длящихся по 2–4 секунды, – так, что забуксовавший грузовик выезжает из кювета с помощью не только технических приспособлений и человеческих усилий в кадре, но и самой «инерции» монтажной фразы, диктующей ритм обновления картинки. Монтаж как бы задает ритм визуальных «толчков», приводящих к «выталкиванию» из возникшего затруднения. Монтаж выступает технологией технологий, гарантирующих конечную разрешимость любого затруднения.

Весь сериал представляет из себя зрелище самого телевизионного монтажа, использующего различные «монтажные» затруднения на производстве – нестыковки различных ритмов работы (циркуляции транспорта, выгрузок и погрузок, напряжения и отдыха рабочих и пр.) – в качестве своего материала, который он организует в эффективно работающую «машину» лесозаготовки.

Помимо визуализации «удивительных» цифр объективность зрелища технологий конструируется и монтажной организацией ряда синхронных точек зрения на один феномен. Например, в экспозиции фильма съемка грузовика, едущего по зимней трассе, короткими почти одинаковыми монтажными планами по 2 секунды укладывается в ритмическую схему музыки (повторяющиеся ритмические сетки по 4 секунды). Крупные планы фрагментов машины снизу (передней, задней подвески) контрастно монтируются с общими планами всей машины сбоку и сверху. Камера занимает весь спектр



029

030



031



«объективных» точек зрения: от крупного плана движущихся колес до всей машины с высоты птичьего полета (030-031). Грузовик виден изнутри и извне, с самых разных точек зрения одновременно. Возьмем для примера следующую сцену рассказа водителя грузовика о том, как он работает на износ и как мечтает побыстрее покинуть свое место в этой блестящей машинерии эффективности. Усталость рабочего обусловлена только его взаимоотношениями с репрезентируемой в разных ракурсах многотонной машиной грузовика. Работодатель или «мягкое насилие» потребления, заставляющие рабочего работать в изматывающем режиме, остаются вне зоны зрелища технологий. Взаимодействие с автомобилем выражается в чистых количествах: 1700 разгрузок за сезон, до 30 часов за рулем за смену и т.д. Объективность этого дискурса, замыкающего человека на машину и заключающего в скобки систему экономических отношений, подкрепляется различными точками зрения на водителя в кабине во время движения и съемками движения самого грузовика с внешней точки зрения.

Сюжет с рабочим, мечтающим сменить работу, быстро обрывается нарезкой анонсов будущего содержания программы и других программ, в которых рабочие непринужденно и артистично управляют разнообразными машинами, стойко обеспечивая зрелище технологий в непроходимой грязи или в водной стихии.

Но в общем социально-экономический контекст зрелища технологий – взаимоотношения с коллегами и работодателями, уровень оплаты, уровень жизни, семейные проблемы, планы на будущее и пр. – выносятся за скобки. Отсутствие иных проблем, кроме технологических, является одним из конструктивных принципов данного телевизионного жанра.

Рабочие будни в сериале репрезентируются в формате реалити-шоу. Рабочие «не замечают»

камеры. Камеры же находятся везде: снимают лесосеку с высоты птичьего полета, наблюдают за рабочими в подсобке и даже в маленьких кабинах производственных машин. Стандартные монтажные фразы строятся по принципу столкновения производственных закрытых пространств и необычных ракурсов на открытом воздухе, вносящих искусственное разнообразие в сцены труда (032-033).

Какова же «реальная» жизнь на лесосеке? Ею оказывается скорее все то, что отклоняется от привычного хода дел – падение дерева на крышу лесозаготовительной машины, преодоление ею крутого холма, парное вставание лесозаготовительных машин «на дыбы», шуточные переговоры напарников, игры и прочие забавные ситуации. Представим себе уорхолловский эксперимент – фильм, представляющий реальность труда непрерывной съемкой однообразных манипуляций в течение многих часов подряд. Вряд ли найдется что-либо более далекое от телевизионного формата зрелища технологии. Объектом репрезентации становятся отклонения от рутины труда, а не сам труд в его длящемся монотонном усилии. Познать специфику той или иной самой сложной работы оказывается возможным только при условии отказа от знания о базовом эффекте системы разделения труда – отчуждении. Отчуждающая монотонность труда вытесняется «нарезкой приколов» – постмодернистским малым жанром, обретающим свою чистоту в формате Youtube. Визуальный монтаж не содержит и следа от напряженной монотонности реального труда. Сам труд становится материалом для монтажной переработки, так же как древесина для технологии. На древе жизненной истории обрубает все «ветви» (домашнюю, гендерную, политическую и пр.), боковые по отношению к избранному формату репрезентации. Эта история распиливается на «колоды» преодолений технологических затруд-



032



033

034



035



036



037



038



нений и перерабатывается в «опилки» забавных моментов.

Моменты эти не образуют какой-то связной истории (человеческой, групповой), но непрерывно ротируются в телепотоке. Так, в анонсе одного из фильмов сериала содержатся кадры с рискованным преодолением крутого холма спецмашиной. Но сам сюжет об этом сводится к повторению этих кадров из анонса. Сюжет оказывается не развернутой по отношению к анонсу историей, а просто еще одним забавным кадром среди прочих визуальных гэгов трудового реалити-шоу «Экстремальная лесозаготовка» (034).

«Люди в касках: Лос-Анджелес»

Согласно анонсу из сериала мы должны узнать о рабочих, строящих фешенебельное жилое здание в Лос-Анджелесе. Это «команда опытных строителей», возводящих внутренние стены. Но знание о рабочем коллективе по сути сводится к демонстрации внешней стороны технологического процесса, в котором он участвует. Более того, на уровне визуальной репрезентации в анонсе здание строится как бы без участия людей, самими техниками визуального монтажа: повторяющиеся общие планы строительства выполнены в режиме time-lapse (сверхускоренного времени), демонстрирующем «самосборку» здания (035-036).

Сериал представляет из себя краткую технологическую энциклопедию того, как строится здание, начиная с этапа исходного сырья, которое в результате сложных процессов обработки превращается в элементы строительных конструкций. Здесь мы сталкиваемся с тотальным зрелищем технологии: демонстрируется вся технологическая цепочка от бесформенного вещества до высокотехнологичного целого (037-038);

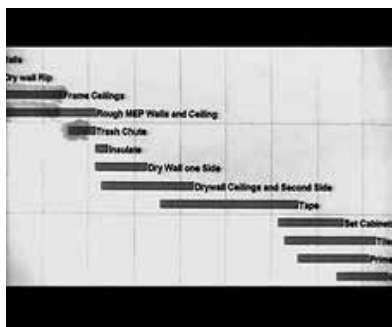
подробно регистрируются ключевые моменты и параметры. Телемонтаж обнажает структуру сложнейшей технологической машинерии. Эффектность этого зрелища репрезентирует нечто вроде «предустановленной гармонии», в которой находятся эстетический монтаж и сборка на промышленном конвейере.

Технология репрезентируется как огромный конвейер, управляемый компьютером, предельно точно и эффективно выполняющий свои функции. Лишь в конце технологических процессов в кадр попадают руки рабочих, благодарно принимающих готовый продукт от машины.

Здание предстает огромным переплетением многих, уходящих в природные недра технологических цепочек. Экономика капитализма репрезентируется как огромная кибернетическая машина, обеспечивающая «самосборку» самых сложных продуктов. Сущность постиндустриального общества предстает как зрелище технологий в отсутствие социальных конфликтов (в пределе – социальных отношений вообще).

Само существование природного сырья (вкупе с подразумеваемым «естественным» стремлением человека жить лучше) является Началом Истории. Исходным пунктом стройки выступает скорее сам факт существования железной руды или гипса, а не социальные проблемы: вымирание американского down town и попытка его заселить (о чем вскользь упоминается в фильме), спекулятивная активность на американском рынке недвижимости (которая станет триггером мирового экономического кризиса) и т.п. Сама возможность превратить тонны гипса или руды в километры металлопрофиля или гипсокартона, а те в сотни современных квартир, сама возможность придать форму множества исчисляемых количеств «бесформенной» природе – вот что выходит на первый план в качестве причины, вызывающей к жизни Здание.

039



040



Единственный конфликт, который красной нитью проходит сквозь весь фильм, – конфликт со временем. Его нужно все время догонять или дожидаться в нужной точке. Главная технологическая проблема – правильное распределение рабочей силы во времени. Различные специальные работы должны заполнять определенные отрезки общего технологического процесса, они должны идти правильным «нахлестом» (039). Но рабочая сила неравномерно заполняет технологическую матрицу времени. Так, что постоянно возникают «пустоты» отставаний.

И тут же демонстрируется уровень, на котором проблем времени не существует. Это уровень самого телемонтажа. Инженер напряженно вглядывается в графики, его профиль вдруг фотографически застывает, фон меняется на абстрактно-динамический, наплывом возникает следующий план, где инженер «мгновенно» оказывается в другой точке времени, практически не меняя пространственной позиции (040).

Звуковое и визуальное решение монтажного стыка создает эффект попадания героя в нечто вроде временного тоннеля, который мгновенно «переносит» его вперед во времени. Это основной визуальный прием фильма – каждый значимый персонаж рассказа о стройке переживает эти темпоральные скачки в «тоннеле». Время «сжимается» при монтаже здания разными способами, но телемонтаж демонстрирует на порядок более эффективную «технология» управления временем.

Покупатель новой квартиры получает «чистый холст», поверхность, на которую он сможет спроецировать свои ожидания и мечты. Но, уплатив цену за товар, он все еще не знает его ценности. И фильм предлагает зрителю новое знание – тонкие психологические весы, на которых можно соразмерить потраченную сумму денег и удовольствие от купленного. Голос за кадром говорит о количествах монтажных элемен-

тов, скрывающихся за гладкой поверхностью новой квартиры: сотнях тысячах металлических конструкций и облицовочных модулей, сотнях километрах проводов и труб, тысячах человеко-часов (041-042). Именно эта невидимая серийная субстанция определяет в конечном счете ценность частного жилища, является «содержанием» товара.

Труд рабочих в фильме не имеет качества, истории. Он стоит в одном ряду с чисто количественными показателями. Он репрезентируется как еще одна разновидность «бетона» – серого бесформенного вещества, застывшего в виде здания. Телемонтаж показывает, что скрывается за гладкими поверхностями интерьера. Но сами процедуры этой демонстрации создают еще более «гладкую» медийную поверхность, скрывающую «затвердевшую» в жестком каркасе времени рабочую силу как социальную «структуру» здания (043).

«Мегастройки»

Сюжетная динамика сериала задается постоянно возникающими производственными «микродрамами» и их успешным преодолением.

Например, нестыковка двух огромных элементов конструкции американских горок нагнетается несколькими монтажными планами, показывающими всю проблематичность положения и озадаченность рабочих. Затем она мгновенно – одним телевизионным монтажным стыком – разрешается, для чего сначала общим планом снизу дается пик производственного отчаяния: в высоте зависли монтажники и нестыкующиеся элементы (044). «Я их ненавижу! Ненавижу!» – говорит монтажник по поводу нестыкующихся элементов конструкции американских горок. Это редкий момент в фильме,



041



042



043



044

045



когда рабочий оказывается способен на эмоцию (чисто производственного свойства – в отношении металлического столба). Следующий крупный план сверху демонстрирует устранение перекоса в монтажном стыке двух деталей. Он сопровождается комментарием невидимого рассказчика: «Они слегка сдвинули колонну... Немного борьбы – и все на месте» (045).

Происходит резкое переключение точки зрения – от беспомощного взгляда далеко внизу до взгляда, контролирующего ход событий вблизи. Оно сопровождается трансформацией голоса в кадре (рабочего) в голос за кадром (нейтрального наблюдателя). И почти мгновенным – «слегка сдвинули», «немного борьбы» – разрешением ситуации, которая уже, казалось бы, зашла в тупик. С этой точки зрения конфликты быстро и безболезненно разрешаются. Голос за кадром символизирует взгляд, который вносит ясность в происходящее и влечет разрешение конфликтов.

Судьба проблемного промышленного монтажного стыка решается эффективным телевизионным монтажным стыком: смещением ракурса и переходом к голосу за кадром от третьего лица. Проблема решается не коллективным усилием, а индивидуальным выбором нужного устройства, нажатием нужной кнопки. Главное – нужно вовремя применить нужный инструмент, который крупным планом репрезентируется как «герой» сцены (желтая шутовина с ручкой в данном случае). Репрезентируется в стилистике ТВ-шопа или рекламы моющих средств: то, с чем трудно было справиться, находит мгновенное разрешение с использованием нового технологического устройства.

Парк аттракционов – воплощение «мечты Билла». «Современный хиппи» Билл – главный дизайнер парка. Он почти в одиночестве передвигается по огромной стройплощадке. Круговое движение камеры вокруг персонажа,

неподвижно стоящего в центре железобетонной конструкции, напоминающей мистический стоун-хендж, вводит автора проекта как демиургическую фигуру (046). Ессе homo – в абсолютном одиночестве посреди еще не сотворенного мира.

Главный Дизайнер существует также в особом времени – движение камеры монтируется из серии фотографических изображений, монтажных рывков, в которые «проваливаются» движущиеся фигуры и предметы на фоне. Остается только сжатое время креативного Индивида, готовое, как пружина, развернуться в гигантский парк развлечений.

Этот шестисекундный монтажный план представления дизайнера парка резко выпадает из производственно-репортажной стилистики предыдущих и последующих сцен (интервью на фоне стройки). Он несет в себе существенное сообщение: труд и капитал как производительные начала вещного мира примиряются и снимаются в новых креативных фигурах постиндустриального общества.

В этом новом обществе время сжимается и растягивается технологиями до бесконечности. Пять месяцев сооружения парка развлечений в режиме time-lapse проходит за несколько секунд. Инженерные конструкции по мере своего возведения ветвятся, как растительные организмы. Телемонтаж придает органичность монтажу промышленному, превращая его в эстетизированное зрелище эффективности (047-048).

Рабочие, сооружающие парк, отстают на месяц от графика. Но реальное время труда монтажников вытесняется визуальным монтажом. Рабочие даются ритмичными сериями крупных планов менее одной секунды каждый. Эти планы выхватывают нестандартным ракурсом простые движения, которые дают картину бесперебойной работы этой гигантской монтажной машины «изнутри» (049).



046



047



048



049

050



Но вот все сложности монтажа и отладки американских горок преодолены ради уникального результата. Из стандартных элементов смонтирована очередная уникальная конструкция. Красота ее выявляется выразительными планами американских горок на закате, динамической геометрией пустых вагонов, совершающих в них мертвые петли (050). Это выглядит визуальной антитезой стандартным линиям транспортной коммуникации. Американские горки репрезентированы как экспрессионистически деформированный сгущенный образ обычных железных дорог, мостов, вагонов. Этот образ выглядит не тревожным нагромождением индустриальных элементов (как он изображался в модернизме), но ажурным узором, воплощением сбывшейся мечты безопасного и захватывающего перемещения в пространстве.

051



«Выжить любой ценой»

На каждое слово начала анонса приходится по одному короткому монтажному плану. Первые три плана очень динамичны, образуют «слитную» монтажную фразу. Они выполнены как бы в ритме резкого «торможения»:

- сверхдинамичный и сверхкрупный план облаков, проносящихся с огромной скоростью,

- эта скорость как бы «наплывом» преобразуется в быстрый оптический наезд ручной камеры на героя до среднего плана (герой выпадает из рамки кадра и снова возвращается в кадр),

- который через монтажную «вспышку» разбеливания переходит в общий план героя с медленным, «остаточным» панорамическим движением камеры (051-052).

052



В художественном кино такая монтажная фраза репрезентировала бы кульминацию со-

бытия (что-то вроде решающего удара схватки или своевременного достижения необходимого места), но в данном случае она соответствует простому представлению главного героя: «Меня зовут...». Происходит сверхдраматизация события. Ее целью, с одной стороны, является пресловутый захват и удержание зрительского внимания, с другой – репрезентация самого телеведущего – бывшего спецназовца – в качестве главного События фильма. На драматизации обычных событий с помощью такой фигуры построен весь сериал.

Прыжок телеведущего с вертолета снят с двух чередующихся точек зрения. Монтаж не просто показывает одно и то же движение с двух совершенно разных ракурсов, удваивая каждую его фазу. Следующая фаза прыжка не просто продолжает прерванную другим ракурсом, но возвращает героя немного назад. Так, например, на сверхобщем плане герой отталкивается от вертолета (053) и отлетает от него на пару метров, переворачиваясь в воздухе. В следующем кадре то же самое движение снимается изнутри вертолета (054). Потом опять возвращается сверхобщий план, но на нем герой не продолжает полет с той точки, где его прервал монтажный стык, а снова показывается в момент отделения от вертолета (055) и отлетает от него уже на пару десятков метров.

Герой снова преодолевает эти пару метров уже преодоленного пространства. Он дважды повторяет преодоление: а) в монтажной перебивке более крупного ракурса, б) возвратясь на исходную позицию в более общем ракурсе. Эта мимолетная пара метров становится как бы вязкой, обнажающей динамику движения средой, требующей двойного усилия, становится сгущенным мгновением движения подобно понятию крутящего момента силы двигателя внутреннего сгорания. Монтажная техника увеличивает «крутящий момент» движения теле-



053



054



055

потока, его внутреннюю мощность. После этого герой не просто падает вниз, но как бы «выстреливает» с большим ускорением.

В схожей технике Эйзенштейн в фильме «Октябрь» снял разрушение памятника Александру III. У Эйзенштейна монтаж превращает памятник в образ инертной, тяжело разваливающейся империи, обнажающий энергетику революционного действия. В данном случае монтаж служит драматизации ради драматизации – придания статуса удивительного события очередному прыжку тренированного спецназовца.

Эпизод высадки героя в гущу необитаемых джунглей характеризуется калейдоскопической сменой точек зрения на это событие. В начале точки зрения меняются в среднем раз в секунду. И это совершенно различные точки зрения:

1) субъективная камера, видящая с точки зрения самого героя (купол собственного парашюта, части тела);

2) точка зрения второго лица, непосредственного очевидца и соучастника, обнаруживающего свое присутствие на одной пространственно-временной сцене с героем, парящего рядом с ним (на объективе камеры капли того же дождя, под которым мокнет герой) (056);

3) точка зрения третьего лица: анонимная, отстраненная, неподвижная, видящая все – от сверхобщих планов места события до выразительных картин природы, снятых с самых различных «нечеловеческих» ракурсов (от земли, с высоты кроны дерева и т.д.);

4) промежуточные точки зрения между классическими «лицами»: между вторым и третьим лицом (в лесу, где приземляется герой, за ним начинает кто-то «подсматривать» из-за дерева, хотя в лесу никого быть не может); за идущим по лесу героем следит некий оживший «нечеловеческий» глаз, похожий на глаз чудовища в фильмах тропических ужасов типа «Анаконды»

056



(камера на кране равномерно поднимается по диагонали кадра сквозь крону дерева) (057); между первым и третьим лицом (спуск-падение героя со склона снимается с точки зрения самого героя, но его «взгляд» развернут на него самого – камера закреплена на самом герое) (058).

Тотальность техник наблюдения сама становится привилегированным объектом зрелища. Факт того, что нечто освещается «со всех точек зрения», делает это медиасобытием. Вся идеология жанра реалити-шоу – конвейера по производству «событий», огромной площадкой для которой в данном случае становятся необитаемые джунгли, напичканные камерами, телекранами и прочей телевизионной аппаратурой, – возникает на пересечении техник надзора в режимных заведениях и демократической идеи транспарентности и независимости.

Обычному для профессионально подготовленного героя приземлению придается полное драматизма значение комбинацией всех перечисленных точек зрения. В то же время большинство проблем передаются скорее речью самого героя и его преувеличенно аффективной мимикой и жестами. Так, например, высота (и соответственно опасность) последнего прыжка на землю застрявшего в ветвях дерева парашютиста преувеличена как минимум в три раза (прыжок с заявленной самим героем высоты в три метра, очевидно, происходит с высоты около метра).

Идиллические картины флоры и фауны служат фоном для последующей драматизации событий. Предчувствия героя неизменно сбываются. Как только он говорит про возможную опасность змеи, та тут же попадает прямо на его пути. Внезапность этого события создается острой реакцией камеры – ее «взгляд» начинает буквально метаться. Но змея оказывается лишь удачно подвернувшимся поводом – подобным которому будет размечена срежиссированная



057



058

дорога героя – для демонстрации знаний героя. Герой-телеведущий обладает не только сверхинтуицией, но и всеми возможными видами знаний по поводу каждого встреченного в незнакомом ему месте предмета: сколько людей погибло от данного вида змей, сколько и какого точно яда она впрыскивает своим жертвам и т.д.

Его персонаж сочетает в себе качества несочетаемых литературных героев. Рефлексирующего и всезнающего естествоиспытателя (типа жюльверновского Паганеля), который зачарованно фиксируется на змее, вместо того чтобы побыстрее обойти ее. И персонажа-авантюриста Джека Лондона, всей силой интуиции цепляющегося за жизнь. Именно этот кинематографический типаж героя из «Индианы Джонса», сочетающего силу, знание и успех, является стрелком формата фильма-шоу, субъектом знания: он позволяет чередовать сцены борьбы за выживание и читать мини-лекции по поводу всего, что он видит вокруг.

Главное знание, которое передается как словами, так и техниками репрезентации, – знание серьезности и близости опасности. Камера создает эффект длящейся близости опасного объекта, перебивая рассказ героя крупным планом змеи, удерживая в кадре на разных планах глубины – сближаемых их переменной расфокусировкой – и героя, и змею. В то же время герой сверхкрупным аффективным планом усугубляет наши представления о смертельной опасности змеи.

В конечном счете мы постоянно расширяем наши познания о том, каким разнообразным и смертельным опасностям подвергается сам герой, чем он готов жертвовать ради нас, телезрителей. В принципе, вся телевизионная информация явно или неявно содержит в себе примесь жертвенности того, кто нам ее подает. Жертвенности репортера, подвергающего себя разнообразным опасностям (на что различ-

ными способами указывается), жертвенности телеканала, идущего на определенные затраты, чтобы обеспечить знание о каком-либо событии в труднодоступном месте, и т.п. Знание конвертируется в визуальное удовольствие от зрелища «жертвоприношения» для телезрителя.

Герой торит свой путь в самых непроходимых местах планеты. Например, в джунглях костариканских джунглей, в которых, как мухи в паутине, навсегда запутываются обычные люди, сбившиеся с пути. Данная сцена может служить визуальной аллегорией сильного Эго вообще, идущего по прямой к успеху сквозь сплетения противодействий. Его усилия всячески подчеркиваются словами самого героя, крупными планами полученных физических повреждений. Фильм перепроизводит усилия и эмоции, чтобы поделиться ими с пассивным телезрителем.

Возрастающая трудность пути для героя обратно пропорциональна трудности наблюдения за ним. Камера, как взгляд мотылька, свободно парит в плотных растительных хитросплетениях, показывая увязающего в лесу героя с разных ракурсов. Совершенство технологий паноптизма, как условие возможности знания, репрезентирует себя с особой наглядностью в этих девственных джунглях (059).

В отличие от героев Джека Лондона сущность героя-телеведущего лежит не в плоскости внутреннего мира, стремления к жизни, но в технологиях выживания. Для того чтобы выжить, нужно знать специальные технологии, предназначенные именно для этого. Камера подробно показывает детали и особенности сооружения места для ночлега на одну ночь в джунглях. Герой «смачно», в разных ракурсах разделяет с телезрителем трапезу экзотическими насекомыми. Но поедает он, по его словам, не насекомых, а количества питательных веществ (миллиграммы протеина, содержащегося в термитах, и т.д.).



059

060



061



062



Демонстрируемое в сериале пространство выживания выступает драматическим сгущением повседневного пространства телевизионной рекламы, в котором, чтобы жить вообще, нужно также владеть особыми технологиями жизни. Ибо жить – значить знать, как «жить лучше» (шаг за шагом повышать бытовой комфорт повседневной жизни). Таков один из краеугольных камней Знания общества потребления.

Зрелище драматизированных физических усилий, контрастных переживаний служат эмоциональным допингом для анестезированного постиндустриальной эпохой телезрителя. Герой умиротворенно сидит у очага. Затем следует резкая смена формата репрезентации – ночная камера показывает диарейные муки героя. Затем еще одна резкая смена – нейтральная картина утреннего лесного «парадиза» (060-062). Два крупных плана героя – «красный» вертикальный и «зеленый» горизонтальный – образуют классический монтажный «аттракцион» (в терминах Эйзенштейна), эффектное монтажное столкновение планов, высекающее искру события. События, которого, по сути, нет ни в одном из планов по отдельности: «выживание» выступает как монтажный эффект.

Закончен в высшей степени трудный и смертельно опасный путь героя. Джунгли для такого постколониального воображения – территория, которую нужно разведать не для того, чтобы завоевать ее (все социальные контексты существования экзотических территорий выносятся за скобки), но чтобы проверить самого себя, нечто вроде площадки для игры в пейнтбол. Классический голливудский финал в стиле «Крепкого орешка». Герой, внешность которого по ходу испытаний приходила во все более потрепанное, плачевное состояние (не зря он высаживался в джунгли в отглаженной белой рубашке), – это обязательная часть формата. На контрасте с такой внешностью проступает неповрежденное

цельное ядро личности, прошедшей сквозь все испытания и добившейся успеха. В широком смысле зрителю была продемонстрирована технология обретения уверенности в собственных силах, усиления Эго. Тем более зритель удостоверился в эффективности и абсолютной надежности техник наблюдения, в гарантированности собственной позиции пассивного получателя визуального удовольствия.

«Викторианская ферма»

Анонс сериала содержит в себе основные темы – земледелие, животноводство, домостроительство и т. д. Сначала с помощью монтажа тщательно выстроенных художественных планов создается атмосфера заброшенности – атмосфера «настоящего» прошлого (063). Затем следует набор ярких сцен из жизни в условиях английской фермы конца XIX века. Телесериал постоянно кратко повторяет «всю историю» между отдельными ее сценами. Анонс представляет странный симбиоз пролога и эпилога, который систематически перебивает само действие. Классическая нарративная схема (завязка – кульминация – развязка) подрывается тем, что «вся история» регулярно оказывается «кадром в кадре» собственных фрагментов. При этом «история», повествуемая сериалом, оказывается серией однотипных сцен (прежде всего, забавных клипов и преодолений технологических трудностей). Анонс, таким образом, играет роль *образа* истории. Симулятивного образа, ибо история по сути отсутствует, не обладает нарративной связностью и развитием. Этот образ отбрасывает свою «тень» на каждую часть сериала как на часть связного целого.

Внутри себя анонс постоянно реструктурирует время с помощью техник time-lapse, мон-



063

064



065



066



067



068



тажных пропусков времени. Съемка ускоряет протекание природных процессов, на фоне которых проступает «застывшее время» данной фермы во всей ее неподвижной предметности.

По ходу анонса краткой истории сериала голос за кадром смешивает различные масштабы и модальности времени. Это смешение образует визуальный синтаксис временных промежутков анонса. В течение «целого календарного года» (который проносится в кадре за 3 секунды) (064-065) в сериале «предстоит воссоздать» сельскую жизнь Англии XIX века. Далее идут «портреты» героев, выполненные в традиционном патриархальном коде: женщина дана средним планом в «склейке» со своим домашним трудом, мужчины показаны крупными индивидуализирующими планами, «свободными» от привязки к конкретному труду, который остается за рамками кадра (066-067). Далее анонс свободно перемещается во времени истории, произвольно сжимая и растягивая его фрагменты. Вот уже герои «за 4 месяца засеяли» поле (монтаж сцен пахоты, репрезентирующий длительность процесса). Вот возвращают коттеджу «былое величие» (наплыв от первоначального к финальному общему плану интерьера). «Сейчас уже январь» и герои ведут срочные ремонтные работы (репортажная техника выразительных ракурсов и крупных планов (068)). В следующих монтажных планах нам сообщают, что герои все время нуждаются в специальных ремеслах, что жизнь без современных удобств «начинает затруднять» и что «к весне должен появиться на свет первый приплод».

Фрагменты времени разного «сжатия» и статуса в общей истории – от сиюминутности события до недельных, месячных, годовых длительностей, от постоянных факторов сюжета до разовых и четко позиционированных во времени событий – образуют визуальную целостность анонса, завораживающую глаз разно-

образными приемами визуальной деформации нарративного времени.

Жизнь на викторианской ферме распадается на ряд забавных сценок в стиле развлекательных программ МТВ. В фокусе оказывается все то, что может позабавить деревенской экзотикой глаз городского жителя (069). Причем эта экзотика должна быть предсказуемой для привыкшего к голливудским штампам телезрителя (например, типаж «реактивного поросенка»).

Забавные затруднения в повседневной жизни (беготня нелокализуемого в пространстве фермы поросенка и пр.) вызывают необходимость поиска и реализации определенной технологии, в данном случае – викторианского ремесла лесорубов (для сооружения забора). Техника рубки леса XIX века продемонстрирована со всевозможной тщательностью: выбор породы, толщины и формы дерева («слишком овальное, слишком гибкое» и пр.), выбор техник и инструментария валки дерева, последующая обработка, транспортировка дерева и т.д.

История, которая заявлена в анонсе, – история модернизации («индустриализации земледелия») сельской Великобритании второй половины XIX века – сосредотачивается на технологической модернизации, систематически обходя стороной все ее социальные аспекты. Даже кредитные отношения с банками и инвестиционная активность – двигатель процессов модернизации – всплывают в сериале в качестве маргинальных, аллегорических фигур. Так, например, выбор дерева для рубки диктуется тем, что деревья в викторианских угодьях, будучи ценным сырьем, являлись чем-то вроде вкладов в банке. По мере роста проценты по этим «вкладам» повышались и нужно было дожидаться максимального «процента», прежде чем рубить дерево. Жизнь общества раннего модерна, таким образом, сводится к бытовым технологиям и натурализации капитала, представляющего таким же



069

070



071



072



естественным фактором роста общественного благосостояния, как солнце для растений.

Достоверность частных сюжетов сериала подкрепляется их микроанонсами, характеризующими некое положение вещей и указывающими на следствия, из него вытекающие. Так, например, рассказ о приготовлении крема для рук предваряется вводными фразами о необходимости самостоятельного производства «болеутоляющих средств». При этом совершается «возгонка» взгляда до эпической точки зрения: камера на кране поднимается от «земного» ракурса (от крупного плана колеса телеги) к надындивидуальному общему видению (всего двора фермы сверху).

Собственно рассказы о повседневной культуре викторианской фермы представляют собой упрощенные аналоги различных ТВ-шоу, например кулинарных передач. Эпизод с приготовлением крема для рук пошагово демонстрирует технологическую его сторону посредством чередования трех планов – общей выстроенной композиции «студии», крупных планов операций приготовления и средних планов комментирующей свои действия героини (070-072). Чередование планов осуществляется по строгой схеме: общий / крупный / общий / крупный / средний / крупный / средний / крупный / общий / крупный / общий / крупный план. Таким образом репрезентируется двойное зрелище правильной технологии – правил совершения определенного процесса и технологичности самой технологии.

ЗНАНИЕ КАК ПСИХОЛОГИЧЕСКОЕ РАССЛЕДОВАНИЕ

Тайна индивидуального успеха: ключ к истории

Если в сфере материальной культуры зрелище технологий служит доминирующей формой знания, то самой распространенной объяснительной моделью для различных социально-исторических феноменов служит модель психологическая. Центральной причиной общественных событий и движений выступает индивид, наделенный особыми психологическими качествами.

Чем более известны и однотипны эти качества (типология которых содержится в схеме персонажей любой «мыльной оперы»), тем большей атмосферой таинственности окружается индивидуальная психология. Это служит одним из симптомов возрастающей проблематичности конструирования цельного Эго в условиях «шизофренического» пространственно-временного опыта постмодерна. Общим знаменателем этих качеств является вера в себя (как в личность, а затем как в политика, ученого, бизнесмена и т.п.). Вера в себя, особое знание самого себя (от своего предназначения до даты и способа смерти) неизменно «открывается» в качестве последней тайны истории индивидуального

001



002



Успеха, которую на разные лады повествует нам телевидение. Даже если герой стал жертвой собственного успеха (смерть от инквизиции, наркотиков и т.п.) или если эта вера в себя не обретает должного самосознания, но слепо и трагически управляет героем как судьба, – именно особая цельность и сила отдельных индивидов становятся основной целью знания (001-002).

Такое знание строится как расследование, форматируемое самыми рейтинговыми жанрами телевидения – документальным детективом, исторической драмой, телесериалом, приключенческой авантюрой в стиле «Индианы Джонса». В ходе этого расследования обнаруживаются тайные тексты, экзотические подробности, неизвестные свидетельства, впервые заговорившие очевидцы, привлекаются новые экспертные заключения и преодолеваются опасности. Все это предпринимается в целях восстановления «настоящей картины» произошедшего. Произошедшего прежде всего внутри самого героя. Все внешние события предстают как «дебри» случайных обстоятельств (подобно природной среде в программе «Выжить любой ценой»), сквозь которые продирается индивид на пути к своей цели, каковой в конечном итоге оказывается обретение самого себя. Скрытая пружина сюжета состоит, прежде всего, в динамике усиления Эго персонажа (переживающего взлеты и падения), нюансы которого и выявляются в ходе расследования.

Психологическое расследование маргинализирует или вообще выносит за скобки все относящееся к социально-исторической логике рассматриваемых феноменов, равно как и к собственно форме, которую принимают эти феномены (разнообразные тексты – теоретические, исторические, философские, литературные, визуальные). Авторские тексты, во-первых, используются как функциональные элементы визуального дизайна и монтажа, во-вторых, сво-

дятся голосом за кадром к нескольким крайне упрощенным штампам, рассчитанным скорее на узнавание со стороны широкой аудитории, нежели на систематическое представление идей. Они играют роль внешнего послужного списка человека, в фигуре которого нужно заинтересовать публику.

Конкретные знания и авторские тексты подразумеваются уже общеизвестными, и основным приемом телевизионной репрезентации знания в данном случае выступает представление известного в «неожиданном» свете, каковым оказывается «закадровая» борьба психологий. Закадровая в том смысле, что не демонстрируется ее присутствие собственно в текстах, которые делают событие событием. И в смысле того, что привилегированным субъектом такого психологического знания выступает голос за кадром, который постоянно утверждает себя в качестве «естественного» посредника между зрителем и текстом. В чистом виде эта позиция тотального интерпретатора психологических состояний персонажей (связанных с использованием каким-либо товаром) обнаруживается уже в рекламе, раскрывая свой потенциал абсолютного Знания, дополнительно легитимизируемый научно-популярным жанром. Таким образом постоянная новизна «открытий» того же самого – ограниченного набора индивидуальных психологических черт – замещает реальное качественное разнообразие социально-исторических смыслов, запечатленных в форме разных текстов.

Достоверность данной модели знания опирается, во-первых, на изоляцию индивида от его социального окружения с помощью самых различных техник: историй его уникальности и непонятости, относительно статичных крупных планов индивида (фотографии, документальные съемки, медленные наезды камерой), постановочных сцен его пребывания наедине с собой,

планов личных вещей, дневников и т.д. Голос за кадром, воплощающий позицию объективного Наблюдателя, служит гарантом правильного наблюдения за изолированным индивидом. Само это одинокое, обособленное существование индивида под Взглядом внешнего наблюдателя по существу задает режим истины психологического расследования.

Во-вторых, существенную роль играет репортажная техника и связанное с ней визуальное удовольствие. Эта техника использует форматы реалити-шоу и репортажа с места событий. Психологическое расследование помимо документальных материалов систематически применяет жанр докудраны, инсценирующий самые драматические моменты повествования. При этом формат реалити-шоу, в пространстве которого персонажи оказываются под перекрестным наблюдением многих скрытых камер, которым доступны любые точки зрения, дополняется взглядом от первого лица субъективной камеры, находящейся в гуще событий. Эта двойственная позиция позволяет зрителю видеть все с точки зрения третьего лица и одновременно «своими глазами», сочетая принципы паноптизма и вуайеризма, дистанцированного контроля за всем полем видимого и волнующей близости к недоступному событию.

Этот режим визуального удовольствия усиливается фигурой рассказчика-телеведущего, выходящего на сцену действий из закадрового пространства. Он единственный «видит» зрителя, обращаясь к нему как бы в режиме прямого эфира, и постоянно демонстрирует свою метонимическую связь с временем и пространством события (держит в руках реликвии, прогуливается по местам событий и т.п.). Он может осуществлять свой комментарий, находясь на сцене действия «невидимкой» для персонажей докудраны (или быть вставлен с помощью компьютерных технологий в кадры хроники). Этим

он гарантирует зрителю вуайеристское удовольствие и удостоверяет паноптизм его позиции (с которой видно и самого телеведущего, и, с его помощью, даже «внутреннее содержимое» мыслей и чувств исторических персонажей). Такой телеведущий постепенно сам становится главным персонажем любой истории, разрешающим конфликты и заполняющим ее белые пятна. Он заступает на место сильной личности, метаперсонажа, успешно преодолевающего свой путь сквозь историю. Он выступает не просто главным носителем «неожиданного» знания, но и опорным элементом для визуального удовольствия зрителя, сближаясь с фигурой телезвезды или «эксперта» в телевизионной рекламе.

«Адидас» против «Пумы» – история двух братьев»

В качестве сюжетного стержня истории двух транснациональных корпораций и связанной с ней более широкой культурной истории (эволюция стилей жизни, института спортивных звезд, рекламных стратегий) в фильме избрана сложная констелляция семейных отношений основателей фирмы. Для рассказа о ряде значимых для XX века событий предпринимается психологическое расследование в отношении одной семьи. Это расследование строится по модели семейного сериала – от истока (истории первого поколения фабрикантов) прослеживаются нарастание, кульминация и последствия семейных конфликтов. В свете этой истории освещается основание фирмы «Адидас», раскол ее собственников и образование конкурирующей фирмы «Пума», развитие фирм, их превращение в мировые бренды, экономические и культурно-политические аспекты их функционирования. Психология главных персонажей играет роль

интерпретативного ключа к социальной истории.

Центральные эпизоды этого психологического расследования находят свое органическое воплощение в формате документальной драмы. Голос за кадром тщательно реконструирует психологические портреты героев. Драматические моменты их отношений, столкновения характеров инсценируются в виде постановочных «документальных» сцен. Эти сцены, выполненные в стилистике сериала, обрамляются самыми различными документальными планами (виды фабрик, семейные фотографии, интервью очевидцев, домашнее видео, официальная хроника) (003).

В соответствии с каноном сериала корень производственных и социальных отношений (мужских по преимуществу) кроется в конфликтах, связанных с женщинами, и в конфликтах самих женщин, свойства характеров которых (замкнутость, прямотушность, работоспособность, эмоциональность и пр.) и служат основной пружиной истории, «распутываемой» в фильме (004).

«Как распался Советский Союз»

История распада СССР реконструируется сквозь призму личных отношений главных фигурантов – Горбачева и Ельцина. Камера тщательно восстанавливает бытовые детали происходившего (005). Избранные фрагменты рассказов участников фокусируются на внешних деталях и психологических состояниях героев (сколько человек охраны было в доме, каким «растерянным» и «грязным» был главный герой). Прием фокусирования и увеличения героев – которые дают затем интервью в кадре – на старых фотографиях производит эффект психологической правды, сообщающий

003



004



005



006



достоверность избранным фрагментам речи (и самому способу отбора фрагментов) (006-007). В то же время по косвенным знакам можно заключить, что их «исповеди» направляются интервьюером в русло популярных сюжетных схем. Глава охраны Ельцина «опасался худшего», говорит голос за кадром, комментируя увеличение его фотографического изображения. В следующем плане глава охраны говорит: «Конечно, опасался!», – явно отвечая на соответствующий вырезанный вопрос невидимого интервьюера. В общем вся история принимает вид сюжета о горстке отважных борцов за правду, вокруг которых – всемогущие силы, которым им, тем не менее, удастся противостоять.

«Ельцин добивался перехода власти Горбачева в его руки», – раскрывает смысл происходящего голос за кадром. Различные эксперты и очевидцы будут по разному моделировать образы двух главных героев, лепить их характеры. Но главный сюжет личного противостояния в данных событиях будет доминирующим. Массы людей служат эффектным фоном, на котором разворачиваются отношения персонажей исторической драмы и рождение ее Героя (008). Эксперт и очевидец, повествуя в кадре о ключевом политическом событии того времени (заседании российского парламента), представляет его подмостками для действий двух главных персонажей, в личном противоборстве которых и решился исход Истории. Затем это сообщение удваивается в монтаже видеоряда. Парламентарии присутствуют при этой борьбе как благодарные зрители (009-010). Смыслом данного эпизода (и, по существу, всех событий) является зафиксированный камерой, согласно комментарию голоса за кадром, *момент*, когда «президент России Борис Ельцин одержал победу над президентом Советского Союза Михаилом Горбачевым» (момент подписания указа о приостановлении деятельности компартии РФ) (011).



007



008



009



010



011

«Амба. Русский тигр»

012



Заставка канала выполнена в виде надписи на ящике, который стоит посредине большого города и в котором прячется экзотический зверек.

Сначала зверек виден как бы с точки зрения Города. Он снят на фоне расфокусированного изображения крышки собственного ящика, которое блокирует привязку к определенному месту. Город репрезентирован косвенно, закадровым шумом улицы, на который животное чутко реагирует (012).

013



Следующий план – самого города с точки зрения некоего экзотического взгляда: автомобили «размываются» по траектории своего движения (013). Можно было бы предположить, что теперь мы видим город глазами самого зверька, не привыкшего к городской динамике. Но коробка с животным также располагается в глубине кадре – он прячется в нее, как бы скрываясь от нарастающего шума дематериализованных движущихся объектов. Прохожие при этом репрезентируются безжизненно застывшими, сливаясь со статичным фоном зданий, фонарей и светофоров.

Точка зрения зрителя оказывается дважды остранинной и делокализованной: сначала по отношению к визуально выскальзывающему из определенной системы координат животному, затем по отношению к городской среде, которая отчуждается немотивированным смешением «реалистических» и «нереалистических» элементов репрезентации. Точки зрения, предлагаемые зрителю, которые принадлежат пространству кадра и взаимодействуют в нем, оказываются симулятивными. В силу этого зритель постоянно смещается с традиционных точек зрения первого, второго или третьего лица (в данном случае – самого зверька, прохожих

на зверька или внешнего общего взгляда на зверька и прохожих), застревая в неких промежуточных позициях.

Закрывающаяся коробка и следующий за ней первый план фильма образуют как бы два монтажных стыка, «упакованных» один в другой (014). Внутрикадровый «стык» схлопывающихся частей крышки, образующих монтажный переход («шторку») от зверька к логотипу канала, сменяется межкадровым стыком к крупному плану босых ног, идущих по деревянному полу (015). Логотип канала как «упаковка» фрагмента намекаемой истории (заброшенности зверька в Городе) оказывается «упакован» в некую новую историю («босых ног»), которая, в свою очередь, в телепотоке неоднократно будет упакована в анонсы самого канала и его отдельных программ. При этом интенсивность и резкость монтажных переходов направлена как раз на то, чтобы сделать незаметными переходы между различными историями, их незавершенность, фрагментированность, «вложенность» друг в друга.

Первые планы собственно истории про «русского тигра» являются частями какой-то головоломки, мотивирующей зрителя дожидаться «всей» картины. Крупные, контрастные, интригующие планы. Из темноты проступают босые ноги, идущие по старому деревянному полу. Ракурс съемки подчеркивает не совсем ровный, довольно грубо стесанный пол, поверхность которого теряет четкость, расфокусируется на первом плане. Мешковатые джинсы служат верхней «рамкой» ступней. В этом обрамлении, кадром в кадре нагота ступней подростка выглядит резкой, ранимой, трепетной живой формой.

Следующий крупный план «инженерной конструкции» скрипки контрастно противопоставляется нагим ступням (016). Но ученическое, старательное, в общем, неvirtуозное исполнение классической музыки образует звуковой фон,



014



015



016

017



удваивающий ощущение немного неуклюжего, осторожного продвижения живой мелодической формы сквозь материальную «бесформенность» исполнения (подчеркиваемую также расфокусированностью изображения в плане, в котором начинает звучать музыка).

Это образует своеобразный визуальный эпиграф фильма, который в сжатом виде содержит в себе совсем другой сюжет. Таким сюжетом оказывается не натуралистическая история очередного экзотического животного, глазами которого мы могли бы посмотреть на мир и встретиться с ним с глазу на глаз, но сюжет о людях с «босыми» душами, живущих на окраине цивилизации (017).

В конечном счете фильм повествует классическую этнографическую «историю» о примитивной культуре, разрушающейся под воздействием цивилизации. Он представляет взгляд западного человека из центра Цивилизации на ее окраину (постсоветский, дикий капитализм). «Русский тигр» в фильме выступает как предлог, этнографический «макгаффин» (в кинопоэтике Альфреда Хичкока термин, обозначающий отсутствующий предмет, который своим отсутствием провоцирует развитие сюжета).

«Сущность» «русского тигра» раскрывается в традиционном удгейском мифе о мироздании, в котором тигр играет ключевую роль. Школьное исполнение классической русской мелодии, звучащей фоном, становится чем-то вроде мелодической стихии удгейского мифа. Эта стихия сначала визуализируется в виде «золотой пыли», исходящей от вибраций струн скрипки. Затем эта «пыль» отделяется от скрипки и через затемнение – что отсылает к иконографии Большого Взрыва и образования галактик – wpłyвает визуальным лейтмотивом в следующие планы дальневосточной природы («золотая пыль» плывет в глазах тигра, дыхании тигра и т.д.).

Удыгейский миф визуально рассказывается с помощью монтажного сцепления спецэффектов:

1. Из затемнения появляется кадр переплетения ветвей (в круглом каше) (018).

2. Общий план восхода солнца (в ускоренном режиме) (019).

3. Стихия снежной поземки наплывом переходит в клубы солнечного «первобытного» пара (020).

4. «Первобытный пар» оказывается дыханием тигра (данным в реверсе – тигр «поглощает» собственное дыхание) (021).

5. Общий план леса наплывом переходит в средний план тигра (узор животного сплетается с узором ветвей) (022).

6. Средний план тигра (окончательно «поглощающего» пар своего дыхания).

7. Крупный план тигра (отводящего глаз с «золотой пылью» от камеры).

8. Снежная пустыня на черном фоне.

Эта монтажная нарезка является «лекалом» для истории, повествуемой голосом за кадром (соответственно монтажным планам):

- 1) «После амбы зародился мир –
- 2) его оживила большая мама».
- 3) «Она спрятала амбу среди тигров –
- 4) тигры защищают мир от амбы».
- 5) «Полоски на шкуре тигра
- 6) отделяют день от ночи».
- 7) «Когда тигров не станет,
- 8) день будет сражаться с ночью».

Каждая фраза в данном отрывке разбивается на два и более монтажных плана, наглядно иллюстрирующих смысл сказанного. Эту «наглядность» усиливают визуальные эффекты (ускорение, реверс, компьютерная графика). Эффект доисторической «истины» этого повествования по отношению к собственно истории фильма достигается не только наглядностью, но и повышенной монтажной связностью (монтаж, осно-



018



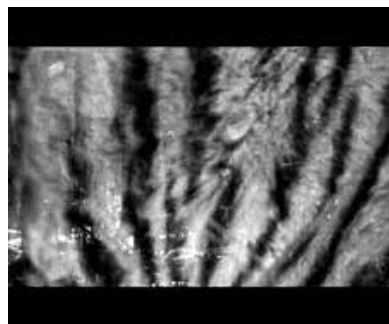
019



020



021



022

ванный на графических и цветовых подоби́ях и контрастах, наплывы) отдельных «иллюстраций», перехватывающих «речь» у достаточно бессвязного для уха современного слушателя мифа.

Таким образом, гетерогенная история – удыгейский миф как сущность «русского тигра», выступающего поводом для этнографических зарисовок постсоветской провинциальной культуры – получает внешнюю легитимацию и связность в монтажных техниках телепотока.

Основное действие фильма начинается с перехода от предельно общего взгляда на абстрактное глобальное пространство карты мира к конкретной географической и исторической точке (постсоветский Владивосток). Этому соответствует переход от самого общего плана повествования об истории и судьбе своего главного героя (первоначальный ареал обитания, постепенное вымирание дальневосточного тигра) к конкретным случаям (последний тигр, появившийся в городе). Эта быстрая, сканирующая локализация интересующей «точки» в пространстве производит эффект истины через обнаружение в огромном массиве данных необходимого фрагмента информации. Истина знания возникает в том числе и как эффект самого зрелища технологий быстрого перехода от «космического» взгляда к детализированной картине – подобно алгоритмам работы системы глобальной навигации или точного наведения ракет.

Сверхмощная «оптика» телевзгляда быстро увеличивает общую картину материков до этнографических деталей жизни на современном российском Дальнем Востоке – на самой дальней окраине России, которая, в свою очередь, предстает окраиной современной глобальной цивилизации. Колоритные планы порта, неприемчательные типажи горожан, запущенные советские скульптуры, аляповатая постсоветская

городская эстетика. Это скольжение камеры по дальневосточным ландшафтам выхватывает «выпуклые», экзотические ее элементы, превращая документалистику в этнографическое зрелище (023).

Постсоветская дальневосточная повседневность призвана служить временной экспозицией для появления главного героя фильма – «русского тигра». Но постепенно она становится постоянным фоном, а главным героем – сам автор фильма, его «приключение в качестве оператора и режиссера». С его появлением в кадре резко меняется формат репрезентации. Камера становится субъективной, совпадая с точкой зрения приезжего. Взгляд от первого лица выхватывает все более характерные ракурсы и детали странного для этого взгляда мира (024). Голос за кадром переключается на рассказ о собственных мыслях и ощущениях. Автор перефокусирует повествование на себя – на то, что он уже чувствует (холод) и что ему еще предстоит («научиться выживать») (025). Сущность истории раскрывается как спецзадание, квест западного героя в весьма ограниченных временных рамках (до таяния снегов) и невообразимо суровых условиях (на «краю света», но «все еще в России»). Основная ее цель – своими глазами увидеть «русского тигра». Мера познавательности этого взгляда определяется скорее масштабом трудностей и опасностей, которые предстоит преодолеть документалисту-этнографу.

Взгляд камеры погружается в детали местного быта «на самом краю цивилизации» – мороженое с запахом рыбы и допотопные счеты в магазине, ужин с разнокалиберными рюмками с водкой, бесформенная дымящаяся еда поутру, серо-сморщенные лица «аборигенов» и т.п.

Вся эта экзотика, производящая, в общем, отталкивающее впечатление, перебивается возвышенно-«мистическими» планами природы (тигр в лесу, луна, солнце). В просветах этой



023



024



025

026



027



028



внешней социально-бытовой «корки» внешний взгляд камеры как бы открывает первобытную свежесть и силу бытия, пульсирующего где-то в глубине местной жизни. Телекамера «свежим глазом» видит то, что недоступно любой точке зрения, погруженной во внутрикадровую жизнь.

Демонстративные монтажные вставки крупных планов рассыпают также общие планы повседневности на ряд экзотических мизансцен, образующих бессюжетный этнографический клип. В частности, такой удвоенной монтажной вставкой (внутрикадровой и межкадровой) служит план с головой медведя, внезапно появляющейся и исчезающей между внутрикадровыми монтажными «стыками» открываемой и закрываемой двери (026-027).

Превращению чужой повседневности в объект этнографического телезрелища способствуют также конвенции «невидимости» автора и камеры. Так, в магазине автор в непосредственной близости комментирует происходящее, но на этот комментарий не обращают внимания лица, чьи действия комментируются (028). Во время распития водки в избе ученых камера следит за пьющим, но камеру старательно не замечают участники застолья.

Самый прямой контакт с тигром в фильме происходит в виде встречи со следами тигра четырехдневной давности. Камера подробно демонстрирует ощупывание и обнюхивание крови жертвы тигра и мочи самого тигра. Герой, как следователь при описании места преступления, старается не упустить любую деталь в описании того, что он нашел, – тактильные ощущения, оттенки цвета, силу запаха.

Самого тигра обнаружить так и не удастся. Но это не значит, что герой не нашел того, что искал и хотел познать. Знание оказывается производной от самого процесса поиска, приводящей к эмпирическому контакту героя с экзотическими реалиями. Чем сложнее и непривычнее поиск,

тем меньший эмпирический «материал» знания оказывается достаточным. Знание о феномене и сила ощущений героя пропорциональны его собственным визуально репрезентированным усилиям по поиску «сути» этого феномена. Речь героя симметрично удваивается в дискурсе «самого тигра», повествующем о преодолении расстояний и борьбе с холодом. Герой познает «тигра» как проекцию собственных поисков.

Зрелище тщетных попыток героя-наблюдателя увидеть тигра монтируется с разнообразными кадрами самого тигра. Зритель имеет возможность не просто увидеть, но детально и с разных ракурсов рассматривать тигра в течение всего фильма (029). Этим достигается паноптический эффект: никто, даже пребывающий на месте событий человек, не видит столько, сколько радикально дистанцированный от любого конкретного места телезритель. Фильм вообще подробно демонстрирует, как автор-путешественник преодолевает огромные расстояния и трудности, чтобы зритель, не сходя со своего места, увидел то, что остается невидимым для него самого.

Усилия по поиску таинственного объекта («русского тигра») и связанное с этим внедрение в экзотическую жизнь подробно показываются и описываются автором: от непривычности занятий до физического изнеможения.

Авторские исповеди адресуются взгляду от «второго лица» – близкому очевидцу событий, который, тем не менее, никогда не появляется в кадре. Эта позиция резервируется за телезрителем, который, с одной стороны, сохраняет свою невидимость для «аборигенов» (в сцене обтирания снегом только герой бросает на камеру видящий ее взгляд (030), остальные же участники, даже будучи голыми, «не учитывают» присутствия камеры), с другой – выступает постоянным конфидентом и соучастником главного героя.



029



030

«Русский тигр» в конечном счете оказывается воплощением руссоистского образа золотого века гармонии человека и природы. Этот «золотой век» представляет собой гетерогенную смесь представлений о первобытных силах природы, традиционной удыгейской культуре, коммунизме как обществе социальных гарантий, жизни простых постсоветских людей.

Сейчас же, на краю посткоммунизма, герой сталкивается со «свирепствующим» капитализмом – несдерживаемой властью денег и стремлением к прибыли в качестве основного мотива действий. В общем, с истиной современной цивилизации, с собственной истиной. «Знание» о тигре служит своеобразным вытеснением данной истины: в этой форме герой подсознательно ожидает увидеть проблеск утопии чего-то Иного (первобытно-традиционно-русско-коммунистически-простонародного) по отношению к капитализму.

Главный итог поиска – обнаружение «места, где человек оказывается один на один с самим собой». Но на краю цивилизации герой постоянно сталкивается не столько с чистой примитивной культурой, сколько с примитивными образами самой западной цивилизации (031).

«Русский тигр», местная природа, культура и люди в конечном случае оказываются лишь зеркалом для героя. В этой экзотической отражающей поверхности герой начинает «видеть» – в силу невидимости «тигра» – новые глубины самого себя. Его поиск оказывается психологическим квестом самого себя. Герой открывает у себя и для себя новые состояния и ощущения.

«Колониальный дом»

Содержание телезнания в анонсе данного сериала предстает как эффект паноптизма. Познающий «субъект» раскрывается как всевидящий

031



и всепроникающий взгляд телекамеры. С космических высот этот взгляд спускается – увеличиваемая карта Америки, наплывом возникающая более подробная карта побережья, панорамное движение камеры на кинокране сверху вниз от неба к идущему человеку – к улице поселения «XVII века». Затем иллюзия непрерывного движения камеры, «сшивающего» в одну динамическую картину самые различные планы, усиливается компьютерной графикой.

Камера проходит «сквозь» стену и совершает тревеллинг внутри дома (032-034). Именно в этот момент голос за кадром говорит о знании того, «какова жизнь в действительности», как об общей цели программы. Визуально «жизнь в действительности» открывается этим проникающим снаружи вовне взглядом камеры. Далее камера, маскируя монтажные стыки, оказывается на чердаке. Затем снова на улице, поднимаясь от сверхкрупного плана распиливаемого бревна к общему плану всего поселения.

Эффект мгновенного перехода от внешнего вида к внутреннему устройству (жизни колонистов XVII века или различных товаров в рекламе) и порождает действительность знания.

Камера все время движется, создавая общую траекторию качели: сверху, с общей и вневременной точки зрения она опускается вниз, в самую гущу исторической повседневности, и снова взмывает вверх. Эта «качель» порождает эффект знания-удовольствия. Зритель изначально позиционируется в некой внеположной зрелищу точке зрения, создаваемой, прежде всего, общими планами и голосом за кадром, эпически повествующим об исходных основаниях и смысле видимого. Потом окунается в странную атмосферу чужого образа жизни и снова, подсмотревшим, возвращается на дистанцированную позицию анонимного наблюдателя.

Этот динамический момент вуайеристского удовольствия от знания того, как жизнь разво-



032



033



034

035



рачивается в «действительности», обычно недоступной моему взгляду, поддерживается и на уровне всей программы. Каждая серия реалити-шоу представляет собой временное вхождение в чью-то историю с «высоты» положения телезрителя и выхода из нее в межпрограммное пространство телепотока. Вуайеристское знание-удовольствие постоянно резонирует между микроуровнем (техниками паноптического мобильного взгляда в рамках телепространства данного шоу) и макроуровнем программы (как одной из «комнат для подсматривания» в телепотоке).

После титра с названием программы происходит резкая смена формата съемки. Перед зрителем разворачиваются сцены не просто дискомфорта, но бытового ужаса. Репортажная съемка – ручная камера, плохая освещенность, влага на объективе камеры – «переносит» телезрителя в грязь и сырость, наползающие со всех сторон (035).

В этом контексте общая цель фильма – узнать не просто про историю колонизации Америки, а «жизнь в действительности» – отсылает не только к историческим реалиям XVII века, но и к позиции современного телезрителя. Для него сцены примитивного быта становятся естественным фоном, оттеняющим комфортность его собственного домашнего существования. Действительность непроизводительного физического труда, низкого уровня гигиены, голода и пр. – это всего лишь виртуальная действительность реалити-шоу, побочно формирующая знание о «настоящей» действительности мира телезрителя.

Борясь с силами стихии, «группа работает вместе как общество». Но это репрезентируется в мозаичном стиле молодежно-развлекательного формата посредством монтажа фактурных крупных планов и забавных сценок, сопровождающихся шутками и радостными криками.

Коллективное трудовое усилие распадается на «прикольные» моменты, связанные с индивидами (036).

Несмотря на то что герои программы образуют «хорошее общество» в своей совместной борьбе за выживание, этого оказывается недостаточно для сюжета. Настоящая история начинается с введения внешнего управляющего, «купца». «Купец» объявляет основной целью хорошего общества – с которой не справляются «поселенцы» – увеличение доходов, «делание денег». Деньги вводятся как внешний фактор развития истории, подрывающий социальный гомеостаз группы, вводящий неожиданную нехватку в «хорошее общество». Это превращает ключевой момент западной истории Нового времени, в которой деньги сыграли роль «внешнего управляющего» по отношению к традиционному европейскому обществу, в анонимное требование формата телешоу. Внешний управляющий неожиданно врывается в заведенный порядок жизни, как монтажный план разрезающего волны носа корабля, на котором он прибыл, внезапно перебивает сцены коллективного труда «колонистов».

«Купец» озвучивает свое понимание целей и задач поселения в одиночестве на фоне природы. Его прямая речь перебивается живописными природными видами. Так извне, «без ведома» самой группы, неизвестным чужаком формулируется новая «естественная» философия хозяйства для группы («экономическая успешность»). Для самого шоу эта навязываемая борьба за успешность и связанные с ней конкуренция, конфликты, напряжения, чрезмерность усилий и прочее означают повышение зрелищности. Деньги возвращаются с телеэкрана как необсуждаемые правила игры в телешоу, как принцип зрелища, порождающего визуальное удовольствие телезрителя.



036

С момента прихода внешнего управляющего в деревню идут титры и начинается собственно серия. Все, что было после анонса сериала, оказывается не началом истории, а скорее анонсом данной серии. В заключение этого анонса мы видим планы, схожие с началом истории (мотыги разгребают грязь, по пояс голый колонист бежит по улице и др.), которая оказалась лишь предысторией. Конец анонса с прибытием «купца», таким образом, визуально резюмирует эпизод начала истории до его прибытия. В телепотоке одна история всегда может оказаться предисловием или эпилогом другой истории.

В отличие от российских реалити-шоу «Колониальный дом» репрезентирует сложные политики социальной памяти. Формат российских реалити-шоу не имеет исторической глубины и сводится к играм «пауков в банке» (типа «Последний герой») и/или демонстрации достаточно бессмысленных молодежных будней с элементами эротического пип-шоу (типа «Дом»). «Колониальный дом» не просто пытается этнографически воссоздать детали очень далекого исторического быта, но и реконструировать дух общины, солидарность в рамках которой является условием выживания. При этом группа изображается не как сплоченное единство и не как собрание индивидов, преследующих свои эгоистические цели. Западное общество в своем истоке диалектически представлено как ансамбль классовых иерархий и социальных напряжений, как противоречивая система, а не как социальный симбиоз элиты и массы или борьба сил добра и зла, олицетворяемых разными социальными группами. Детально описываются социальные неравенства (рассадка по рангам за столом, размер тарелок, качество пищи) как часть системы отношений внутри общины, а не с точки зрения вневременных демократических идеалов.

Этой диалектической картине соответствует определенная демократия репрезентации. Го-

лоса за кадром, описывающие общий смысл и детали официального обеда общины, принадлежат анонимному наблюдателю, обладающему самым полным знанием относительно происходящего, и самим участникам шоу, для которых оказывается также доступна эта позиция внешнего комментария. Правом комментария в кадре наделяются бесправные по сюжету персонажи (женщина и слуга). Они высказывают свои соображения по ходу прямо в камеру (точнее, невидимому интервьюеру около камеры) (037). Но все же эта система репрезентации голосов создает и новую иерархию. Самыми разнообразными ресурсами репрезентации своей точки зрения обладает назначенный «фирмой» (читай авторами сериала) внешний менеджер, неявно берущий на себя функцию телеведущего в данной серии. Он может не только в кадре комментировать происходящее, но и транслировать закадровым голосом свои мысли во время обеда (038). Более того, в отличие от всех персонажей эпизода он обладает особым, выделенным местом собственного комментария: его закадровый голос на несколько секунд сменяется синхронном, где «купец» в одиночестве, где-то в другом месте и в другое время говорит о своем отношении к происходящему (039). Его комментарий как бы институционализирован этим специальным монтажным планом, наделяет дополнительной легитимностью его речь.

В заключение «купец» монополизирует позицию голоса за кадром. Он резюмирует события серии. Другие участники служат немymi иллюстрациями его речи. История «колонистов», рассказанная «купцом-телеведущим», иллюстрируется картинками конструктивного мужского труда (040).

С завершением мужской истории «на полях» серии (параллельно с финальными титрами) возникает образ женской истории. Глубинное, динамичное пространство мужской истории, –



037



038



039



040

создаваемое разнообразными движениями в кадре, снятыми в различном оптическом увеличении, монтажом крупных и общих планов, – сменяется пространством женской микроистории.

Женская история «бессюжетна», не имеет нарративного стержня, создаваемого голосом за кадром, распадается в бытовом многоголосии. Она процессуальна (приготовление пищи) и не имеет сколь-нибудь четкой конечной цели, как в случае мужского труда. Пространство женской истории очень ограничено (тесная комната) и «плоско» (строится в основном из средних планов). Мужчины в большинстве планов трудятся отдельно, их фигуры стремятся занять композиционную доминанту в кадре. Женский труд не является «авторским», в большинстве планов в кадре присутствует несколько женских фигур, к тому же постоянно «обрезаемых» рамкой кадра (041). Но с точки зрения основной интриги сериала – «может ли группа незнакомцев создать преуспевающее общество» – именно в этой форме отчетливее всего реализуются компенсаторные коммунальные фантазии европейского прошлого в условиях постсовременной мегаполисной культуры.

041



042



043



«В любви у власти»

Один из основных приемов фильма – контрастное столкновение политической хроники и домашнего видео. Общие черно-белые планы официальных мероприятий сменяются, например, теплым крупным планом героини в домашнем антураже (042-043). Основная идея фильма заключается в том, что сущность большой политики разыгрывается в семейном закулисье. Фильм вписывает историю в семейную модель отношений и приближена, таким образом, к рядовому телезрителю.

Политическая стратегия по имени «Рональд Рейган» не прочитывается в свете определенной исторической логики, сделавшей ее возможной, но предстает как результат хитрых женских ловушек и биографических случайностей. Семейная история выступает как ключевой код к истории политической.

Хотя и личная история знакомства Рейганов напоминает политтехнологический бурлеск: Нэнси «вербует» знакомого, подставляет себя под подозрения в коммунистических наклонностях; Рональд, как известный борец с коммунизмом, на основании «карантинного свидетельства» (позже коммунизм будет назван «формой душевной болезни») устраняет подозрения и в виде моральной компенсации заводит с нею роман.

В формате семейной хроники раскрываются закулисные тайны карьеры Рейгана. Его жена «полуинтуитивно» заводит знакомства с женами богатых людей, последние обеспечивают финансовую базу стремительной политической карьеры вчерашнего актера. Так благодаря счастливым случайностям неформального общения вчерашний профсоюзный лидер и демократ становится республиканцем и приходит к осознанию своих подлинных убеждений.

Впрочем, голос за кадром говорит о неизменном, главном, программном убеждении будущего президента – он «абсолютно в себе уверен». Это политическое кредо проходит красной нитью в фильме – он уверен в себе как лидере нации, стоящем на страже ее интересов.

Функция комментатора здесь обладает двойной легитимирующей силой. Сначала это закадровый голос, «объективно» описывающий то, что происходит в кадре (тезис о том, что новоиспеченный кандидат в губернаторы пользовался популярностью «особенно среди избирателей женского пола», сопровождается планами Рейгана, окруженного радостными женщинами). За-

044



тем закадровый голос, уже завоевавший доверие достоверной, точно соответствующей «фактам» информацией от третьего всезнающего лица, появляется в кадре в виде очередного эксперта и лично, доверительно сообщает о «природной смелости» как ключевом качестве Рейгана (044).

Ожидаемым главным открытием фильма является роль жены президента в его карьере и судьбах страны. За спиной «самого могущественного человека мира» (как позже охарактеризуют Рейгана уже в роли президента США) скрывается еще более могущественное лицо. На популярный конспирологический сюжет «тайных пружин» происходящего, работающий как в сфере популярных нарративных схем сериалов, так и в телевизионной политической аналитике, накладывается не менее популярная компенсаторная тема, кочующая из одного ток-шоу в другое, – о недооцениваемой роли женщины-домохозяйки при успешном муже.

Именно жена оказывается источником энергии и веры в себя мужчины. Политическая история оказывается чем-то вроде побочного продукта веры в себя мужчины и веры в него женщины. Одним из решающих факторов женского влияния на мужа и его карьеру оказывается тотальная забота о бытовых «стандартах» (одежда, дом, интерьер и т.п.).

О том, что политическая история окончательно замыкается на историю матримониальной пары и ее пути к личному успеху, недвусмысленно говорит и очередной эксперт: Рейганы сфокусированы только на себе, они без остатка совпадают со своей главной целью – добиться Успеха, стать первым (оказаться в Белом доме, на «Пенсильвании-авеню 1600»). Даже родные дети существуют скорее в качестве статистов в собственных рекламных роликах (045). «Образцовый семьянин» Рейган содержит детей в пансионе и, кажется, не совсем точно может отличить их от других детей.

045



Движение социального протеста репрезентируется как праздник детского непослушания, возникший, пока «взрослые» оставили младшее поколение слишком надолго без присмотра, веселясь на своих вечеринках (046). Рейган жесткой патриархальной рукой наводит порядок в доме. И если он этим, помимо всего прочего, зарабатывает «авторитет сильного лидера», то Нэнси Рейган по ходу повествования становится громоотводом негативных энергий от образа мужа. Она предстает как существо, полностью поглощенное заботой о собственном имидже (047). Патриархальная жесткость Рейгана на этом фоне смягчается – все-таки он идеалист, поглощенный идеей борьбы с коммунизмом.

Нэнси продолжает оставаться в центре критики как «экстравагантная и претенциозная», непомерно тщеславная женщина. В это время Рональд существенно урезает программы социального обеспечения, чем усугубляет бедность (попутно формулируя кредо борьбы с коммунизмом – нельзя, чтобы деньги «переходили менее удачливым»). Нескромные представительские расходы первой леди по сути уравниваются с десятками миллиардов долларов, перераспределенных в пользу богатых мужем.

Но и то и другое в конечном счете предстает как естественное продолжение достоинств супругов – их уверенности в себе и решимости идти избранным курсом. По большому счету важнее политических программ и способностей – цельность и сила Эго. Это и есть сущность феномена Рейгана (и любви к нему Нэнси). В фильме звучат следующие объяснения: Рональд Рейган выигрывал, потому что был Рональдом Рейганом. Вообще вся политика, построенная на невидимой женской власти, сводится в фильме к борьбе эгоизмов и «стандартов» имиджа.

Еще один прием достоверности – «черновая» видеозапись с тайм-кодом, отсылающая к предельной искренности, неотформатиро-



046



047

048



049



050



051



052



ванности содержания. В принципе, спокойная обстановка и простые теплые слова Нэнси о муже не мотивируют такой формат «экстремального» видео. Но структурно данный план уравнивает нарастающее к концу фильма количество кадров официальной хроники (в частности, он находится в обрамлении колоритных официальных фото) (048). И наряду с голосами экспертов (профессионально освещенных, идеально вписанных в композицию кадра), официальными интервью самих героев, анонимным голосом за кадром этот предельно приватный голос (и немые бытовые съемки четы Рейганов) создает эффект разрывов, щелей в официальной истории и соответственно подсматривания в них за чужой личной жизнью, что и обеспечивает знание того, «как это было на самом деле».

«Средневековый разум»

Анонс фильма начинается с коротких монтажных планов, «иллюстрирующих» фразы: «Цветом кожи они отличались от остальных смертных нашего обитаемого мира» (общий план леса и мерцающего огонька в нем) (049); «Вся поверхность их кожи была окрашена в зеленый цвет» (средний план человеческой тени на песке) (050).

Следующая фраза разбита на несколько схожих монтажных планов, так, что в заключении монтажный план соответствует отдельному слову: «Для умов раннего Средневековья / мир мог казаться / загадочным / даже заколдованным».

Фразы резко отделены друг от друга – монтажными отбивками «вспышек» и динамических «пятен» (051), монтажными вставками броских образов, музыкальными акцентами в конце фраз. Монтажные членения внутри

фразы размыты монтажом схожих сверхдинамичных планов движения.

Каждая из следующих трех фраз – «Что вы думаете о людях с собачьими головами?» (052); «Произошли ли они из рода Адама или у них душа животных?»; «За удивлением стояла вера, что мир – это божественное творение» – снова соответствует одному монтажному плану.

Седьмая фраза тщательно артикулирована монтажом: «Каждое / создание в мире – это книга / или зеркало для нас». С учетом того, что в данной монтажной фразе присутствует и внутрикадровый монтаж (обновление плана посредством переворачивания страницы), фраза разбита планами практически пословесно. Но снова благодаря схожести планов (страницы книги) и внутрикадровому монтажу монтажные членения внутри фразы размыты (053).

Наплыв от крупного плана книжной иллюстрации к общему плану бегущих вооруженных людей маркирует начало следующей фразы, совпадающей с монтажным планом: «Но со временем вера была поколеблена необычной культурной революцией». Завершающая фраза закадрового голоса снова мелко разбита монтажом: «Революцией нашего образа мышления, / способов / анализа / физического мира / и наших знаний о других культурах / и континентах» (054). Конец анонса закадровым голосом отбит сложной, двухтактной «вспышкой-взрывом» (055-056).

После заключительной монтажной «вспышки» дается средний план эксперта, еще раз говорящего о глубине и системности «преобразований» разума в результате культурной революции Нового времени. Этот средний план медленно увеличивается как бы по инерции визуального расширения от спецэффекта «вспышки» предыдущего плана, что обеспечивает перетекание закадрового голоса в синхрон и связывание нити повествования (057).



053



054



055



056



057

Структура анонса задается переходами от загадывания «загадок» относительно конкретных исторических явлений к немедленным и окончательным ответам на эти загадки: мир – заколдован, мир – книга, но он революционно трансформирован изменением образа мышления.

Анонс сразу очерчивает основную мысль фильма: индивидуальное мышление является базисом общества; его спонтанные, «революционные» скачки лежат в основе преобразований культуры; эпохи, предшествующие принципу рационализма и индивидуализма, – погружены в сумрак предрассудков, заколдованности.

Эта мысль сразу постулируется визуальным дискурсом анонса в виде аксиомы. Каждая фраза утверждается монтажным синтаксисом в качестве непреложной достоверности. Голос за кадром безапелляционно вещает с позиции абсолютного, всезнающего наблюдателя. Монтаж выделяет каждую фразу в качестве законченной, самодостаточной целостности. «Ответы» на загадки обладают повышенной степенью плотности визуальных образов, они тщательно артикулированы монтажом. Практически каждое слово здесь «доказано» соответствующим ему монтажным планом, связь «достоверных» слов обеспечивается визуальными спецэффектами и монтажом (размытостью монтажных членений внутри фразы, монтажом по принципу графических сходств, звуковых переходов). Эта монтажная схема – чередование планов средней длительности, нагнетающих напряженность, и сверхкоротких планов интенсивного действия – аналогична стереотипной голливудской репрезентации экшн-сцен (например, драки, перехода от обмена репликами к обмену ударами).

В принципе, структура анонса стремится к определенной ритмической организации монтажных отбивок, «вспышек», запечатлевающих в сознании отдельные слова и фразы, которые будут неоднократно повторятся в телепотоке.

Рассказчик-историк является сквозной фигурой, соединяющей собой различные пространства фильма. Подобно репортеру он повествует прямо с места событий. Ценность научного повествования ставится, таким образом, в прямую зависимость от формата телевизионного репортажа, режима «live», в котором он ведется. Чем ближе эксперт к эпицентру события, тем объективнее его сведения. Постоянно демонстрируемая в кадре пространственная близость рассказчика к событиям далекого прошлого является гарантией достоверности знания. Он буквально идет «след в след» историческим персонажам, о которых повествует. Повествуя о сцене допроса странного морского человека в церкви, рассказчик сам «наблюдает» эту сцену в окне церкви – монтажом помещает его и историческое событие в одну систему координат: окно с «тенью прошлого» снято с нижнего ракурса, смещенным вправо, в следующем плане историк, снятый с верхнего ракурса, смотрит вправо и вверх (058-059). Ключевые слова его описания событий прошлого иллюстрируются экспрессионистскими монтажными вставками («злой дух овладел телом человека») из «сердцевины» события (глазами самого «оборотня») (060).

Зритель выступает невидимым конфиденциальным слушателем истории, к которому обращается рассказчик, находясь в самых различных антуражах. Позиция зрителя, с одной стороны, делокализуется, с другой, стабилизируется – он остается на своем месте по отношению к рассказчику.

В рассказе о морском человеке повторяются планы анонса, но в совершенно другом контексте. Если в анонсе плану с тенью человека на песке соответствовала фраза о лесных зеленых человечках, то здесь закадровый голос говорит о вытаскивании из моря странного существа. Плану заходящего за холм солнца в анонсе соответство-



058



059



060

061



062



063



064



вала фраза об особом устройстве средневековых «умов», здесь же – о том, что выловленное в море существо тащат в замок (061). Практически все планы анонса далее будут повторены в других контекстах, чем в самом анонсе.

Средневековый разум, по мнению рассказчика, переполнен диковинными фантазиями. Внимание на них акцентируется целой серией отдельных крупных планов (русалки, единороги, собакоголовые люди и пр.). Репортажный формат присутствия рассказчика в кадре усиливается его местоположением в лесной чаще, сверхкрупными планами и ручной камерой с широкоугольной оптикой (эффектом дверного глазка), применяемой, в частности, при оперативных съемках на месте событий с ограниченным обзором (062). Здесь снова – но в совершенно другом контексте – встречаются планы из анонса (некоторые из них слегка изменены – выполнены в другой цветовой гамме, например).

План с восходом солнца служит метафорическим эпиграфом рассказа о норфолкском священнике Дэниэле Морли – одном из зачинателей «интеллектуальной революции». Эта сильная, ищущая натура на свой страх и риск предпринимает далекое путешествие и делает открытие нового знания. Само это знание репрезентируется визуальными аллегориями (греческим манускриптом, подсвеченным таинственным синим светом, свечой в темноте) (063). В фокусе рассказа оказываются не содержание этих знаний, а детали психологии первооткрывателя (его склонности, побуждения) и его индивидуального усилия по приобретению знаний (пути из Норфолка в Толедо и обратно). Причем сам рассказчик «повторяет» этот путь, по мере своего рассказа продвигаясь по лесу. Различные визуальные помехи на первом плане (ветви, трава) создают эффект «тернистости» пути, по которому следовал сильный индивид, представленный самим телеведущим (064).

Рассказчик способом своего присутствия в кадре постоянно берет на себя функции непосредственного очевидца или главного героя событий. В конечном счете он как бы оказывается мета-героем собственного повествования, проходя сквозь различные ситуации, демонстрируя сам путь сильного индивида, который привел к преодолению средневекового разума, исполненного заблуждений. Историк не просто обитает внутри пространства различных историй, но и монтажно «сшивает» их (выходя в данном случае за правую рамку кадра и входя в следующий кадр через левую рамку) (065-066).

Телеведущий свободно движется в пространстве истории, по мере движения создавая его: он связывает своим взглядом отдельные планы, «насквозь» проходит их. Особая легкость и энергичность его движению может придаваться различными приемами работы камеры, например использованием широкоугольного объектива, благодаря которому он как бы с разбегу «влетает» в кадр, с легкостью преодолевая монтажные стыки и внутрикадровое пространство.

Также свободно и уверенно он переходит от одного эпизода к другому, связывает их в единое повествование. Достоверность хода его интерпретации исторических событий усиливается, удваивается поступательностью монтажной траектории движения, в котором он постоянно находится. Она также поддерживается его двойной близостью к событиям прошлого. Рассказчик находится не просто в местах, о которых он рассказывает, но и в «мистической» близости к «теням» прошлого (в данном случае визуальный спецэффект «прозрачной фигуры», за которой следует рассказчик) (067).

«Расследование» различных диковинных фантазий средневековых людей позволяет голосу за кадром сделать обобщающее предположение, что по существу содержание разума



065



066



067

IX–XV столетий сводится к «суевериям и невежеству». Но где-то в глубинах под этими ненаучными странностями средневекового образа мышления, добавляет рассказчик, кроется стремление к науке, к «интеллектуальному исследованию». Эти «глубины» отыскиваются в отдельных индивидах, в их особых склонностях и интересах.

В итоге этого психологического «расследования» скрытая истина иного образа мышления, иной исторической реальности раскрывается в качестве предыстории, предвосхищения современного общества. Рационально преследующий свои цели индивид выступает как рассказчик и как основной герой истории.

«Мы европейцы»

Восемь коротких планов великих европейцев складываются в одну мозаику, служащую фоном для титра названия фильма. Кадры в кадре композиционно образуют угол с самым общим планом на «вершине». Каждый герой дан в своей «ячейке» своим планом и в своем движении. Эти ячейки образуют геометрический узор внешним образом. Тем не менее название фильма гласит «Мы европейцы» (а не, например, «Великие европейцы»), что, по идее, должно было бы репрезентироваться не визуальной «таблицей» индивидов, а общими коллективными планами – городской коммуны, университетского сообщества, революционных парижан 1789 года и т.п. Монтажные и коллажные техники как «хитрость мирового разума» соединяют независимые устремления отдельных индивидов в мозаику европейскости.

Затем следует стандартный установочный план с резким переключением масштаба повествования. От заоблачного вида Европы (068) сканирующий взгляд переходит к отдельным



068

деталюм ее жизни. Появление «европейцев», о которых идет речь (настоящие, современные), датируется началом XV века. Границы Европы определяются границами распространения университетов. Получение знаний на общем языке латыни и контроль католической церкви за распространением знания – вот нулевая точка отсчета истории (современной) Европы.

Церковь репрезентируется средневековым собором, противостоящие ей светские знания – переворачиваемыми листами книг, схемами и точными измерительными приборами (с ними ассоциируются «идеи, которые сегодня воспринимаются как само собой разумеющиеся»: знание репрезентируется как функция точности измерения). Динамика, открытость, технические приспособления противопоставляются величественной каменной косности.

Все это подводит к основному тезису фильма: в основе современного европейского отношения к миру – «вера в индивидуальное восприятие мира». Рождение европейцев – это рождение Индивидуализма.

Именно приоритет индивидуальных чувств декларируется истоком европейскости: «анатом Везалий верил только тому, что видел своими глазами», Ян Гус следовал «только своей совестью». Неявный тезис «только свое – истинное» явно выходит за рамки науки, образования, религии и искусства, отсылая к экономическим постулатам либерализма о фундаментальности частной собственности для социальной реальности. Соответственно религия как коллективная форма опосредования человеческого опыта ниже рассматривается исключительно как источник реакционного мракобесия (в частности, неразумия – Европа «начинает мыслить» только с XV века).

Монтаж подкрепляет речь голоса за кадром, визуально акцентируя каждую фразу, придавая ей особый вес и очевидность. В ритм речи

069



в визуальной репрезентации происходит нечто, удваивающее и удостоверяющее речь. Буквально: «Анатом Везалий...» (средний план героя) / «...верил только своим глазам» (общий план героя, заглядывающего во вскрытую грудную клетку трупа (для того чтобы верить своим глазам, необходимо соответствующее зрелище!) (069).

Или формально: «Астроном Коперник...» (средний план ученого) / «...буквально перевернул мир с ног на голову» (монтажный скачок – ощутимый в силу движения камеры – к крупному плану, с внезапным изменением ракурса героя) (070). Ян Гус «следовал велению только своей совести» – акцент на слове «только» удваивается энергичным ударом массивного креста по столу.

Весь остальной фильм выступает как развернутая иллюстрация к тому, что уже приобретает после анонса статус аксиомы.

Рассказ о Яне Гусе начинается с перехода от общего к конкретному, поначалу комментируя видимое в режиме буквального называния:

1. Сверхобщий план вида на исторический центр Праги сопровождается комментарием: «Прага. 1412 год».

2. Общий план средневекового собора в историческом центре: «здесь», с нажимом произносит голос, католическая церковь вызывала много недовольств.

3. Более крупный общий план церковника, входящего в собор (071).

Эти реалистические техники придают статус очевидности последующим рассуждениям голоса за кадром о церковниках (это так же верно, как то, что «это – Прага»): «...Думают только о своих желудках, играют в азартные игры, пьянствуют и бегают за каждой юбкой». Такая церковь – косное препятствие на пути прогресса – репрезентируется:

070



071



– подчеркнуто жирным клириком в вызывающе красном балахоне, тяжеловесно поднимающимся в церковь;

– втаскиваемым за ним тяжеловесным сундуком;

– движением камеры вниз, по мере восхождения клирика, до «тяжеловесного» нижнего ракурса, на котором грубые материальные ценности начинают загромождать первый план;

– видом на церковь сквозь ломаное каше «окна» как на глубокую мрачную нору (072).

Таким образом вводится неявная презумпция «невиновности», исконной чистоты помыслов и нравов остальной части общества (светских властей, деловых людей, простого народа). Чревоугодие, пьянство, сладострастие и вообще эгоизм – это специфически церковные грехи. Церковь не рассматривается как часть общей социальной системы, в которой с падением традиционного уклада жизни все вышеперечисленное, особенно стремление к деньгам и войнам, (о чем ниже) многократно усилится. Она выполняет здесь скорее роль жены президента (см. «В любви у власти»), на которую метонимически смещаются негативные представления о центральном элементе системы власти.

Главный порок церкви формулируется как стремление к деньгам (необходимым, прежде всего, для ведения войн). На этот обособленный институт проецируются внутренние неприемлемые черты всей системы – того, что, будучи очищенным от этих вредных примесей, становится прогрессивным «индивидуализмом».

Принуждение покупать индульгенции находится на острие индивидуалистической критики фильма. Но, с одной стороны, точка, откуда исходит эта критика, является точкой зрения современного общества как органической формы развития принципов индивидуализма. Общества мягкого насилия потребления, когда любой товар в медийном поле предлагается в качестве



072

«индугенции»: он очищает тело, облегчает душу, устраняет тревоги, дарит любовь и счастье. Эта тотальность принципа индугенций, на которой основана постмодернистская медиа-экономика, смещается в фильме на отдельный исторический феномен.

С другой стороны, торговля индугенциями рассматривается как своеобразный незаконнорожденный брат «правильного» первоначального накопления капитала, а церковь – как проигравшая сторона (со всеми вытекающими имиджевыми потерями) в том основном сюжете истории современных обществ, который сегодня эвфемистически называется «контроль за финансовыми потоками».

Сундук для денег становится основным образом, воплощающим собой мишень для «гуманистической» критики. Сундук для денег – репрезентированный различными техниками (наплывы, коллажи, рисунки) – сгущается до негативного символа Старого порядка (073-074). Он в качестве главного «героя» перемещается в различных общих планах. Крупные планы выявляют его грубую материальность и «черную дыру» прорези, куда уходят деньги простых людей и аккумулируются для нечеловеческих целей (ведение войны).

Сундук предстает как примитивная форма накопления – деньги в обмен на ценные бумаги с весьма сомнительным обеспечением (живописные сцены адских мучений). Эта репрезентация проецирует на внешний институт системную ложь первоначального накопления капитала (равно как вытесняет скрытое присутствие этой лжи в современных формах «черных дыр» госбюджетов и банков как механизмов аккумуляции и корпоративного перераспределения денег). И одновременно репрезентирует всю неправильность некапиталистического накопления как омертвления денег – застывание их в виде богатств. Сундук – гроб денег. Золотые мо-

073



074



неты, запертые в подвалах пушкинского «Скупого рыцаря», являются источником тоскливой раздраженности для героя, представляющего новое поколение. Первым действием Яна Гуса в кадре является его вмешательство в процесс продажи индульгенций в попытке как бы перекрыть щелку для опускаемых в клерикальный сундук денег.

Название фильма «XV век: Европа начинает мыслить» цикла «Мы европейцы» в контексте описанной неявной подоплеки первого сюжета можно было бы переписать следующим образом: «XV век: в Европе появляются новые социальные группы с новым отношением к деньгам». В смысле капиталистического отношения к деньгам Европа действительно даже не начала «мыслить» ни в античности, ни в Средних веках. Она не обладала Знанием – настоящим знанием денег. Тем не менее слово «капитализм» симптоматически отсутствует в фильме, который оперирует исключительно словом гуманистической окраски «индивидуализм» в качестве основного термина, описывающего прогресс мышления.

Фильм постулирует ключевую роль личности в истории. На фоне большинства, «просто принимающего» существующее положение вещей, появляется Индивид, у которого рождается Идея. Это буквально репрезентируется крупным планом благородного, тщательно обрисованного светом мужского профиля Яна Гуса на размытом фоне горожан в церкви (075). Этот революционный одиночка возникает как выигрышный набор цифр в лотерее – как счастливое сочетание в одном человеке необходимых качеств – обостренного чувства справедливости, влиятельного статуса, смелости, ума.

Это позволяет ему увидеть и открыто указать на корень проблем – испортившиеся нравы священников, по каким-то причинам ставшая плохой психология церковных служителей (их



075

076



077



погоня за «земными благами»). По мере обличительной речи Яна Гуса, озвучиваемой голосом за кадром, камера поднимается вверх, под самый свод церкви, что придает речи возвышенность и масштабность общей истины.

Яркая индивидуальность против коррумпированной групповой психологии – такова, по фильму, пружина данного исторического сюжета. Таковы изначальные причины, следствиями которых является собственно история.

Рассказ о герое также осуществляется посредством рассматривания средневековой миниатюры. Медленное скольжение камеры по живописным деталям задает режим «откровения», погружения в крупницы смысла и глубины времени. Стык с общим планом церкви подчеркивает это пребывание «внутри» истории на контрасте с этим внешним взглядом (076-077).

Переведенный Гусом трактат профессора из Оксфорда Джона Уиклифа, представленный толстенным фолиантом, сводится к резюме: единственный авторитет – Библия, а не священники римской церкви. Комментарий пражского историка Франтишека Шманеля (на фоне обширной учености сотен старинных книг) ограничивается одним тезисом: «Учение Уиклифа призывало церковь быть бедной, и присматривать за этим должны были светские власти». (В среднем на комментарии эксперта в фильме в телепотоке отводится 15 секунд.)

Все эти различные точки зрения и форматы репрезентации служат скорее повторению одного-двух простых тезисов для придания им абсолютной достоверности. Главное – не нюансы смысла и тонкости аргументации, а чувство правоты индивида и готовность бороться за свое видение положения вещей, выраженное в тексте. Индивид, упорно преследующий свою цель, – основной объект такого знания. Это знание возникает, в частности, как эффект медленного увеличения портрета английского теолога,

репрезентирующего важность и уникальность этого человека (следовательно, и всего написанного им) (078).

Текст также служит чем-то вроде живописной миниатюры. Если пафос служения Яна Гуса состоял в том, чтобы донести до прихожан то, что было написано в Библии «на самом деле», то письма самого Яна Гуса служат декоративным элементом дизайна кадра. Они проплывают в кадре полупрозрачной нечитаемой массой; фрагмент книжного листа, медленно вращаясь вокруг оси, исчезает за верхней рамкой кадра, уцелевшие остатки надписей на стенах церкви напоминают некий причудливый орнамент (079). Главное, что демонстрируется камерой, – рука самого Гуса, эмпирический след индивидуальности как доказательство правоты. Содержание самих текстов укладывается в два-три общих места. Сами тексты не становятся «героем» – предметом сколь-нибудь пристального анализа и визуальной репрезентации. Индивидуальные характеристики героя и коллизии его жизни – вот что помещено в центр знания.

В фокусе объектива – само «лицо» героя. Его голова, как последняя тайна, магическим наплывом появляется на его «обезглавленной» статуе, затем эффектно отделяется и надвигается на зрителя (080-081). Мы вглядываемся в скупые и достаточно условные черты лица, стремясь именно в них различить сущность феномена Яна Гуса, движения гуситов, перемен в средневековом менталитете. К этому подталкивает нас и эксперт, говорящий о том, что не так важно само учение Гуса, сколько его личная «решимость» претворить его в жизнь.

Что касается памфлетов и текстов Гуса, мы узнаем лишь драматические обстоятельства их написания и распространения. Текст присутствует в кадре как исторический артефакт. Он выполняет, главным образом, функцию плавного монтажного перехода между кадрами (082)



078



079



080



081



082

083



084



085



086



087



наряду с другими историческими картинками, которые частично появляются в кадре, затем заполняют весь кадр и, наконец, исчезают по частям, открывая уже другой кадр. Например, монтажный переход от одного крупного плана изображения короля к общему плану города осуществляется через «визуальный мостик» вырезанной фигуры короля, со сменяемым фоном. Под нарисованным королем «проваливается» фон: резко сбивается масштаб и стиль картинки (от постановочного крупного плана героя к документальному плану современной Праги) (083-085). Но именно за счет этой гетерогенности и разномасштабности изображений возникает связность самого потока. Эта визуальная связность телепотока играет роль настоящего текста, «аргументирующего» в пользу произносимого голосом за кадром.

Настоящая достоверность происходившего открывается в специфической контаминации форматов реалити-шоу и репортажа из гущи событий. За драматической сценой нападения на католического священника осуществляется «подглядывание» со многих точек зрения. Камера выглядывает из-за колонн, наблюдает за происходящим с верхнего ракурса. Эта точка зрения невидимости и безопасной дистанции резко сменяется точкой зрения изнутри происходящего. Зритель как бы участвует в схватке, перед ним мелькают лица ее участников, на него «выпадают» детали схватки (жесты, крупный план упавшего сосуда) (086-087). Это невозможное смешение подсматривания (голоса за кадром) и соучастия (синхронного звука) создает особый режим телевизионной истины, в которую окрашивается все происходящее на экране.

Осознание Гусом необратимости перемен репрезентируется снова не словами, а визуальным спецэффектом ускоренного наезда на фотографически застывшего героя. Сущность этого

осознания – «это» (изменение менталитета горожан) сделал «я», «я» (088-089).

В заключительном резюме (формально это выглядит как еще один анонс с неоднократно повторяемыми узнаваемыми кадрами) в очередной раз повторяется основной тезис фильма: «индивидуальность человеческой личности», исполненная решимости добиваться независимости, есть исток истины. Индивидуальность личности утверждается как находящаяся по ту сторону всякой системы власти. Принцип индивидуализма выводит и знание, которое ранее было орудием различных систем власти, из поля власти. Современный индивид становится свободным от всяких коллективных верований, а знание – от власти.



088



089

ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ ПОТОК – ТЕХНОЛОГИИ УКРЕПЛЕНИЯ ЭГО

Переработка времени в идеальную внешность

Общие параметры знания в телевизионном потоке – что, как и для чего нужно знать – в конечном счете определяются в формате телевизионной рекламы. Объектом знания здесь служит «самость» индивида, его бытие «самим собой». Телевизионная стратегия познания себя самого является обратной стороной классической философской установки на самопознание с помощью рефлексии. Знание самого себя не есть результат мышления о собственном мышлении, методической интроспекции и прочих пассивных созерцательных способов познания. Оно есть результат выбора самой эффективной технологии «становления собой», регулярного и правильного ее применения. Эта технология и есть «метод» познания. Она практически раскрывает в индивиде его неповторимую сущность. Эта сущность проявляет себя как действенность технологии, как запись технологии на индивиде, как внешность. Сам индивид становится зрелищем технологии. Средства познания превращаются в саму «субстанцию» познаваемого объекта.

Базовым приемом репрезентации знания в рекламе выступает прием секрета. Во-первых, этот прием представляет какие-либо сведения не просто как новые, но как «секретные». Как если бы до этого их тщательно скрывали –

телезвезды, эксперты или миллионы человек, уже пользующихся рекламируемым товаром. Скрывали лично от телезрителя – «но теперь ты знаешь», – для которого знание о новом товаре становится промежуточной формой знания об анонимном классе посвященных и возможности приобщения к ним, возможности чувствовать себя членом некоего тайного общества. Само это абстрактное, сокрытое, непознаваемое существование сообществ (принципов групповой связности) служит существенным условием возможности «секретного» знания рекламы и его конечным эффектом. В качестве «тайного», отчужденного общество вообще становится тем истоком магической необычности его свойств, той пустой «зеркальной поверхностью» товара, которая идеально отражает Эго потребителя.

Во-вторых, прием секрета основывается на том, что сообщаемое «лично» телезрителю знание все еще недоступно большинству других. Благодаря разделенному с ним секрету телезритель узнает об «этом» в числе первых. Знание здесь чисто операционально. Оно строится по модели финансовой пирамиды: чем раньше ты узнаешь о выгодных процентах и принесешь свои деньги, тем большее их количество ты успеешь получишь за срок действия вклада и тем вернее будет твой шанс вообще что-то получить обратно за счет следующих вкладчиков, последние из которых не получают ни процентов, ни собственных денег. Но этих последних должно быть подавляющее большинство. Таким образом, один из самых распространенных рекламных девизов «будь первым» (как вариация ключевого лозунга «будь самим собой») не означает чего-то вроде ренессансного стремления к совершенству, избыточного и художественного по отношению к достигнутому уровню жизни. Он означает «не проиграй, будь в числе тех первых, которые получают свой “процент”, ибо остальным не достанется ничего».

001



Сущностная «самость» индивида, таким образом, функционирует по модели капитала. Капитал – это деньги, которые находятся в процессе постоянного приращения в результате инвестиций в нечто «новое». Индивид в обществе потребления – это тоже постоянный процесс становления самим собой с помощью разнообразных «новинок». Нужно постоянно становиться чуть более самим собой, еще чуть более, еще... Нужно не просто жить, но жить «по-настоящему» – лучше, каждый день немного лучше, как настойчиво повторяет реклама с самых первых дней общества потребления (001).

Но дело в том, что вы не можете не жить «лучше» – удовольствоваться в тот или иной момент достигнутым уровнем жизни. Например, новым тостером, который скоро станет «старым» или сменится другим типом кухонного гаджета. Тогда вы потеряете «все». У вас останется тостер и все остальное из жанра «жить лучше», но потеря будет поистине фундаментальной. Вы потеряете удовольствие от вещи, статус в глазах окружающих (перестав руководствоваться принципом «live up to the Joneses»), в конечном счете – «самих себя». Эта потеря будет неизбежна в системе овеществленных социальных отношений.

Логика «новинки», очередного «окончательного решения» какой-либо проблемы, связанной с внешностью. Этим задается особый опыт времени – темпоральность Нового Начала. В каждый момент ты можешь все начать заново, отбросить весь прошлый неудачный опыт и не думать, не тревожиться о будущем. Ты можешь зажить новой жизнью, став наконец самим собой. Эта возможность открыта для тебя постоянно. И воспользоваться ею можно «мгновенно». Технологии монтажа структурируют время вечной новизны, в котором ослабевает, распадается связь прошлого и будущего. В пределе – каждое мгновение шизофренически переживается как

новое начало, эйфорическая вспышка новизны. Новое начало истории, которая никогда не будет рассказана, на чем основана поэтика телевизионного анонса.

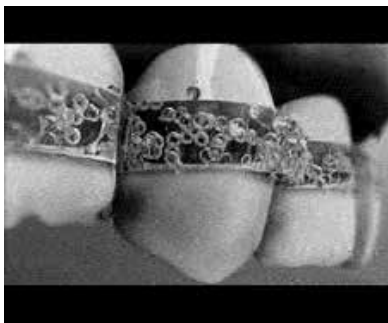
Многие планы из анонсов телеканала спустя короткое время (от секунд до минут) могут повторяться в анонсе конкретной программы, затем мы их опознаем в самой программе, после чего они снова возвращаются в анонсы разного уровня. Таким образом, во-первых, осуществляется тренинг на узнаваемость (бренда, «звезды») как на самостоятельную ценность, а во-вторых, размывается различие части и целого. Фрагменты «блуждают» по различным «целостностям» (анонсам канала, блоков программ, самим программам, вводным заставкам программ и внутрипрограммным перебивкам), которые являются уже не собственно целостностями, сколь-нибудь автономными смысловыми образованиями, а очередной комбинацией однотипных фрагментов, находящихся в процессе постоянной комбинаторики. Телевизионный поток трансформирует, таким образом, фундаментальную для социальной организации диалектику общего и частного в пользу частного, не связанного устойчивыми отношениями с окружением, утрачивающим свою структурированность.

Анонсы программ образуют свое внешнее пространство программы и создают эффект погружения зрителя в зрелище, ибо не оказывается ничего внешнего уже «рассказанному» фильму. Анонс как замыкающийся на себя «предпросмотр» является структурообразующим для телепотока. Межпрограммные блоки (заставки, анонсы, реклама) функционируют как такого рода самодостаточные предпросмотры историй, «мифы», общим сюжетом которых становятся сами монтажные техники (иллюстрирование ритмически разбитых фраз и связывание «иллюстраций»-планов ненарративными, монтажными техниками).

002



003



Анонс в структуре телепотока оказывается «все́й» историей, которая становится понятной только задним числом. Телевизионный поток в этом смысле воспринимается «наоборот» от конца к началу: анонс одной передачи служит не столько ее началом, сколько концом предыдущей истории. Он приобретает свое завораживающее значение из самого способа телевизионного рассказывания предыдущих историй. Телевизионный поток постоянно оборачивает отношение «анонс истории – собственно история» так, что любая история становится «пустым местом» для повтора ключевых визуальных образов (как в светской хронике, ротирующей одни и те же лица). Подобно тому как кинозвезда на постере анонсирует историю своей внешностью так, что сама «история» оказывается развернутой серией картинок звезды, телезвезда выступает сгущенной «историей» сильного Эго, технологий успеха, эффективно вложенного в себя времени.

Логика капитала в форме телепотока связывает в единый узел медийной рациональности знание, рекламу и моду: воспользоваться знанием новинки-секрета нужно в течение ограниченного времени, после которого этот «секрет» обесценивается, а вместе с ним девальвируется и ценность самого Эго. Этот тип рациональности, основанный на фундаментальном принципе «время – деньги», совмещает визуальную исчислимость истины и технологии времени. Исчислимость истины выражается в том, что успешность индивида, выступающая в поле медиа критерием истины знания, подвергается навязчивому измерению по различным количественным параметрам (сантиметры увеличения мышц, килограммы похудения, проценты гладкости кожи или объема волос и т. п.) и результаты этих измерений визуализируются в виде разнообразных моделей, представляющих идеальные поверхности и оболочки (002-003).

Соответственно различные техники усиления Эго репрезентируются как восстановление или построение таких идеальных поверхностей, «внешности». «Внешность» замыкает индивида (и его вещи) в автономный кокон, сверхстойкий к внешним воздействиям (по умолчанию вредным), прежде всего, времени. Технология становится зрелищем переработки времени в идеальную поверхность. С другой стороны, телепоток стимулирует заботу о внешности, представляя ее как основную суть событий и генерируя тревогу относительно многочисленных опасностей, угрожающих ей деформацией («взрывом»), и обратное визуальное удовольствие от зрелища утраты идеальных поверхностей другими индивидами и предметами.

Более того, если на уровне содержания телепоток постоянно генерирует представление о сильном Эго (самые разнообразные истории об успешных индивидах и реклама различных идеальных внешностей), преодолевающим не только внешние препятствия, но само время (докапывающемся до «правды» о прошлом или опережающем свое время, избегающем старения или точно предвидящем свою смерть), то на уровне формы время «возвращается» как серийное вечное настоящее, в котором идеальная, вневременная внешность распадается в игре депсихологизированных поверхностей, не оставляющей места для цельности, связности. Время «возвращается» как фактор тревоги, как то, что находится в фатальном родстве с принципом, превращающим наше Я в овеществленные фрагменты, не поддающимися нашему контролю, – одним словом, с деньгами. С той нетленной «внешностью», которая в виде логотипов брендов служит внешним пределом недостижимой «самости» и играет структурообразующую роль в телепотоке.

Драматичные или забавные фрагменты историй в телепотоке образуют один открытый

мета-сериал, бесконечно отодвигающий развязку, восстановление справедливости, достижение цели и т.п. Пространство рекламы, наоборот, рассказывает завершённые микроистории восстановления или установления некоего окончательного состояния (радости, любви, здоровья, счастья). Реклама товаров с их завершёнными историями о преодолении времени (несущего в себе деформацию, старение, в конечном счёте смерть) и восстановлении идеальных поверхностей мира (тела, интерьера, одежды и т.п.) служит полем разрешения напряжений и тревоги, генерируемых телевизионными микропотоками, и относительно связной (нарративной) организации опыта. В этом качестве реклама выступает структурирующим принципом телепотока на макроуровне. Чем более однотипны и агрессивны монтажные серии, чем более планы стремятся к форме «сцен взрыва», иными словами, чем более интенсивными становятся телевизионные микропотоки, тем больше рекламных «буферных зон» стабильности и разграничения возникает в телепотоке, тем он структурированнее в целом. И тем эффективнее реклама работает на уровне базовых влечений (либидинального и одновременно политико-экономического порядка) современного человека к безопасности и стабильности (секса, дохода, повседневности).

Реклама демонстрирует состояния укрепленного Эго. Элементы рекламного видео ряда образуют более реальную «реальность» по отношению к монтажной гетерогенности и нарративной открытости микропотоков разнообразных программ в доминирующем формате «реалити»-ТВ (тем более по отношению к реальной жизни). Реальность более стабильную, завершённую, цельную и самодостаточную, в которой будущее немедленно сбывается в каждом моменте настоящего, а не тревожно ускользает, обесценивая настоящее. Начиная со своей базовой формы заставок с логотипами, телеви-

зионная рекламная реальность утверждает себя в качестве опорных точек постмодернистской социальной онтологии. Заставки с логотипами брендов (прежде всего телевизионных, но также и любых других, рекламируемых в телепотоке) служат своеобразным общим фоном для разных программ. Подобно тому как картины в комнате являются «окнами» в воображаемые миры, а настоящие окна открывают вид на одну и ту же внешнюю и общую реальность, заставки функционируют как окна в виртуальную «общую реальность» телезрелища. Бренд, таким образом, на уровне формального строения телепотока наполняется «социальными» свойствами общности и реальности.

«Телевизионный магазин»

«СЛИМ-Н-ЛИФТ» (2009)

Быть самым собой прежде всего значит обладать идеальной внешностью. Носителем «секрета» идеальной внешности является класс телезвезд. Они обладают неким особым знанием, которое и позволило им стать звездами. Телезвезды постоянно выдают свой «секрет»: звездные диеты, косметика, способы коррекции фигуры и пр. Секрет заключается в бесконечном рассказывании секрета. С тобой делятся «секретом» – тем, что ты не можешь не хотеть знать. «Это» уже знают многие, прежде всего сами телезвезды, – но не ты. Узнай об «этом» раньше большинства других.

«Как у любой актрисы и модели, моя фигура должна быть стройной и подтянутой» – такова исходная аксиома. Но сама телезвезда никак не обнаружит использование рекламируемого предмета. В отличие от «простых женщин» в данной рекламе она не оголит живот, не покажет себя «до» и «после» покупки новинки и т.п. Она

призывает использовать новинку других, представляя собой некое исходное зрелище идеальной внешности. Относительно своего адресата – обычной женщины – сообщение телеведущей трансформируется следующим образом: ты не актриса и не модель, но твоя фигура должна быть, «как у любой актрисы и модели». Таким образом, ты должна постоянно помнить о своем несовершенстве, о том неустрашимом зазоре между собой и собственной «идентичностью».

Представление телегероини происходит не столько посредством называния имени (и связанного с ним символического измерения репутации и заслуг), что выглядит как пустая формальность, сколько демонстрацией ее фигуры. Героиня выходит на «подиум» из глубины кадра, камера на кране движется сверху вниз навстречу ей, немного обходя справа, динамически подчеркивая ее внешность как «суть» (004).

Несмотря на знание обычных секретов идеальной внешности (питание, упражнения), даже на звездном «теле остаются места, которые могли бы выглядеть лучше». Тело потребителя, «простой женщины» на этом фоне в принципе выглядит как совокупность таких «мест» – зон дискомфорта и несовершенств (недостаточно белые зубы, недостаточно блестящие волосы, неудовлетворительной формы живот и пр.). Зон, которые не то чтобы отмечены патологией, нездоровьем и пр., но просто могли бы выглядеть «немного лучше».

Реклама работает как бесконечная серия открытий однотипных «новинок». Но каждая новая «новинка» репрезентируется как настоящее и окончательное решение: «Но теперь появился новый способ сделать свое тело стройным, упругим и подтянутым мгновенно».

Тело обычной женщины появляется в кадре через монтажный стык в виде сравнительно бесформенного и косного «обрубка», заключенного

004



в абстрактное подпространство кадра в кадре. В «анатомическом театре» телемагазина оно механически вращается вокруг собственной оси, раскрывая себя со всех сторон, в то время как его «истина» – исчисляемая мера несовершенств и изменений – ракрывается голосом за кадром (005).

Вторая телезвезда – эксперт «в области международной моды» – возникает в кадре совершенно иным образом. Рамка кадра начинает расширяться и в свободное пространство той же самой сцены, в которой развивается основной сюжет, общим планом входит эксперт (006). Фигура телезвезды обладает особой эффектностью. Необходимый эффект производится, во-первых, театральными приемами – ликующей мимикой, раскованной жестикуляцией, самоуверенной речью – создающим образ эйфорического само-обладания и абсолютного знания; во-вторых, работой камеры и монтажных техник, репрезентирующих повышенную энергичность, «упругость», действенность фигуры эксперта (вследствие, в частности, взаимодействия с рамкой кадра, идущей ей «навстречу», а также небольшого временного смещения назад в монтажном стыке рукопожатия: эксперт касается левой рукой телеведущей на общем плане, затем на среднем плане снова повторяет это движение, «заряжающееся» двойной энергетикой (007-008)).

Внутри нас есть нечто бесформенное и тревожное. Наше тело наполнено временем, деформирующим нашу внешность. Время не слой за слоем равномерно облекает наше существо, но неравномерно скапливается и «вылазит» в разных местах, до неприличия индивидуализируя фигуры. Жир, дряблая кожа, морщины и складки – все это в конечном счете проявление времени. Борьба за идеальную, не отклоняющуюся от стандарта внешность – это борьба против времени.



005



006



007



008

009



010



Для этого необходимо не просто прикрыть следы времени искусным камуфляжем – стянуть, спрессовать тело. Само время нужно технологически растягивать и сжимать. Сжимать, в данном случае, до предела: если предшествующие способы сохранения фигуры обещали результат за недели, дни, часы, то данный (окончательный) способ гарантирует мгновенный результат.

Сделанное «открытие» гласит: все мы являемся отклонениями от идеальной внешности, но для всех нас есть один эффективный способ компенсировать наши отклонения. «Доказательство» этого знания напоминает сцену работорговли. «Подопытную» женщину – Сару – заставляют обнажить живот, и хозяйская рука эксперта ощупывает и трясет его, демонстрируя дряблость и обвисшесть тела как свойства «живого товара». Слова, обращенные к Саре: «Ну, давай расскажем, как все происходит на самом деле», – отнюдь не значат, что Сара вообще расскажет что бы то ни было. За нее говорят телеведущая и показания обмера ее талии.

Настоящее знание выступает как зрелище технологии. Новые способы обработки бамбука и изготовления из него «второй кожи» – вот первая причина, определяющая возможность улучшения фигуры, одно из «последних открытий» в области технологий моды, определяющее значение новинки.

Бамбук репрезентируется двумя планами. Один из них акцентирует стройность его стеблей, другой – зеленую плотность листового покрова (009-010). Оба этих плана с помощью монтажа и закадрового голоса «перерабатываются» в картинку внутреннего строения нового продукта. Закадровый голос сообщает нам о раскрытых технологией качествах волокон бамбука. С помощью компьютерной графики совершается мгновенное «проникновение» внутрь рекламируемого продукта и демонстрация этих

новых качеств. Это один из ключевых моментов, в котором зрелище технологии оказывается самодостаточной технологией зрелища. Визуальная тема стройности и прочности (стеблей бамбука) сливается с темой полноты органической жизни (зеленая гуща листвы) и образует картину регулярного переплетения волокон белья (011-013).

«Вторая кожа», сделанная из этих волокон, оказывается одновременно естественной и «бессмертной» (геометрические, «пластмассовые» волокна), прочной и мягкой, содержит стройность и жизненную силу внутри себя и придает ее внешнему телу. Если поверхность нашего тела на микроуровне «засорена» отложениями жира, омертвевшей кожей и другими следами времени, то эта «вторая кожа» сохраняет идеальную чистоту, кристаллическую структурность (подобно тому как в рекламе моющих средств «изнутри» выглядит отстиранная одежда). Таким образом, эта «вторая кожа» (правильная внешность) не просто корректирует фигуру и эффективно «дышит», но является и фильтром времени, превращающим ее носителя в «вечноживую» фотографию.

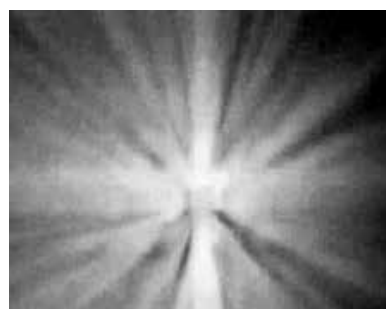
Данная технология позволяет достичь идеальной внешности. Идеальная внешность презентуется как поверхность, обладающая следующими характеристиками:

- бесшовность (одна часть белья плавно переходит в другую);
- гладкость (белье плавно переходит в тело);
- мягкость («невероятная» мягкость, неосязаемость естественной кожи);
- эластичность (подгоняющая белье «точно по размеру» для любой фигуры).

В совокупности этих характеристик новое белье обеспечивает индивиду не просто комфортность, но сверхкомфортность (*supreme comfort*). Оно позволяет преодолеть «силу тяжести собственного тела», преодолеть внутреннюю



011



012



013

014



015



тяжесть. Оно дает не просто телесный комфорт, но нечто большее – комфорт психологический, женственность, сексуальность, в конечном счете – «самость».

«Вторая кожа» убирает разнообразные «швы» и «линии» в самом теле – все, что намекает на глубину тела, уводит взгляд внутрь. Тело превращается в «каток» для взгляда, соскальзывающего с одного «полигона» трехмерной оболочки на другой. Индивид по сути превращается в полый, замкнутый объем, который нужно правильно смоделировать (014). Из него изымается все, что связано с «наполнением», временем (историей, памятью). Его тело становится сплошной «лицевой» поверхностью, подтянутой «на 360°». Само паноптическое зрелище растяжений и сжатий поверхностей трехмерной оболочки является чем-то вроде последнего откровения относительно индивида. Это побуждает индивида занять позицию анонимного Надзирателя собственного тела, преодолевать «тяжесть» времени (тела, возраста) посредством переживания собственной «сфотографированности».

Если до применения «второй кожи» тело обнажало себя, свой рельеф (складки, пупок), то после применения тело буквально «исчезает» – оно почти сливается с фоном, будучи таким же гомогенным и плоским (015), как если бы рекламный персонаж сам по себе был человеком-невидимкой, полым прозрачным объемом, который видим лишь благодаря облегающей его одежде. И хотя персонажи рекламной акции постоянно говорят о женственности и сексуальности, приобретенных ими благодаря «второй коже», но по сути их тела лишаются всякой сексуальности, становясь замкнутыми, «бесполовыми» объемами, которые предназначены для недолгого визуального контакта («фотографирования»). Комический потенциал данной ситуации раскрывается, в частности, в фильме

«Дневник Бриджитт Джонс», где героиня испытывает на себе то, как сильные стороны утягивающего белья превращаются в слабости при активных контактах с противоположным полом.

Обычные женщины делокализованы. Они находятся в абстрактном пространстве, в котором содержатся их «слишком» индивидуальные тела. Они – неподвижные паноптические объекты, которые медленно вращаются, со всех сторон предъявляя себя невидимому взгляду внешнего наблюдателя. Они заключены в визуальные «капсулы» абсолютного одиночества (016).

Обычные женщины с искусственно улучшенной фигурой переносятся из абстрактного пространства в более конкретное. Их фон становится более детализированным (складки занавеса), обозначается глубина пространства. В их пространстве появляется невидимый собеседник, к которому они адресуют свои речи.

Их пассивное существование вне времени и пространства заключается в рамку кадра в кадре. Контраст с прежней формой репрезентации оказывается еще более разительным, чем коррекция фигуры. В отличие от немного и неподвижного стояния на медленно вращающейся площадке они «сходят» на твердую почву и начинают оживленно рассказывать о себе (017).

Во время вращения в абстрактном пространстве их глаза «слепы» – они не фокусируются ни на чем вокруг. Сейчас их глаза встречаются с внешним взглядом, перестающим быть невидимым. Этот взгляд находится где-то рядом с камерой. Такую позицию в студии занимают телеведущие, к которым адресуются все приглашенные персонажи. Обычные женщины, сами рассказывающие о своих чудесных метаморфозах, как бы уже находятся на пороге «настоящего» мира – пространства, в котором обитают сами телеведущие.



016



017

018



Телезритель при этом остается в защищенной позиции невидимого наблюдателя, хотя уже не Абсолютного, произвольно меняющего свои точки зрения, а третьего лица, привязанного к определенной точке зрения. То есть он занимает позицию уже знающего «эксперта», присутствующего при передаче знания «непосвященной» телеведущей.

Лишь сами телеведущие могут адресоваться непосредственно к телезрителю, а не к третьему лицу за кадром. Они способны «видеть» телезрителя в отличие от всех других персонажей. Они знают «лично» каждого телезрителя и служат связующей нитью между пространствами телезрителя и студии.

Телеведущие соотносены с общим пространством студии. На общем плане первого выхода телеведущей в начале программы камера демонстрирует общее положение декораций, захватывает конструкции освещения студии сверху – так, что зритель всегда может «картографировать» положение ведущих относительно общего пространства (их средние планы привязаны к разноцветным «окнам» декораций, «кадрам в кадре» на фоне (018)).

Для обычных женщин не существует чего-то подобного в общей системе координат. Коммуникация, взаимодействие между женщинами осуществляются посредством телеведущей, связывающей пространства и людей, свободно переходящей из одного кадра в другой, из одного «кадра в кадре» в другой «кадр в кадре». Телеведущая свободно движется на сцене, «раздвигая» рамки кадра. Рамка ее пространства проницаема и подвижна. В кадр регулярно заходят «гости», старающиеся ее чем-то удивить, что-то рассказать и показать. Камера на кране плавно меняет планы от среднего до общего, движется относительно телеведущих в отличие от застывших «капсул одиночества» средних планов обычных женщин.

«Замкнутые миры» обычных женщин могут выглядеть как плоские картинки из царства теней с точки зрения пространства телеведущей, по контрасту объемного и цветного – «реального» (019).

Очередная обычная женщина, избранная для демонстрации свойств новинки, уточняет желание обладания правильной внешностью – она «просто» хочет носить свои прежние платья, в которые со временем перестала влезать. «Вторая кожа» нижнего белья ей нужна для «третьей кожи» верхней одежды. Идеальная фигура, таким образом, предстает как пустой объем, «вложенные матрешки» поверхностей без глубины.

Телеведущие, комментируя это желание, отмечают, что причиной деформации фигуры стали «двое замечательных детей». Деформация внешности первой испытуемой, Сары, также трактуется телеведущими как «память» о трех ее детях. Это еще раз отсылает к тому, что «пустота» фигуры, которую маскируют-создают идеальные поверхности, связана с избавлением от всего того, что связано со временем, цепью порождений.

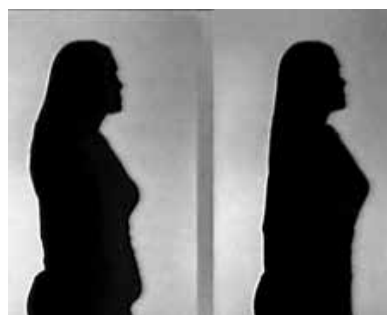
Сфотографированность является также самым эффективным средством аргументации в пользу знания, приводящего к общему ощущению собственной «сфотографированности» (020).

Что бы ни говорили обычные женщины, главным доказательством открываемого знания является голос за кадром и в конечном счете процедура точного измерения их новой идентичности (021).

Различные изображения логотипа рекламируемого товара присутствуют в разных местах самой студии, возникая то на фоне персонажей, то титром в кадре. Наконец, монтажный наплыв между частями программы также выполнен в виде логотипа – легкая женская фигура, «перепрыгивающая» кадр слева направо или справа



019



020



021

022



023



налево. Этот «оживший» логотип создает эффект шторы-наплыва, из которого «незаметно» появляется следующий кадр (022).

Рекламный дискурс носит очень плотный, наступательный характер: персонажи рекламы непрерывно, на повышенных тонах и в быстром темпе заговаривают телезрителя. Логотип в функции монтажной отбивки вводит микропаузы в этот дискурс. Но сами эти паузы заполнены основным контентом рекламного сообщения – логотипом.

Логотип-отбивка также не просто акцентирует завершение одной части программы и начало другой. Во многом он создает само это ощущение новизны частей рекламы, которая ротирует повторяющиеся рекламные сцены. В студии, в примерочной бесконечно повторяются замеры талий «до и после» и восхищения по поводу чудесных преобразований фигур. Следующая часть программы, маркированная отбивкой, оказывается почти буквальным повторением предыдущей части (вращающиеся торсы). Каждая новая «вспышка» отбивки как бы обнуляет счет времени. И те же самые сцены повторяются в ореоле новизны. Логотип в разнообразии своих внутрикадровых и монтажных функций является одним из центральных моментов, микротехнологий времени – опыта нового начала, вечной новизны, порождаемых рекламой (023).

«РОВУС ГАРМЕНТ СТИМЕР» (2009)

Очередная «революционная» новинка обеспечивает тот же самый эффект, что и остальные открытия «второй кожи» (кремы, нижнее белье и пр.) как технологии внешности. Она разглаживает, распрямляет, придает чистоту, упругость, восстанавливает правильный объем и т.п. Визуальная репрезентация новой технологии представляет из себя стандартную картинку производства геометрически правильной структуры

микроткани (024). Эта микроткань не содержит примесей и деформаций. Она свободно пропускает воздух, но «удерживает» время, не давая ему проникнуть в «самость» индивида.

Только в данном случае мы имеем дело не с встроенной во внутреннюю структуру «второй кожи» технологией «фильтрации» времени (сохранения идеальности внешности), а с внешней технологией воспроизводства эффективности этого «фильтра».

Складки на одежде в рекламном ролике причиняют неподдельное страдание домохозяйке, а их исчезновение вызывает ликование, как если бы это были складки на ее собственном теле. Временное восстановление внешней «идеальной» поверхности воспринимается как нечто вроде окончательного обретения собственного Я, момент вечно длящейся новизны.

Это переживание вечного настоящего, опыт рекламной экзальтированности открытием Нового репрезентируется сверхэмоциональными мимикой, жестами и словами, характеризующими мгновенный переход от крайне негативного состояния («ужас», «кошмар») к полному благополучию («невероятно», «чудесно»).

Вневременность этого опыта мгновенного обретения чего-то предельно важного для себя усиливается универсальной применимостью Новинки: новый уют подходит всем и для всего (025-026).

Сцена просвещающего разговора эксперта (буквально гипнотизирующего собеседницу) с домохозяйкой снята в стандартном голливудском формате «восьмерки» – общий план сменяется чередованием средних планов персонажей, смотрящих друг на друга (камера снимает из-за правого плеча одного и из-за левого плеча другого) (027-028). Третий «герой», рекламируемый товар, меняет монтажную схему: общие планы участников чередуются с крупными планами товара. Новинка начинает «говорить» сама



024



025



026



027



028

029



за себя, к ней обращены взгляды обоих персонажей рекламы (029-030).

Новинка в общем большую часть времени пребывает в пространстве крупного плана – в некоем абстрактном месте, в котором каждый может пережить вуайеристскую близость с ней.

030



Борьба со складками, воплощающими собой неидеальную поверхность, источник внутреннего дискомфорта индивидов, является одной стороной медали. Другая ее сторона – борьба со временем. Производство идеальной поверхности «в два раза быстрее» – вот решающий аргумент в пользу новинки. Эта борьба со временем репрезентируется в высшей степени наглядно: две близняшки подчеркивают равенство предметно-пространственных отношений, время же «сжимается» не только новой технологией, но и технологией самой съемки (убыстренная съемка) (031).

031



Телевизионная реклама

«ГАРНЬЕ» (2009)

032



Крем против морщин – это средство «заботы о себе», средство уйти от заботы о времени. Внешность – это экран, на который индивид проецирует фантазмы своего вневременного, бессмертного существования (в качестве «неизменной красоты» и пр.). Зрелище на глазах разглаживающихся морщин – зрелище полной пластичности времени, которое можно формировать с помощью технологий (032). Крем – еще один вариант «второй кожи», которая сглаживает, распрямляет, растягивает. И таким образом «сжимает» время, делает его неосязаемым, а заботу о себе – мгновенным, поверхностным жестом (мазок крема).

Рекламный клип крема против морщин является типичным примером (которые можно было бы множить до бесконечности) рекламных

образов идеальных поверхностей (варьируемых с добавлением незначительной локальной специфики), на которые разлагается индивид и каждая из которых способна произвести радикальный переворот во всей его жизни.

Дополнительным к рекламным образам идеальной внешности служит класс сцен, связанных с драматической деформацией поверхности, ее «взрывом» (спорт, боевики и т. д.). Эти сцены, заполняющие межрекламный телевизионный поток, служат идеальным мотивационным фоном для тревоги и заботы относительно собственной внешности как защитного покрова внутренней стабильности и безопасности (Эго).

В частности, стандартным способом телепередач с боксерских поединков являются повторы в замедленной съемке наиболее драматичных моментов боя. Нокаутирующий удар, например, повторяется общими планами в замедленном режиме с разных точек зрения. Затем крупным планом и сверхзамедленно повторяется сам момент деформации лица нокаутированного спортсмена (033). «Резюме» боя представлено 20-секундным фрагментом: сложное движение удара (замедленный 5-секундный общий план, повторенный три раза), «сканированный» вблизи момент удара (сверхзамедленный 10-секундный крупный план).

Эта монтажная конструкция раскрывает нам «суть» события. Длительность, драматургия – история – схватки выносятся за скобки, и нам демонстрируется трехмерная «модель» тела, которая существует во временной петле. Динамика противоборства, жизнь тела распадаются на серию повторов одного и того же движения с разных точек зрения. В конечном счете сверхзамедленным крупным планом время «растягивается» так, что мы видим все подробности деформации лица, рельефной поверхности, «натянутой» на невидимую основу. Вот эта невидимая в обычном режиме зрения



033

034



035



не-психологическая мимика «страдания», тектонические возмущения, «взрыв» инертной поверхности становятся ядром события в телевизионном потоке. Вокруг него организуется остальной визуальный ряд – ракурсы, крупность или дальность планов, их длительности, ускорения или замедления.

В данном случае – десятка лучших нокаутов К-1 2009 года – серия повторов «ударного» момента отграничена от схожих серий других «взрывов» поверхности тела заставкой, содержащей «логотип» передачи (сшивающий «поверх» монтажного стыка различные части телепотока) (034-035). Вернее, эти серии повторов «сцен взрыва» и создают узнаваемые, логотипические образы, накачивают их определенными ассоциациями, связанными с программой. Телепоток, прежде всего, есть эффективный способ производства разнообразных «логотипов».

Образ деформируемой поверхности (бесформенного месива, разбивания вдребезги и т.д.) противоположен образам идеальной поверхности в рекламе. Но и в том и в другом случае внешность репрезентируется как поверхность, «кожа», натянутая на объем тела. Эта поверхность может идеально прилегать или драматично отслаиваться от этого пустотного «тела». И первое и второе демонстрируют эту де-психологизированную поверхность в качестве сути индивидуальных событий и состояний. Можно сказать, что рекламные репрезентации идеальных «женских» поверхностей (ягодиц, зубов, одежды и т.п.) и репрезентация разнообразных деформаций поверхностей «мужских» (мускулы, машины и пр.) являются крайними точками амплитуды одной и той же системы визуальной репрезентации поверхности. Поверхности, отображающей «внешность» событий, демонстрируемой как основное содержание программ и как «события» внешности, которые навязывает нам реклама.

«НАЙК» (2008)

Один из роликов «Найк» 2008 года представляет собой образцовый пример телевизионного микропотока: короткая и сверхнасыщенная монтажная синтагма как в смысле быстроты смены планов (до 10 планов в секунду), так и в смысле перетекания одного плана в другой посредством различных приемов (наплывов, графических вставок, монтажа планов по принципу их графического подобия).

Основу визуального ряда составляют ожидаемые для данного бренда образы спортивных усилий и побед (036), которые разбавляются забавными фото и картинками (дети, животные, дикари и пр.) (037). Но едва ли не основную роль в сплавлении всего этого видеоряда в единый визуальный поток играет целая серия сверхкоротких планов-«пятен», которые представляют собой яркие абстрактные узоры или броские картины внутренностей тела (038). Они создают ощущение тревожной (ассоциации с онкологией, хирургией) и непознанной (ассоциации со «звездами», «туманностями», «вселенной») гетерогенной глубины, которая просвечивает сквозь сплошные монтажные разрывы ролика.

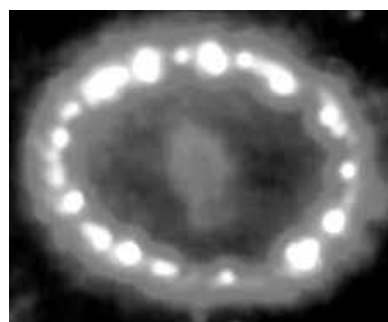
С этой бесформенной монтажной глубиной, которую постоянно приоткрывают сцены усталости, изнеможения, спазматические рывки различных персонажей ролика, контрастирует финальный план бегущего человека (переходящий в логотип бренда), который длится 5 секунд (в то время как в среднем план в ролике длится менее половины секунды). Этот план репрезентирует устойчивую мощь, эффективную стабильность движения, облеченного в «оболочку» бренда. Сам логотип бренда своей узнаваемой статикой замещает монтажную аритмию и бесформенную глубину микропотока, выступая его внешним пределом.



036



037



038

Телевизионные анонсы и заставки

«HISTORY CHANNEL» (2009)

Имиджевый клип телеканала представляет собой монтажную нарезку, в которой разноуровневые анонсы – познавательных программ исторического канала, самого исторического канала, телевещательного бренда, в который входит данный канал, – и реклама составляют одно структурное целое: серию телевизионных микропотоков, перебиваемых заставками брендов.

В начале блока анонсов мы видим буквальное повторение одного и того же анонса программы канала (что, конечно, исключение, более распространенными являются различные вариации одного и того же клипа – полная и сокращенные версии и пр.), разделяемое заставкой с анимированным трехмерным и стандартным графическим логотипом канала (039-041).

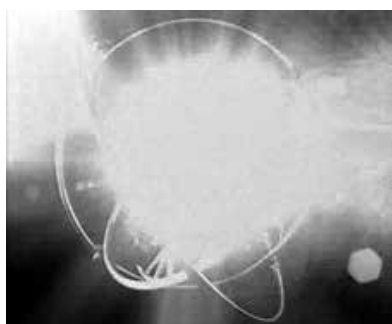
Заставка с логотипом контрастирует структурированностью и длительностью (графический маленький логотип – 3 секунды, анимированный логотип канала – 6 секунд, графический большой логотип – 3 секунды) с анонсом (26 разнородных планов в среднем около 1 секунды), становясь объектом замороженной медитации телезрителя, «отдыхающего» от интенсивности предыдущего визуального ряда. Логотип выполнен в стилистике рождения «нового мира», вспышки «сверхновой звезды». Его «чистая новизна» оттеняется буквализмом повтора предшествующего и последующего анонса.

Подобные сегменты в телепотоке обнажают его основной прием – принципиально схожие, вплоть до полной идентичности, микропотоки анонсов служат не только «основной» цели (информация о новой программе или товаре), но и производству собственного структурного предела – заставки с логотипом бренда (товара

039



040



041



или телеканала), сплошной мнемотехникой которого служит телепоток.

Телепоток, таким образом, не является бесконечной колбасой: «кишкой» форматов, плотно набитой визуальным фаршем. Скорее он является достаточно ограниченной (анонсами, рекламой) визуальной серией, которая пульсирует на одном и том же «месте», обрамленном логотипами брендов. Бесконечно повторяемым микропотоком, которому посредством логотипических заставок придается статус вечной новизны. Заставка с логотипом – не просто структурный принцип телепотока, но обнулитель памяти, точка отсчета нового начала. Визуальная энергетика микропотока – калейдоскоп фрагментов «сплошных премьер», «новейшего, эксклюзивного», забавного, загадочного, странного, страшного – разрешается в точке покоя, вечного возвращения логотипа как воображаемого оператора разрешения любых загадок и противоречий. Логотип канала выступает в виде иероглифа той «таинственной правды», которая так и недораскрывается в каждой программе, но «присутствует» в телепотоке в целом.

Анонс телеканала «Виасат 1000» выполнен в еще более жестком коммерческом формате трейлера, составленного из фрагментов различных анонсируемых фильмов и поэтому теряющего даже ту минимальную связность, которая еще сохраняется в кинотрейлере (042-043).

Таким же трейлером выглядит и история человечества, «анонсируемая» телеканалом в отдельном клипе и различных анонсах частных программ, – мозаикой бессвязных картинок, объединяемых внешними визуальными критериями (главным образом, формальными контрастами) и логотипом телеканала. Большинство из этих «картинок» (сверхкоротких планов) представляют собой различные сцены «взрыва» (044-045) или исторических «звезд», данных монтажными противопоставлениями (боксеры



042



043



044



045

046



и монашки, поп-звезды и политики, демократы и фашисты).

Общим знаменателем познавательных исторических программ становится знание того, «как весело будет, как весело было» (046). В этом «веселье» растворяются все идеологические и силовые конфликты века. История человечества – «история единства» – становится еще одним предметом индивидуального потребления в режиме визуального удовольствия.

Реклама автомобилей служит органическим продолжением телепотока. В принципе, телепоток организуется таким образом, чтобы реклама была не просто структурно неотличима от остального телепотока, но чтобы она позиционировалась как самые содержательные его части. Внешнюю рекламу отличает от анонсов-трейлеров телевизионной продукции связность монтажных синтагм (порождающих образы динамики, технологичности) и стандартный принцип идеальной поверхности, сквозь призму которого репрезентируются автомобили (в виде совершенной оболочки технологий, аэродинамического кокона, «обтекаемого» внешними стихиями и отражениями предметов, оболочки объемного содержания). Реклама обнажает сущностную функцию телепотока – производство логотипов: связывание «веселых картинок» клипов и безличных «внешностей» массовых товаров с различными логотипами как с визуальными операторами постоянно обновляемого удовольствия.

«МИФЫ И ЗАГАДКИ.

HISTORY CHANNEL» (2009)

Межпрограммные анонсы являются важнейшим элементом телевизионного потока. Интенсивность монтажа в них возрастает в несколько раз. В среднем планы длятся менее одной секунды: 45-секундный клип анонса се-

риала «Мифы и загадки» содержит 54 монтажных плана. Причем первые 20 секунд средняя длительность плана равна половине секунды, и лишь в заключительных 20 секундах она достигает одной секунды.

В первой части анонса большинству слов соответствует один монтажный план. Каждое слово или словосочетание превращаются в аналог рекламного слогана. В заключении общие монтажные планы «вмещают» в себя уже несколько слов.

Поймав глаз зрителя в сеть ярких визуальных ассоциаций, анонс в заключении «замедляется», синтаксис фраз не рассыпается быстрым монтажом. Телезритель подводится к общему выводу, ключевой фразе. Но этим общим выводом служит информация, касающаяся места передачи в телепотоке.

Самая продолжительная и связная фраза, сопровождаемая всего одним планом (6 секунд), представляет собой основную информацию анонса передачи – название передачи, время выхода, название канала. К тому же эта информация дублируется в титрах кадра. Таким образом, основным знанием относительно заявленной темы оказываются условия ее показа. Знание телепрограммы выступает потусторонней суммой всех знаний, знанием самым повторяемым и самодостаточным.

Текст анонса гласит: «Целящая сила символов. Боги в небесах. Магия темноты. В древности, чтобы объяснить необъяснимое, люди придумывали мифы. Сегодня наука может заглянуть в прошлое. Но не может его изменить. И, может быть, это к лучшему – где бы мы были без наших верований?»

Первые три плана отсылают нас к неким средневековым алхимически-каббалистическим таинствам (047). На них приходится одно не совсем соответствующее картинке слово «целящая».



047

048



049



050



051



«Сила» репрезентирована колористически контрастным планом холодно-зеленого леса, в который углубляется камера.

Слово «символов» представлено двумя статичными ракурсами высохшего дерева в голом поле, графически контрастного по отношению к плотной лесной растительности (048).

Вся фраза разбивается этими контрастными планами на интригующий набор слов. Монтажная связность ослабляет вербальный синтаксис и превращает фразу в некое полубессмысленное «заклинание», состоящее из отдельных слов. Ослабление синтаксических связей и привязка к конкретной картинке наделяют эти слова непроясненной «сгущенной» семантикой.

Монтажная перебивка перед следующей фразой необъяснимыми временными и пространственными скачками акцентирует таинственность темы, о которой идет речь. Рамка кадра начинает смещаться влево, голова мужчины в зимней шапке приближается к правой рамке кадра. Затем панорамное движение влево камеры резко ускоряется, что маскирует монтажный стык к более крупному плану головы мужчины, которая «вываливается» уже из левой рамки кадра. Отворачиваясь от предмета, глаз зрителя в неожиданной близости встречается с «тем же самым» (забытыми мифами и тайнами) (049-050).

Последующие предложения – «Боги в небесах. Магия темноты» – построены по тому же принципу. В паузе перед следующей фразой мы видим общие и крупные планы какого-то традиционного сообщества людей (051). Голос за кадром никак не комментирует эти планы, то есть связь мифов и магии с социальной организацией традиционных групп. Сущность веры в сверхъестественных духов трактуется в самом примитивном ключе – «чтобы объяснить необъяснимое, люди придумывали мифы».

Слово «необъяснимое» связывается в телепоток с двумя планами бегущей девушки («ди-

карки»), между которыми мы снова наблюдаем монтажный стык, порождающий незаметный внезапный временной и пространственный скачок (средний план девушки становится крупным и размещается не в глубине кадра, а на первом плане (052-053)). Новые приемы монтажных скачков и смещений становятся «естественной» формой для репрезентации самых древних тайн и сильных чувств.

Слово «мифы» представлено размытым общим планом какого-то зеленого человечка в лесной чаще (054).

С эпохой науки необходимость в выдумках, затыкающих дыры в «правильном» понимании индивидами мира, отпадает. В паузе перед последним блоком текста о науке картины безжизненных каменистых пейзажей, доминировавшие до этого, сменяются на успокаивающие виды воды. На этом фоне возникают ученые. В кадре они активны и уверены в себе (055).

И хотя в заключении голос за кадром говорит о некоем абстрактном значении традиционных верований и для сегодняшних людей (воспринимающих их в кадре в виде этнографического шоу), все равно слово «верование» (как ранее слова «символы», «мифы», «магия») визуализировано причудливым предметом в пустом пространстве (высохшим деревом) – даже не фотографическим изображением дикарей, не говоря уже о живой коллективной реальности мифа.

Анонс является выражением, с одной стороны, крайнего сциентистского отношения к мифу и полного игнорирования его символической эффективности в структурировании социальной реальности. Символы, мифы репрезентируются как «скелеты», безжизненные артефакты, которые нужно археологически консервировать (056). С другой, анонс демонстрирует доминирование на телевидении либеральной модели социально-гуманитарного знания, в рамках которой жизненность коллективных



052



053



054



055



056

057



058



059



060



061



представлений и практик предстает забавными выдумками и этнографическим зрелищем для современного индивида, привыкшего считать себя точкой отсчета реальности (057). Наконец, самое таинственное и «необъяснимое» является скорее поводом для самодемонстрации всего арсенала современных монтажных средств, удерживающих зрителя на канале, а конечным знанием выступают навыки ориентации в самом телепотокe.

«DISCOVERY CHANNEL» (2009)

Данный клип, служащий анонсом-рекламой канала в целом, можно условно разделить на три примерно равные части (10-7-11 планов). Первая часть этого клипа четко структурирована – первые 10 планов представляют собой ритмические повторы одной и той же «сцены взрыва» (всплеска, столкновения, разлетания, удара и т.п.). Сцена взрыва содержит в себе визуальную «двухходовку» – резкую смену композиции кадра, состояния объекта, одно простое резкое действие. Эти планы жестко монтажно сцеплены друг с другом по простым формальным признакам:

– движение корабля по диагонали слева направо и снизу вверх / прыжок человека по симметричной траектории вниз, снятый примерно в том же масштабе и замедляемый примерно до той же скорости, что и корабль (058-059);

– грузовик плавно «проваливается» вглубь кадра (обгон на скорости) / парашютист мгновенно «проваливается» вглубь кадра (при этом мелькающее полотно дороги и свободное падение парашютиста создают общее ощущение ускорения) и т.п. (060-061).

Вторая часть вводит аритмию и замедление в монтажный ряд: относительно статичные и без жестких монтажных сцепок кадры экстремальных ситуаций (урагана, бурного водного потока и т.п.), титры (которые встраиваются в видеоряд

как еще одни «сцены взрыва» (062), прерывание музыкального ритма.

В третьей части мы видим еще более интенсивные «сцены взрыва» (мутная жидкость из буровой скважины забрызгивает объектив камеры, тройной взрыв опор моста в одном плане) (063), которые переходят в планы-«вспышки», состоящие из цветовых динамических «пятен» и сверхбыстрых планов аффективных состояний основных героев программ телеканала (064) и увенчиваются завершающим «взрывом» падения героя в воду с большой высоты и планом с логотипом телеканала.

Видеоряд, кратко представляющий канал в целом, обнажает главные приемы и визуальную ритмику телепотока: структурированные монтажные синтагмы драматических действий и характерных жестов, стремящихся к формату «сцен взрыва» (065-066), перебиваются более статичными и менее жестко монтажно сцепленными планами и переходят в сверхбыстрый монтаж (067), в котором единственным принципом связности остается сам логотип бренда. Этот логотип метонимически присутствует в каждом плане (в правом верхнем углу), он же в качестве итогового титра «резюмирует» весь видеоряд. Данный видеоряд служит чистым зрелищем, лишенным всякой повествовательной связности, метонимически насыщающим бренд телеканала визуальной динамикой и узнаваемостью (серия лиц телеканала, типических антуражей и действий). Главное послание, которое в конечном счете передает телепоток, – «ты смотришь именно этот канал».

Клип, анонсирующий весь телеканал, обрамлен анонсами отдельных программ телеканала и тематических блоков программ, которые строятся по схожему принципу. Так, анонс программ «Investigation Discovery» начинается с быстрого монтажа титров отдельных программ и сцен, от-



062



063



064



065



066

067



068



069



сылающих к рассказываемым в них историям, а заканчивается аритмией сверхбыстрого монтажа (13 планов за 3 секунды), накачивающих пустой событийностью (планы уже не опознаются как сцены или фрагменты историй) бренд программы. При этом планы, и без того воспринимающиеся как динамические «пятна» или «вспышки», даются наплывом, просвечивая друг сквозь друга, сохраняют общие элементы компьютерной графики (пятна и подтеки крови, сквозь которые просвечивают сами кадры), буквально сливаясь в визуальный поток, в котором неуловимы границы и переходы (068-069).

Этот телевизионный поток в узком смысле слова, или микропоток, с одной стороны, гипнотизирует своей ритмической галлюцинаторной текучестью, с другой – «загоняет» взгляд зрителя в самые разнообразные рекламные вставки (самореклама канала, реклама внешних товаров) как «убежища», в которых он мог бы укрыться от галлюцинаторного потока, вызывающего в конечном счете тревогу от нарастающей бессвязности, навязчивости и агрессивности зрелища.

Образы саморекламы канала с ее относительно простыми, статичными формами и полированными идеальными поверхностями (логотипов, заставок, лиц канала и программ) воспринимаются как надежная опора для глаза после антиповерхности микропотока и связываются с ощущениями безопасности и стабильности.

«БЕЗУМИЕ НА ДОРОГЕ. DISCOVERY CHANNEL» (2009)

Следующая за блоком анонсов программа отличается от последних по существу только более монотонными повторами одних и тех же сцен «взрыва» (перебиваемыми свидетельствами очевидцев) – различных столкновений автомобилей. Каждый сюжет об автоаварии варьирует одну и ту же сцену различными визуальными

приемами – сменой ракурса, цифровым увеличением, ускоренными реверсами видеоряда, замедлением, выделением кадром в кадре «сердцевины» события (070-072).

Смысл события раскрывается не как история, драматическим апогеем которой выступает данное событие, но как демонстрация его «внешности» – зрелище деформированных поверхностей. Мы ничего не узнаем о том, кто сидел за рулем, что привело его в подобные обстоятельства, чем все закончится.

Голос за кадром фиксирует нас на этой «внешности» события дискурсом очевидности: вы видите то, что вы видите, вы видите именно это и ничего больше, это происходит на ваших глазах. Знание здесь оказывается эффектом симулированного присутствия, непосредственности зрелища. Такое знание легитимируется не только структурой самого зрелища, но и особой позицией видения. Делокализованный, как бы находящийся в стремительно движущемся транспорте зритель, из окна которого он «своими глазами» видит самые различные события, пере скакивает из одного самодостаточного момента времени в другой. Из одного настоящего в другое настоящее. Эти моменты полностью бессвязны, не вытекают один из другого, не образуют истории. Нельзя установить для них общую систему координат, упорядочить их на оси «прошлое – будущее». У каждого момента нет прошлого и нет будущего, это микрособытие, заикленное на себя: оно может лишь повторяться в разных ракурсах, в разных степенях увеличения. Зритель присутствует при событии катастрофы, как при рекламном зрелище избавления от морщин или восстановления чистоты белья.

«NATIONAL GEOGRAPHIC» (2009)

Межпрограммная заставка канала «National Geographic» представляет собой зрелище своеобразного «рождения мира». В лучах некоторого



070



071



072

073



074



075



изначального света на наших глазах возникает Нечто. Нечто движется в этом пустом пространстве, освещаемом светом «юного солнца». Эта перво-Вещь не вписывается в рамку кадра. Как огромное, обладающее чудовищной инерцией тело, она вращается в трех измерениях, являя нам отдельные свои грани. Она больше того, что мы можем увидеть, больше самого пространства кадра. Перво-Вещь оказывается объемным прямоугольником – логотипом канала (073).

Логотип канала образует многократно повторяющийся графический мотив заставки. Он стоит перед названием канала в титре, вращается в качестве основной фигуры кадра. Множество разновеликих мелких прямоугольников лентой проплывают на фоне.

Заставка канала «National Geographic» сменяется вводным анонсом фильма. Первый кадр анонса не сменяет заставку сразу, а открывается по частям сквозь заставку (074). Музыкальный фон ожидания разрешается энергичной музыкальной темой. Когда заставка сменяется кадрами фильма, узнаваемый прямоугольник появляется в левом нижнем углу кадра: он продолжает вращаться, но уже частично за рамкой кадра (075). Это порождает сдвоенный эффект. С одной стороны, логотип усиливает дополнительный неуловимый динамизм и без того сверхбыстрого монтажного действия (главный герой – кофе – «выбегает на сцену»). Вращающийся логотип придает дополнительную скорость общего телепотока каждому действию внутри его. Действия в телепередачах, как различные суда на реке, движутся каждый со своей скоростью плюс скорость течения самой реки. С другой стороны, логотип поддерживает представление о том общем межпрограммном пространстве, в котором он «от века» существует и которое является закадровым по отношению к отдельным телепередачам. Там, в этом закадровом пространстве, всегда-уже нечто происходит,

движется, «течением» сносит зрителя от одного внутрикадрового пространства к другому, не давая полностью совпасть с внутрикадровым единством времени, места и действия.

Аудиовизуально заставка с логотипом задает собой своеобразную точку отсчета времени и пространства – картину «изначального космоса» (черная пустота, чистая прозрачность, сполохи света и т.п.) и патетические звуки «рождающегося мира», в котором возникает первая вещь – фирменный логотип.

Эта «вещь» служит своеобразным порождающим началом всех других вещей. Логотип переливается, движется, приобретает объем, образует силовые поля вокруг себя, по которым движутся различные графические элементы, из него разворачиваются все остальные картинки. Логотип утверждает свое изначальное трансгрессивное бытие по отношению к рамкам пространства и времени. Он существует до и после любых историй. Он присутствует в кадре и в закадровом пространстве. Логотип канала постоянно присутствует в кадре как маркер некоего общего невидимого пространства, общего для всех сменяющих друг друга историй и картинок.

Заставка не столько разделяет телепередачи, не столько четко маркирует конец одной истории и начало другой, сколько создает эффект саспенса в некоем бесконечном триллере. Она обнуляет прошлое «действие» (эпизод телепрограммы) и мгновенно порождает новое тревожное ожидание, мягкий саспенс, непосредственно переходящий в новое действие. Заставка и первые кадры фильма образуют особое единство, мгновенный палимпсест, делающий неуловимым переход от одной истории к другой, превращающий телепоток в нескончаемую псевдоисторию – открытую серию саспенсов и их динамичных разрешений, растягиваний и сжатий времени действия.

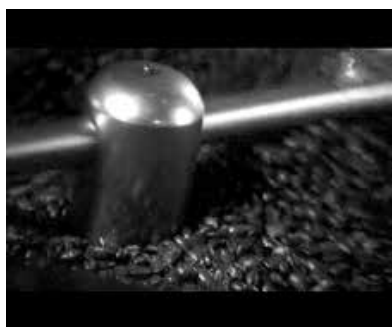
076



077



078



079



Планы анонса не просто являются самыми яркими фрагментами фильма, которые потом повторяются еще один раз, уже в рамках полной истории (см. анализ фильма «Кофе: эликсир бодрости»). Многие из них повторяются более двух раз в не связанных между собой эпизодах. С дополнительными спецэффектами (фотографическими «рывками» движения или «забеливания» (076-079)) они начинают играть роль монтажной отбивки, блуждающей микро-заставки, навязывая узнавание «того же» поверх любой истории.

НТВ. ПРОГРАММА «МАКСИМУМ» (2008)

Прайм-тайм канала НТВ является «образцом» развлекательного телевидения, находящегося на другом полюсе от каких-либо просветительских или познавательных задач. Тем не менее на его примере можно схватить существенные закономерности построения телепотока, которые влияют на любые телевизионные жанры и форматы. Программа «Максимум» от 6 сентября 2008 открыла собой не только новый телесезон, но и новую страницу в превращении телевидения в сплошное агрессивное-развлекательное реалити-шоу, очищающее телепоток от всяких «инородных» примесей.

Первые 10 минут 40-минутной программы занимают самые разнообразные телевизионные анонсы и реклама. Различные заставки, анонсы и реклама в целом занимают более половины времени программы (080). Одни и те же планы в анонсах повторяются в различных вариациях, фрагменты одного сюжета передвигаются друг относительно друга, вся программа сливается в мозаику недорассказанных и перемешанных историй. Сюжет о скандалах Олимпиады, анонсируемый вторым, оказывается первым среди сюжетов (что создает дополнительную «интригу»: «а когда же первый сюжет?»), многократные анонсы тре-

тьего сюжета «настоящей правды» о сбитом южнокорейском авиалайнере увенчиваются не самим сюжетом, а более развернутым анонсом сюжета, который переносится на другие программы. Программа становится сплошным обещанием некоего близкого и захватывающего будущего, в котором мы узнаем что-то существенное и скрываемое, но это будущее постоянно «сносится» телепотоком от зрителя, взгляд которого упирается в очередную заставку с очередным логотипом.

Анонс содержит скандально-эротические намеки, например: «Чем Исимбаева занималась под одеялом» / «Встала и взяла». Или визуальные ключи к сюжетам и персонажам: женщина, потерявшая сестру в сбитом самолете, проникновенно говорит о своей горе в камеру, летчик же, сбивший этот самолет, репрезентирован как «киборг» – поворотом головы, с замедлением взгляда. Ни намеки, ни интерпретативные ключи анонса не будут иметь отношения к сути происходящего в самих сюжетах. Равно как и сами сюжеты не будут содержать сути в смысле истории, драматургии, будучи посвящены бытовым обстоятельствам жизни звезд, разнообразным разбирательствам по поводу денег и... новым намекам.

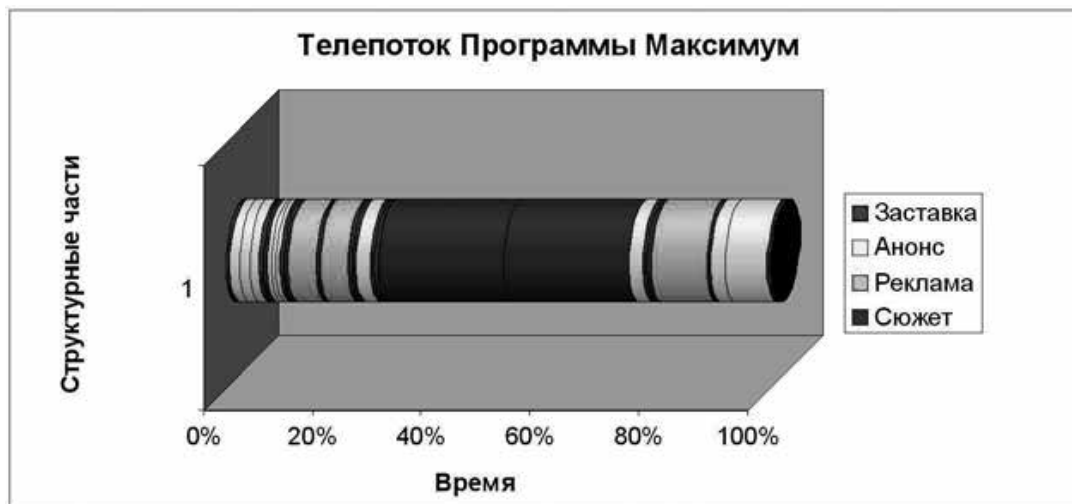
Анонсы и рекламные блоки многократно «упакованы» в различные межпрограммные и внутрипрограммные заставки и перебивки (средняя длительность плана – менее половины секунды), образуя многослойную структуру, практически целиком заполненную «вспомогательными» элементами (заставки, анонсы, реклама) (081).

В этой структуре потока реклама занимает выделенную позицию. Она задает условные внутренние оси симметрии в потоке, относительно которых организуются остальные структурные его элементы (заставки, анонсы, сюжеты). Причем эти оси симметрии носят также и межпро-

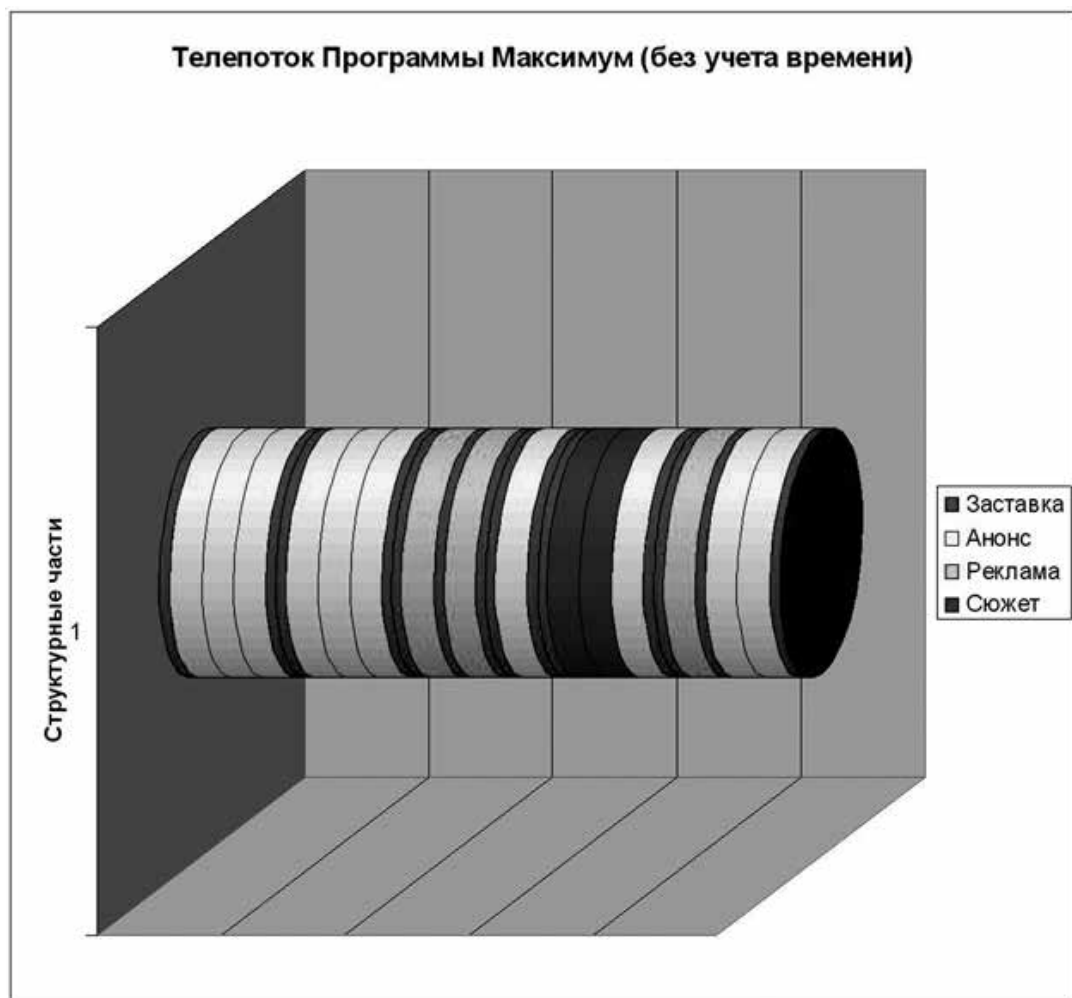
граммный характер (так, например, после программы «Максимум» идет сюжет из следующей программы «Русские сенсации», выступая симметричным относительно рекламного блока второму сюжету программы «Максимум»), связывая ряд телепрограмм в единый «поток», в котором начало и конец передач не являются абсолютными разграничителями подобно главам в книге.

Можно сказать, что сегменты телепотока строятся по принципу вложенных матрешек, и реклама оказывается в самой сердцевине этой виртуальной «глубины». В этой глубине, за «внешними» оболочками, которые состоят по большей части из скандалов, обманов, насилия реалити-ТВ, зритель обнаруживает «настоящую реальность». Реальность, в которой сбываются все обещания и будущее наступает «прямо сейчас». Реальность, основанную на законченной истории об индивидуальном обретении комфорта и стабильности. Реальность, в которой царит сильное Эго, собранное из идеальных поверхностей – гладкости волос, белизны зубов и т.п., рекламные образы которых занимают львиную долю рекламных блоков. Вот, например, перечень товаров основного рекламного блока программы: гель для душа (15 секунд), авиабилеты (10 секунд), шампунь (26 секунд), стиральный порошок (30 секунд), корм для кошек (30 секунд), краска для волос (23 секунды), батарейки (14 секунд), крем против морщин (30 секунд), зубная паста (30 секунд), лак для волос (20 секунд), шампунь (26 секунд).

Структура телепотока, таким образом, в силу высокой дискретности («сплошных» перебивок, перескоков и возвращений) обеспечивает рекламе огромную свободу маневра по «органичному» встраиванию в любой сегмент телепотока, сообщая ей дополнительную реальность как «глубинному» слою телепотока.



080



081

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Телевидение в лице общенациональных каналов призвано отражать интересы всего общества. Но, условно говоря, вместо двухпартийного парламента, представляющего демократически и либерально ориентированную публику, телевидение неявно вводит монополию либерализма на символический капитал, производимый медиа.

Научно-познавательные программы в телепоток выполняют функцию дополнительной легитимации рекламного Знания брендов. Превращение либеральных принципов в естественные ценности становится общим знаменателем частных приемов производства знания в телепоток.

ПРИЕМЫ ПРОИЗВОДСТВА ЭФФЕКТОВ ДОСТОВЕРНОСТИ ЗНАНИЯ

Буквализм иллюстрирования. Изображение буквально соответствует фразам, произносимым голосом за кадром. С помощью самых разных техник – от способов съемки до компьютерной анимации – производится эффект буквализма: вы видите именно то, о чем в данный момент говорится. Достоверность возникает из буквального соответствия сказанного и показанного: из монтажных связей слов с изображением, а не из логических и повествовательных связей самих слов.

Исчислимость истины. Знание сводится к тому, что можно наглядно продемонстрировать

с использованием различных шкал, графиков и моделей, – к аналогу мультимедийной презентации. Социальные практики репрезентируются как количественное расходование энергии – как абстрактный труд. Вся их конкретность – индивидуальный жизненный опыт, социальные связи, формирующиеся вокруг, – стирается в теплоте репрезентацией «удивительных» цифр: количеством человеко-часов, затраченных на производство какого-либо продукта, количественными характеристиками самого продукта (подобно тому как знание человека в рекламе сводится к сантиметрам увеличения мышц, килограммам похудения, процентам гладкости кожи или объема волос и т.п.).

Проникновение в «глубь» вещей. В качестве последней истины объекта знания перед зрителем открываются его «глубины» (молекулярная структура или увеличенная фактура вещества, внутренняя конструкция сооружения или анатомия мозга). Такая глубина оказывается еще одной, «внутренней» поверхностью. Свою «доказательную» силу этот прием обретает благодаря цифровым спецэффектам, реалистически демонстрирующим само проникновение сквозь внешние оболочки предметов к его «внутреннему» виду.

Смешение модальностей универсального утверждения и конкретного описания. Конкретному образу придается статус однозначной интерпретации понятия. Аргументом в пользу какого-либо утверждения становится соответствующий ему план, «отражающий» утверждение в зеркале конкретной очевидности.

Фрагментарность иллюстрирования. Благодаря визуальному и звуковому монтажу отдельные слова или фразы образуют завершенные смысловые единства с изображением,

аналогичным поэтике рекламного образа (слоган-картинка-звук). Это придает каждому высказыванию завершенность, «естественную» неоспоримость максимально сжатого и точного аргумента, не требующего паузы для осмысления или развития в других словах и образах. Визуальные «рифмы» вместе с общим музыкальным ритмом и быстрым монтажом связывают все фразы в одно суггестивное целое, которое придает «истинность» отдельным утверждениям.

Смешение знания и узнавания. На уровне композиции телепрограммы не столько разворачивают некий сюжет, сколько закольцовывают конечную серию образов. Телепоток открывает то, что ты и так давно знал. Он не столько дает новое знание, сколько придает ценность уже имеющемуся у обывателя знанию (знанию «психологии» людей и алгоритмов успеха).

Избыточность и экзотизм объектов знания. Телезнание тщательно описывает и старается поразить публику всем самым необычным, отклоняющимся от нормы, открытым «заново». Объектом познания прежде всего является то, на чем отдыхает обитающий в серийной повседневности взгляд.

Однородность истории. Сущность истории сводится к технологическому прогрессу, который находится на службе индивидов. Современность служит смысловым горизонтом любой эпохи. Тайная сущность исторических эпох заключается в том, насколько они близки идеалу, достигнутому нашей современностью (или даже опережали его).

Конфиденциальность экспертного знания. Персонализированное обращение к зрителю эксперта (крупный план, минимизированная

глубина и детализация плана). Эксперт «уединяется» со зрителем в абстрактное пространство истины и по «секрету» доверяет ему знание.

Голос за кадром как источник объективности. Нейтральный рассказчик, голос за кадром, занимающий позицию универсальных истин, является голосом самых общих либеральных принципов (автономия Эго, расчет, стремление к личному успеху, счастью и пр.). Ключевая функция голоса за кадром – интерпретации психологических состояний персонажей.

Ему вторят все иные голоса: речь эксперта, простых людей. Позиции речи чередуются друг с другом в соответствии с монтажными ритмическими схемами, что определяет не только «объективность», но и «связность» дискурса знания.

Монтаж ракурсов как источник объективности. Эффект объективности знания на микроуровне создает множественность синхронных точек зрения – от первого, второго и третьего лица. Сам факт того, что нечто освещается «со всех точек зрения», делает это медиа-событием (на пересечении техник надзора в режимных заведениях и демократической идеи транспарентности).

Визуальная легитимация позиции эксперта. Экспертная позиция конструируется не столько содержанием речи (которое зачастую сводится к набору банальностей или повтору уже сказанного голосом за кадром), сколько визуально – титрами в кадре, специальной одеждой и помещением, демонстрацией объекта знания со всех точек зрения.

Телеведущий как главный герой. Будучи атлантом рейтинга, телеведущий заботится не о самом знании («инаковости», требующей ответного усилия понимания), а, прежде всего, о том,

чтобы зритель не прекращал получать визуальное удовольствие. Он выступает не просто главным носителем «нового», «неожиданного» знания, но опорным элементом техник паноптизма и вуайеризма, сближаясь с фигурой телезвезды или «эксперта» в телевизионной рекламе. Благодаря ему зритель может видеть происходящее с точки зрения третьего лица и одновременно «своими глазами», извлекая визуальное удовольствие из комбинирования позиций дистанцированного контроля за всем полем видимого и волнующей близости к недоступному событию.

Правдоподобие как следование голливудским штампам. Параметры популярного воображаемого (прежде всего голливудского кино) – как выглядят люди иных исторических эпох, как ведут себя герои и т.д. – во многом определяют стилистику научно-популярной репрезентации знания.

Предмет познавательной передачи – будь то исторический персонаж или объект – должен вести себя предсказуемо, как типаж популярных повествовательных схем: неизменно обнаруживать схожие реакции на схожие обстоятельства в рамках немногочисленных моделей поведения.

Зрелище экономического саморегулирования. Экономика капитализма как неявный общий знаменатель зрелища технологий репрезентируется как огромная кибернетическая машина, обеспечивающая «самосборку» самых сложных продуктов (в стерильной от социальных отношений среде). Телевизионный монтаж, используя монтаж технологический как визуальный материал, производит стабильное и «непосредственное» удовольствие от работы современной экономики как зрелища. Ибо сама экономика доставляет потребителю удовлетворение лишь опосредованно – через материальный продукт,

подверженный к тому же рыночным колебаниям ценности.

Натурализация социальной истории. Существование природного сырья и технологий его обработки представляется вечным двигателем Истории, динамики социальных практик (что неявно предполагает еще более фундаментальный постулат «естественного» стремления человека к индивидуальному счастью). Превращение «бесформенной» природы в исчисляемую серийную предметность выступает универсальным мотивом коллективной активности, а не следствием ее конкретной исторической формы (капиталистическая рационализация).

Идеология креативного индивида. Труд и капитал примиряются в новой фигуре постиндустриального общества – креативном индивиде (дизайнер, инженер, архитектор и т.п.). Он выдвигается в качестве подлинного героя истории. Самые грандиозные инновации – это воплощения смелых «мечтаний» креативных индивидов (а не продукт труда многих людей, возникший в результате рыночного спроса и инвестиционной активности). В соответствии с этой моделью «сделаны» и персонажи из других областей и исторических эпох (ученые, художники, философы).

Обособление индивида. Достоверность психологического знания задается изолированием индивида от своего времени (структурной зависимости от социальных отношений) и помещением его под взгляд внешнего наблюдателя (голоса за кадром).

Рациональность времени. Телевизионный монтаж очищает любой процесс от нерационально расходуемого времени. Сооружение здания или создание произведения искусства

«производится» техниками монтажа в качестве зрелища эффективности. Из процессов вырезается все «лишнее» (конфликты, простои, ошибки) – остаются ключевые моменты действия, организованные в четкие монтажные схемы.

Знание как дар телевидения. Телевидение демонстрирует разнообразные затруднения и опасности, которым подвергается сам телеведущий, его жертвы, чтобы обеспечить телезрителя избыточным, экзотическим знанием. Такое знание конвертируется в визуальное удовольствие как зрелище «жертвоприношения».

Фамилизация истории. Социальная история вписывается в семейную модель с ее психологическими типажам с использованием патриархальных кодов соотношения мужских и женских «персонажей».

Маргинализация текстов. Текст как основной объект в области социально-исторического знания становится вспомогательным элементом визуальной репрезентации (в качестве элемента дизайна кадра, монтажного перехода и т.д.). Монополией на текст обладает голос за кадром, который сводит его к упрощенным штампам, рассчитанным скорее на узнавание автора текста. Биография и психология автора текста – сводимые к популярным схемам о сильном Эго и его испытаниях – замещают смысловые структуры самого текста.

ПРИНЦИПЫ ТЕЛЕВИЗИОННОГО ПОТОКА

Структура телепотока производит достоверность анонсов как аксиоматического знания. Анонс в телепотоке функционирует как замкнутая на себя «история». По отношению к этой симулятивной истории более разверну-

тые повествования основной части программ играют скорее служебную роль. Они выступают принципом организации визуального фона для серии ключевых образов.

Реклама служит анонсом «истории» самого телезрителя. Телепоток функционирует как лента Мёбиуса, в которой воображаемые истории переходят в плоскость реальности. Реальность телезрителя основана на вере в Эго как идеальную «поверхность» – фильтр времени, которое привносит в нас то, что мешает нам совпасть с собой (старение, смерть). Телепоток закольцовывает воображаемые истории успеха и реальность телезрителя, делая неуловимым момент перехода.

Реклама выступает своеобразным моментом пробуждения в защищенный и стабильный частный мир от кошмара «внешнего мира», так как во внешнем мире Эго ослабляется, деформируется. Такой внешний мир простирается от сюжетного насилия популярных повествований до визуального насилия микропотоков, сверхбыстрых монтажных отрезков, насыщенных «сценами взрыва». В обоих случаях телезритель имеет дело с потоком навязчивых деформаций различных поверхностей, с которыми связаны представления о сильном Эго – будь то кожа лица, новая одежда или лак автомобиля.

Благодаря своей форме и структурной позиции в телепотоке реклама утверждает в качестве единственной реальности – цельного и стабильного образа мира – частное существование и индивидуальную внешность. Рекламой определяется основное сообщение телепотока: ты можешь отгородиться от времени, истории, других и замкнуться в безопасном эгоцентрическом мире, в котором телепоток и телезритель образуют единую пространственно-временную петлю.

Телевидение является не бесконечным и аморфным «поток» красочных картин, но

жестко структурированным повтором данного сообщения, которому придается статус вечной новизны. Логическим пределом телепотока является логотип, вновь и вновь возвращающий зрителя к Началу. Этим определяются темпоральные функции повторных монтажных вставок в телепотоке вообще – они служат не столько разделителями различных частей, сколько инструментами «обнуления» времени.

Общая функция телепотока – производство «лиц брендов»: телезвезд и логотипов – как внешних товаров, так и внутренних продуктов, самого канала. В последнем случае телепоток превращается в непосредственный способ капитализации медиа-корпораций, который на уровне индивида воспринимается как гарантия стабильного удовольствия в его приватном мире.

Телепоток структурируется бесконечными повторениями сюжета о том, как индивид укрепляет свое Эго с помощью технологий. Зрелище технологий усиления Эго является кодом капитала как самодостаточной машины, работающей по принципу «время – деньги». Эта машина эффективно производит в качестве особого товара «удовольствие» (деньги), потребляемое индивидами как функциональными частями этой машины. Телевизионный поток является эстетическим кодом работы капитала. Он конвертирует время зрителя (его качественную историчность) в визуальное удовольствие (в «абстрактный труд» нарциссизма). Знание становится лишь промежуточной ставкой в этой игре.

ИЗБРАННАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

АНАЛИЗ ФИЛЬМА

Aumont J., Marie M. L'analyse des films. Paris: Nathan Universite, 1988.

Bellour R. L'analyse du film. Paris: Editions Albatros, 1979.

Bordwell D., Thompson K. Film Art. An Introduction. New York: The McGraw Hill Companies, Inc., 1997

Bordwell D. Narration in Fiction Film. London: Routledge, 1985.

Monaco J. How to Read a Film. Multimedia edition, 2003.

Rosen Ph., De Lauretis Th., eds. Narrative, Apparatus, Ideology. A film Theory Reader. New York: Columbia University Press, 1986.

Ferro M. Cinema et Histoire. Paris: Gallimard, 1993.

Gardies Rene, ed. Comprendre le cinema et les images. Paris: Armand Colin, 2007.

Nichols B., ed. Movies and Methods. Berkeley: University of California Press, 1976.

Taylor Richard, Wood Nancy, Graffy Julian, Jordanova Dina, eds. The BFI Companion to Eastern European and Russian Cinema. BFI Publishing, 2000.

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ВОЙНЫ

Barber J., Harrison M. The Soviet Home Front, 1941 – 1945: A Social and Economic History of the USSR in World War II. London, 1991.

Gallagher M.P. The Soviet History of World War II. Myths, Realities and Memories. New York and London, 1963.

Tumarkin N. The Living and the Dead: The Rise and Fall of the Cult of World War II in Russia. New York, 1994.

Рыклин М. Немец на заказ: образ фашиста в соцреализме // Соцреалистический канон. М., 2000. С. 814–829.

Усманова А. Кино и немцы: гендерный субъект и идеологический «запрос» в фильмах военного времени // Гендерные исследования. № 6 (Харьков, 2002). С. 187–205.

Хэнгсен С. Образ врага и эстетические рефлексии тоталитарного дискурса // Соцреалистический канон. М., 2000. С. 830–840.

Зоркая Н. Визуальные образы войны // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛО, 2005. С. 736–753.

Кегель Изабель де. Необычные перспективы: Великая Отечественная война в новейших российских фильмах // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: НЛО, 2005. С. 754–765.

Culture and Entertainment in Wartime Russia. Bloomington, Indiana, 1995.

Taylor R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London, 1998.

Woll J. Real Images: Soviet Cinema and the Thaw. London, 2000.

Youngblood Denise J. A War Remembered: Soviet Films of the Great Patriotic War // The American Historical Review. Vol.106, Number 3, June 2001. P. 839–856.

Youngblood Denise J. Ivan's Childhood (USSR, 1962) and Come and See (USSR, 1985): Post-Stalinist Cinema and the Myth of World War II // World War II, Film and History. New York, 1996.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И ЗНАНИЕ

Бурдые П. О телевидении и журналистике. М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», Институт экспериментальной социологии, 2002.

Williams R. Television. Technology and cultural form. New England, Hanover and London: Wesleyan University Press, 1992.

Jameson F. Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

Moran A., Malbon J. Understanding the Global TV Format. Bristol, Portland: Intellect, 2006.

Fiske J. Television Culture. London: Routledge, 1987.

Bignell J. An introduction to television studies. London: Routledge, 2004.

Comstock G., Scharrer E. Television. What's on, who's watching, and what it means. New York, London: ACADEMIC PRESS, 1999.

The television studies reader. London: Routledge, 2004.

Holland P. The television handbook. London: Routledge, 1997.

Chomsky N. Media control: the spectacular achievements of propaganda. New York: Seven stories press, 1991.

Dahlgren P. Television and the Public Sphere. London: SAGE Publications, 1996.

Collins R. Television: Policy and Culture. London: UNWIN HYMAN, 1990.

Imitation of life: a reader on film and television melodrama. Detroit: Wayne state university press, 1991.

Critiquing the sitcom: a reader. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 2003.

Jameson F. Archaeologies of the future. The desire called Utopia and Other Science Fictions. London; New York: Verso, 2005.

Reality TV: remaking television culture. New York and London: New York University Press, 2009.

Lipkin S. Real emotional logic: film and television docudrama as persuasive practice. Southern Illinois University Press, 2002.

Holland P. The television handbook. London: Routledge, 1997.

Beattie K. Documentary Screens: Non-Fiction Film and Television. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

Edgerton R. Television histories: shaping collective memory in the media age. The University Press of Kentucky, 2001.

Educational television in its cultural and public affairs dimension. Syracuse University, 1973.

СПИСОК УПОМИНАЕМЫХ ФИЛЬМОВ

(в хронологическом порядке)

- «Семеро смелых» (Сергей Герасимов, 1936)
- «Случайная встреча» (Игорь Савченко, 1936)
- «Доктор Калюжный» (Эраст Гарин, Хеся Локшина, 1939)
- «Юность командиров» (Владимир Вайншток, 1940)
- «Валерий Чкалов» (Михаил Калатозов, 1941)
- «Случай на телеграфе» (Григорий Козинцев, 1942)
- «Секретарь райкома» (Иван Пырьев, 1942)
- «Антоша Рыбкин» (Константин Юдин, 1942)
- «Парень из нашего города» (Александр Столпер, Борис Иванов, 1942)
- «Радуга» (Марк Донской, 1943)
- «Два бойца» (Леонид Луков, 1943)
- «Она защищает Родину» (Фридрих Эрмлер, 1943)
- «Новые похождения Швейка» (Сергей Юткевич, 1943)
- «Нашествие» (Абрам Роом, 1944)
- «В 6 часов вечера после войны» (Иван Пырьев, 1944)
- «Небо Москвы» (Юлий Райзман, 1944)
- «Небесный тихоход» (Семен Тимошенко, 1945)
- «Великий перелом» (Фридрих Эрмлер, 1945)
- «Большая жизнь» (Леонид Луков, 1946)
- «Подвиг разведчика» (Борис Барнет, 1947)
- «Повесть о «Неистовом»» (Борис Бабочкин, 1947)
- «За тех, кто в море» (Александр Файнциммер, 1947)
- «Молодая гвардия» (Сергей Герасимов, 1948)
- «Поезд идет на Восток» (Юлий Райзман, 1948)
- «Повесть о настоящем человеке» (Александр Столпер, 1948)
- «Звезда» (Александр Иванов, 1949)
- «Кубанские казаки» (Иван Пырьев, 1949)
- «Сталинградская битва» (Владимир Петров, 1949)
- «Встреча на Эльбе» (Григорий Александров, 1949)
- «Смелые люди» (Константин Юдин, 1950)

«Весна на Заречной улице» (Марлен Хуциев, Феликс Миронер, 1956)
«Солдаты» (Александр Иванов, 1956)
«Высота» (Александр Зархи, 1957)
«Дом, в котором я живу» (Лев Кулиджанов, Яков Сегель, 1957)
«Летят журавли» (Михаил Калатозов, 1957)
«Дорогой мой человек» (Иосиф Хейфиц, 1958)
«Два Федора» (Марлен Хуциев, 1958)
«Часы остановились в полночь» (Николай Фигуровский, 1958)
«Баллада о солдате» (Григорий Чухрай, 1959)
«Судьба человека» (Сергей Бондарчук, 1959)
«Балтийское небо» (Владимир Венгеров, 1961)
«Девять дней одного года» (Михаил Ромм, 1961)
«Коллеги» (Алексей Сахаров, 1962)
«Иваново детство» (Андрей Тарковский, 1962)
«На семи ветрах» (Станислав Ростоцкий, 1962)
«Самый медленный поезд» (Владимир Краснопольский, Валерий Усков, 1963)
«Живые и мертвые» (Александр Столпер, 1963)
«Мне двадцать лет» (Марлен Хуциев, 1964)
«Пядь земли» (Андрей Смирнов, 1964)
«Переключка» (Даниил Храбровицкий, 1965)
«Июльский дождь» (Марлен Хуциев, 1966)
«Короткие встречи» (Кира Муратова, 1967)
«Хроника пикирующего бомбардировщика» (Наум Бирман, 1967)
«Путь в "Сатурн"» (Виллен Азаров, 1967)
«Конец "Сатурна"» (Виллен Азаров, 1967)
«Сильные духом» (Виктор Георгиев, 1967)
«Женя, Женечка и "катюша"» (Владимир Мотыль, 1967)
«Щит и меч» (Владимир Басов, 1968)
«На войне как на войне» (Виктор Трегубович, 1968)
«Любить» (Михаил Калик, 1968),
«На пути в Берлин» (Михаил Ершов, 1969)
«Каждый вечер в одиннадцать» (Самсон Самсонов, 1969)
«А зори здесь тихие» (Станислав Ростоцкий, 1972)
«Они сражались за Родину» (Сергей Бондарчук, 1975)
«Аты-баты, шли солдаты» (Леонид Быков, 1976)
«Торпедоносцы» (Семен Аранович, 1983)
«Гу-га» (Виллен Новак, 1989)

СПИСОК ТЕЛЕВИЗИОННЫХ ПРОГРАММ

«Как это сделано» – «How it's made» (Discovery channel, Productions MAJ, 2009)

«Экстремальная лесозаготовка» – «Extreme loggers» (Discovery Channel / Pilgrim Films & Television, 2008–2009)

«Кофе: эликсир бодрости» – Coffee: beans to buzz (National Geographic Channel / Delphis Films, 2005)

«Древние открытия» – «Ancient discoveries» (History channel / Wild dream film, 2003–2009)

«Мегастройки» – «Mega Builders» (Discovery Channel / Barna-Alper Productions, 2005–2009)

«Люди в касках: Лос-Анджелес» – «LA Hard Hats» (National geographic Channel / Original Productions, 2008)

«Выжить любой ценой» – «Ultimate survival» (Discovery / Diverse Bristol, 2006–2009)

«Викторианская ферма» – «Victorian farm» (BBC / Lion Television, 2009)

«Колониальный дом» – «Colonial House» (Wall to Wall Television Limited / Educational Broadcasting Corporation, 2004)

«Как распался Советский Союз» – «How the Soviet Union collapsed» (History channel / NHK, 2006)

«Мы европейцы» – «We europeans» (History channel / Tag/traum, fISCHERFILM, 2009)

«Мифы и загадки» – «Myths and mysteries» (History channel, 2009)

«Амба. Русский тигр» – «Amba the russian tiger» (Animal Planet, Gordon Buchanan, 2008)

«В любви у власти» – «In love in power» (History channel, 2009)

«Средневековый разум» – «Inside the Medieval Mind» (BBC, Open University, 2008)

SUMMARY WORLD WAR II IN THE SOVIET CINEMA

Society, History, Cinema

HISTORY AS A MIRROR

We analyze the significant differences in the ways of depicting «one and the same» phenomenon laying bare the very device of objectivity (which is pivotal for the post-Soviet discourse of Second World War) without claims to retell «the whole truth» about the war. The cultural optics through which the contemporaries see the past and at the same time distinguish significant features of themselves become relevant against the war as an event of an «enhanced» objectivity. Bringing this thesis to the most radical point as contemporary psychoanalysis, does it is possible to say that war is not at all identical to itself, or a stable object, or a «picture» in which it is necessary to fill in all blank spots and/or to retouch for next generations' convenience? War is trauma, chaos in which «there was everything». Subjects throw their memory forms – those of imaginary integrity and consistency over this traumatic experience. These imaginary forms serve as a cover, by which the subject hides itself from the traumatic experience and at the same time catches, it as its own «appearance», identity (in the dialectics

of Mirror stage described by Jacques Lacan). The objectivist slogan of struggle against «history falsifications» refers to this imaginary function of war – to serve the ideal mirror for descendants in which they would recognize the greatness of their future deeds no matter what their source was.

THE PROBLEM OF THE SOVIET MODERN

World war is the episode in the history of the western society of the 20th c., the logical core of which is processes of modernization. The notion of modernization and society of modern refers, first of all, to the scientific and technical advance that acquire its modern pace and social meaning from the second half of the 19th c., to the final establishment of capitalistic economy (labor division, capital flow, mass production), to the appearance of mass consumer, urbanization, democratic dominance of the middle class, etc.

But the final effect of the modernization of the social life from the point of view of modern critical theory, Frederic Jameson in particular, is the growing tension between individual and collective poles of the society, collapse of traditional group forms (congregation, village community, family clan, etc.), isolation and self-closing of a person (individuation) in an anonymous space of alienated commodity producers. This tension is especially evident in «aesthetic revolt» of modernity against itself in various art modernisms, social avant-garde of the bohemian anti-bourgeois life style and revolutionary projects. The search for the «authentic», different from bourgeois ego creative individuality goes against the background of nostalgia for collective solidarity and utopias of rebirth of renewed forms of social community. In this wider historical context the history of the Soviet Union is a particular case of the general dialectics of modernization but with numerous reservations and deviations. The return of the pre-capitalistic «organic» social community from within modernity itself functions here as a

fundamental trauma. In the traditional community the collective unity is re-created ritualistically from sacrificial blood and death and contains Fetish (Totem, Despot) in its heart or, according to Slavoj Žižek, its own impossibility. In those traditional societies – such as a German one or a Russian one – which lived through lagging, overtaking modernization in the first half of the 20th c. this impossibility turns into totalitarian utopias. Utopia of harmonic merging of the individual and the collective in the framework of such modernization is outlived as a loss that can be filled by universalization and militarization of class or race along with exteriorization of the Other in the form of ideological «inhuman» enemy (and not immanent border of social coherence).

The «Thaw» – is the late Soviet modern, the second wave of the Soviet society modernization. The first wave includes the 1930s when forced by terror industrialization and illiteracy elimination was carried out. In the late 1950s and 1960s city culture of the soviet middle class was formed, scientific and technical and creative intelligentsia was its core while the party elite was becoming more and more uneducated and provincial. The phenomenon of the generation of the 1960s as a special cultural class, generating their own aesthetic «vision of world» appears on the one hand, in the break of the two «elites» of post-Stalin society (nomenclature and liberal, artistic) and on the other hand, in the pause between the end of totalitarian utopias based on individual fetishism and gradual growing of commodity fetishism in the society. Official de-Stalinization of the USSR and «humanization» of the notion of communism, which was not explained as some final state of the absolute harmony of proletariat but as permanent process of «creative transformation of the world», opened to the post-war generation of intelligentsia the possibility to feel as a special social class that participates in creation of history. The class for which the problem of communism in

everyday life is transformed into poetics of non-formal, communal brotherhood.

This historical dialectics of relationships between communistic ideology and intelligentsia communal life is articulated both on the level of contents and in the form of cinema representation of the war hero of the Thaw. The Thaw cinema is modernist optics which screens Stalin's utopia (common body of the nation with the Leader-Fetish as a core facing inhuman Enemy) and at the same time mirrors idealized reflections of this very class (qualified, educated individuals within small groups of military brotherhoods live in everyday life where war is transformed into labor and labor into feat, particular sacrifice that strengthens individuality).

In the Thaw film-space of war the atmosphere of late Soviet modernization is poured: dreams about work as a collective feat against the background of rising alienation of labor; new culture of private life with existential experience of loneliness, abandonment, empty time flow, but also with special «household» public sphere, a priority of inter-subjective understanding to mass actions; process of obligation fulfillment without the correct beginning and without the successful end, but also the fragile municipal unity arising in the course of this process.

The master-fetish of the center of the early soviet social system played a role of a supporting structure for narrative schemes and visual poetics of Stalin era film-canon. War and the external enemy strengthened the canon of ritual updating of the Leader's figure. The commodity fetishism which forms the core of the life practices in a big modern city has predetermined the processes of individualization and fragmentarization of the post-war Soviet society. Gradual, «quantitative» growth of these changes finds its qualitative articulation in aesthetic experience of cinema.

TRANSFORMATION OF WAR CINEMA REPRESENTATION

1) Visual style

The system of distinctions of visual style of Stalin era cinema and Thaw era cinema exposes the break between the realistic form of representation (narrative, picturesque, theatrical) and the modernist form (montage, perspective, individualization). The object of visual representation in the Thaw cinema is not only hero and plot, but also new experience of time («chronicles», duration of household life, but also communal unity) as additions, and at the same time compensations of experience of the fragmented social space (just as at radio tuning the continuity of movement appears in a mash of diverse voices-places).

a) Stalin era cinema about war is characterized by:

- Domination of general and medium shots,
- Standard, photographic angles,
- Prevalence of the motionless camera or «epic» panoramas, geometrically correct and simple tracking or the zoom-in and zoom out, centered on the basic figures and courses of a film-narration,
- Picturesque, impenetrable frame of shot in respect with which static compositions are created.
- The narrative montage which keeps realistic figurativity of the image and doesn't decompose a picture in details; without breaks between close-up and long shot, without non-narrative splices (for example, «shifting» between identical plans).

b) The Thaw cinema regularly uses new resources of production of meaning:

- Aesthetics of a prolonged, unemotional, non-theatrical close-up;
- Expressive, individualizing shooting angles of characters;
- Long (a telephoto lens) and short (a wide-angle lens) focal length;

- Complex tracking and panoramas which register «chronicle» of daily life; composite movements of the camera (tracking, panorama, zoom),
- Frame that «breathes» or constantly interacts with off-screen space,
- Poetic montage, deformation of the standard montage grammar as a method of designing of new film-statements.

Many formal features of visual style of the Thaw cinema became possible due to technological conditions (availability and a design of the film-crane, new opportunities of film-optics, etc.). These technological innovations are not their principal cause: they become important instruments of production of meaning in the system of «world vision» of the new Soviet middle class.

2) The Status of narration

The Thaw cinema on the whole as a phenomenon of modern with its crisis of representation, is characterized by weakening of narration. Weakening of narration or de-narrativization is expressed:

- In «de-heroization» of the characters of history, their pathos reduction, infringement of solidity and force of their character, decrease of univocacy and importance of their acts;
- In the rise of plotless history, in deviations from cause and effect linkage of events, in dissolution of Events as reference points of narration in the Life (daily life as an indicator and environment of de-narrativization).

De-narrativization is accompanied by increase of «depth of history» or a degree of spectator immersion into psychology of the characters. It is the «psychology» of characters that motivates their deeds and not historical necessity (narrative models). Or: psychological depth of the history serves as a principle of plot arrhythmia and unpredictability.

Stalin era cinema was characterized by a very limited depth of history (cultivating rather epical «breadth» of narration). The history did not let the spectator into psychological sources and motives

of an event: on the screen we observe drama acts, gestures, theatrical speech, and domination of the point of view of the external observer (third person focalization). All details in a shot as characters of distinction are clearly read out, forming coherent visual narrative. Everything that concerns action occurs and is spoken within the limits of the shot: off-shot dimension of an event is absent. Stalin era cinema shot is much closer to theatrical space: it is one «scene» which doesn't adjoin other spaces (leaving the shot, characters as though disappear, drop out from the history).

The Thaw cinema individualizes the character and «immerses» the spectator into him/her. There the following devices are systematically involved:

- «The subjective camera» (first person focalization): the sight of the camera coincides with the point of view of a character and expresses emotional conditions (tears, loss of consciousness, etc.) or character's movements (run, stagger, etc.).

- «Sound prospect» when the spectator hears what the character hears,

- «The internal voice», a voice-over (of a character or of a story-teller) opens to us the thoughts of the character,

- Visualization of a private world: pictures of memoirs, imaginations, dreams without a normal film-punctuation (fade-in, fade-out, cash).

In rather rare for Stalin era cinema cases camera movements, its «sight» moves in regular intervals and along elementary «geometrical» paths (a straight line, an arch). The purpose of this movement is always: keeping the main characters in focus, underlining of extreme emotional conditions and introduction of new characters and significant for the further development of a scene details into a shot (instead of the chronicle of a daily life or psychological nuances of characters).

The spectator takes the position of an ideal observer, the Soviet Man in general. The Thaw camera is more «hand-held», documentary – it moves

stopping and speeding up, making jerks, shaking, changing angles and scale of shots. As a whole the feeling of rough, each time individual, entered in «landscape» of film-space path of film-eye movement is created. The position of the spectator in this case can be described in terms of an included observer who due to the affinity to certain characters is identified with them not as with a picture but at a «secondary» level of cautious co-presence, close participation.

Realism, «life truth» of the thaw cinema, is in the essence consequence of the system of deformations and transgression of a previous canon of war representation. And it is this system of formal deformations that produces the «mirror» effect in relation to the thaw individual and society themselves.

STALIN ERA CANON

The hero of the 1940s

THE LEADER (1)

Essential features of the image of the Leader as a protagonist of the war were developed in the sculpture and painting of the 1930s. The cinema image of the Commander-in-chief is designed not so much by cinema means, but, according to socialist realist canon, in painting. The official canon of the leader's image includes the following features:

- Stalin is tightly buttoned in a service jacket or an overcoat practically without any distinctions. His appearance is ideally adjusted and simple, integral surface corresponding to monolithic «contents» of the Leader. Stalin is impenetrable core of the USSR.

– The figure of the Leader is static (unlike dynamic iconography of Lenin). The leader stands directly, represented by the medium shot (from the belt-zone or from the knees). If he is represented in full height an overcoat covers his body almost up to the ground. He grows from the bottom frame of a shot (or a table, a tribune) as the cylindrical massive body similar to a block on pedestal. This body possesses attributes of reliability, stability, simplicity, correctness, completeness.

– Stalin is turned in half face or in three quarters to the spectator – there, wherefrom his face is lit up by «unearthly» light (the rising sun, lamps on a desktop, etc.). He looks there where nobody dares to look – in an essence of things, in the utopian future. The spectator cannot meet the Leader's eyes; neither can he/she see what Stalin sees.

– The leader is represented from the point of view of a little below the eye line, this angle sets «greatness» of the Leader. Displaced from the center of a shot to the right or to the left by a principle of golden section (approximately one third of shot width), Stalin is in the allocated position (or in loneliness), contemplating the future, open spaces of the country or his subordinates.

These features set iconography of Stalin in the cinema of the 1940s. The image of Stalin «resists» to actual cinema syntax of the long shots and close ups, to non-standard angles, expressive movements of the camera. His occurrence in the shot at once reduces aesthetics of a film to picturesque theatricality. The camera as if captivated, «listens» to Stalin in a motionless way in an official angle, taking the position of one of his subordinates. Stalin does not look in the camera, and the camera avoids taking Stalin's point of view (when it happens, «fantastic» visions through time and distances occur).

The figure of the Leader is designed as a body-fetish granting stability to the world and completeness of existence to the people (which, in particular, is expressed in triumph of common people at pres-

ence of the Leader). Social reality of a totalitarian society of the 1930s-1940s is based on the phantasm of a patriarchal figure of the Father. Stalin as a certain patriarch, «the father of the nations», as a ritual totem legitimates all variety of social relations but appears to be the inert body excluded from the latter. Stalin's permanent presence at the Kremlin – inseparable, «landscape» connection of the Body-fetish and the place occupied by him – sets the beginning of coordinates of the world and places everything on their places in the whole country.

The cinema of the 1940s – early 1950s dramatizes Stalin's silent self-sufficient presence at the core of the social structure of the Soviet society of that time. The film itself is just a set of illustrations to the Leader's speeches.

The shot is organized as a static platform for a Leader's word, for advantageous pronouncing of wise or pathos speeches. Stalin almost does not cross a firm frame of the shot, practically does not interact with off-camera space, centering self-sufficient microcosm on him.

Actually cinema means are involved for designing social space in which the Leader's speech is resounded and which is listened through and looked through by the Leader. This hierarchical social space – the Leader-commanders-masses – is developed first of all, as an effect of film montage (cf. schematic, «primitive» reconstruction of the given space, for example, in collage technique). Stalin's figure is edited with the masses which are set in motion by the leader's word through the system of commanders' orders.

THE MASS (2)

Leader's words become material force in the form of purposeful actions of soldiers' masses. The mass is represented by two basic methods: ceremonial one and fighting one. In the first case the Soviet soldiers are represented in the form of an exaggeratedly correct geometrical line, marching,

waiting for the fight or listening motionlessly to their commander. The soldiers' line is as though a natural form which the mass takes reacting to the Commander's word (as Leader's megaphone), becoming the original collective «resonator» for him. In the second case we deal with the super-general, panorama shots of huge masses of people set in action by the Leader's word being in dynamics of fight.

In a mass like this, the soldier is de-individualized – if he gets into the shot as medium or long shot, as a rule, he serves as formal montage thrashing of the general picture of fight or to report to the commander (soldiers practically do not communicate among themselves).

The basic means of the film-image of the soldier as a materialized will of the Leader are: a) composition of the shot – correct geometrical patterns from identical formal elements, which de-individualize their bearers (helmets, automatic devices, bayonets, etc.), b) work of the camera «forming» the mass by means of specific movements – long trackings (vertical and horizontal) of coming and panoramas of defending armies, various shootings from the film-crane, etc.

The Soviet army is represented as embodiments of the pure, «geometrical» order and organization, as opposed to pictures of an unbridled German «horde», in many respects it compensated the initial stage of war with almost full disorganization and loss of armies control systems.

Unlike the tradition of revolutionary cinema of S. Eisenstein who showed the mass as the protagonist, Stalin era cinema uses the mass as montage inserts for canonical images of the Leader who acts as driving force. The Leader's image makes up the basic structure for space of the war in which soldiers operate.

THE COMMANDER (3)

The conductor of the Leader's words are commanders of different levels, in a film they carry out a

function of central points of a communicative skeleton of defense through which instructions and official reports circulate. Commanders live in «median» dimension between the Leader and the mass. They are separated from the masses – being on the foreground in the shot against the background of the soldiers, or in the isolated command points, wherefrom the permanent communication with Moscow, the Leader is carried out on telegraph, phone or mentally. Commanders, Stalin's «children», are connected with the Leader by «umbilical cord» which is never cut. Stability and instantaneousness of this link, which is disturbed neither by distance nor by the enemy, who penetrates into the body of the Soviet society, is emphasized both by direct statements of characters and montage means. Thereby in the face of death the commander lacks human affects of war such as fear, loneliness and despair.

If Stalin is always placed in the frame of a scene for a monologue, the space for the commander is organized as a static platform for pronouncing the main, final words at turning points of narration. Stalin's commander is all turned outside and is ready to act. Elements of the internal, not expressed by theatrical means (a monologue in a hall, etc.) lives of such characters are created by rather limited film-methods, first of all by means of emotional close ups, and also slow or fast optical zoom-ins to the character, opening his/her psychological condition. Such individualization of a character has a narrow range and works on accentuation of those features which are directly significant for the development of the film plot, revelation of the Soviet heroism.

THE FIGHTER (4)

Alongside with the homogeneous mass of soldiers and commanders a type of the Fighter – a strong, adventurous person of the simple soldier – appears in Stalin era cinema. This hero remains alien to the system «Leader-commander-mass»: he is neither an impersonal element of the mass,

nor the exemplary commander constantly and internally connected with the Leader. A figure of the Fighter represents the special social layer of the Soviet society that begins somewhere in informal domestic hooligan culture, inheriting certain features of folklore about a fine young man coming from grass-roots.

It is that active class that becomes a class of businessmen in the society of a «normal», capitalist modern. In war cinematograph this «superseded» class comes back in the form of fighters for whom the war has cleared away if not business zones then at least enterprise zone.

The figure of the fighter as though forks: he either stiffens in an image of the hero according to Stalin era canon, is represented as «realistically» integral figure (it is known that Stalin didn't like emphasis on details that hid the integral image – montage breakdown of the hero on close ups of legs, hands, eyes, etc); or finds out human qualities destroying a given canon – independence from the chiefs in the form of fighting bravery, an original manner of behavior, humor (sharply individualizing quality), specific personal experiences (man's love-care to the friend in «Two fighters»). The specific form of freedom of the individual is represented both by literary-dramatic (slang, brave deeds), and cinema means – angles, montage, which individualize the Stalin era hero.

THE WOMAN (5)

The woman in Stalin era cinema is a true friend and assistant to the man. The first quality of the true woman at war is to be courageous. Women learn this from men, «the senior brothers» on the war, professionally possessing the true discipline, fearlessness, wit, difficult military specialties (the gunner, the pilot, etc.).

Female characters in general form two classes. The first one is girlfriends of professional military men who can stand shoulder to shoulder with their

heroes, «improving» themselves standing near the men (as near those who are ready-made and integral characters). The second one is anonymous «maintenance workers» of the war – waitresses, nurses, trenches diggers, etc. These characters do not evolve on a course of narration, but do their duty persistently and without pathos.

Against the background of that fact that heroines in Stalin era cinema are mainly «number two» to men, an absence of late Soviet self-contained female image becomes especially visible: hysteric woman – unbalanced, weak, undisciplined, closed in her own desires, whims, whose main function is to be rescued by man. The woman, as well as the man, finally, is on service of the State, which determines «man's» integrity and purposefulness of her character.

In rear the woman cultivates that petty-bourgeois, «prosperous» life, from which the hero-man is removed in every possible way. Even at the front the woman unlike the man is permitted to show household preparations: cooking, washing, ironing and so on. Woman cannot, should not forget about household chores even during war time deprivations. It «burdens» her, doesn't let her develop powerful dynamics of a pure feat. Moreover, inertness of women's life prevents them from self-organizing from within. Men, even in small groups of two-three persons, bring intelligent «picture» in existence of greater female communities: they become points of crystallization for which festive tables are laid, dancing and defensive actions are organized. Women act as additional sources of motivation for man's feats: On the one hand they are under a sight of the Motherland which has called them, on the other hand, expecting and enthusiastic eyes of their girlfriends look at them «through» montage joints.

Typical method of cinema representation of a woman is the image of «woman-photo». The Woman-photo appears:

– In the form of a real household photo which is examined with love by the commander or the fighter (but not the simple soldier from the mass). Women keep memory of the men who have left to the front not «with the help of photos». Rare shots of photographic men representation are presented in Stalin era cinema not in the form of a household photo, but in the form of a newspaper photo with the story about a feat where it is not the coarse-grained appearance of the hero that matters but the fact of his occurrence in the official press, in the register of symbolically certified Feat. Here intimate singularity and fascination of an image do not matter, what matters is his public occurrence.

– In the form of not so much of the alive person, as in the form of a film-metaphor, symbolizing grief and sufferings of people. Male heroes, stiffening in pathos poses in the shots, represent, as a rule, their own feat and heroic courage of the Soviet army.

– Or the heroine – movie star stiffens in photographic close ups with clear as in a photographic studio illumination, make-up, and hair style (even amidst the war ruins).

In Stalin era cinema the heroine appears in most favorable, ideal «light» for the camera which takes an exclusive position of the main male hero and promotes identification of the spectator with him.

The enemy of the 1940s

FUHRER (6)

Hitler is iconographically Stalin's antipode. Stalin's «wise» gray hair is impeccably and smoothly combed upwards. Hitler's black locks roll off downwards, forming on a forehead the well-known bang similar to a smudge of «pitch» of infernal plans. The well-known short moustache also has the form of a smudge of Hitler's black ideas overflowing through his nose. Sharp, theatrical gestures, the eyes which

are getting out of orbits – on the whole Hitler is similar to eccentric monster that sprays black bile of irrational evil in the contrast to spherical, without holes and asymmetry Stalin's figure, shone with equal light of wisdom.

Hitler embodies pseudo-support, «a rotten core» of the German system – he is sickly, unstable, constantly experience changes of mood from the confident bravado up to hysterics of powerlessness. Massive, inert Stalin wisely foresees the nearest and the long-term future, being something like the base to the present. Affective, restless Hitler generally reacts to the already happened events, in a hysterical way, by reproaches and insults he cut the ground from under his generals feet. Montage episodes lead from the position at the front to Hitler, who tries to grasp them and from Stalin to position at the front that changes according to his orders. If Stalin explains everything patiently and intelligibly to his subordinates, Hitler zombies them by his spells and sharp gestures.

Hitler's figure is represented as regular deformation of a canon of the image of Stalin also in other aspects of visual representation. Hitler takes different positions in the shot, dares to turn his back to the camera. Freakish shadows can lie down on Hitler's face. Dim and non-uniform illumination in the shot strengthens the atmosphere of an ominous unbalance which Hitler spreads around. The theatrical unity of the shot is often broken not only because camera changes plans, but also because it changes points of shooting so that film-space of the Enemy den is fragmented and «scattered».

Just as the Hitler's bang and short moustache sharply single out him as the anti-hero, appearance of significant Hitlerites is often also marked (a big crass-cross scar on the cheek, a black bandage on the eye, a penny as an artificial eye, etc.). These marks make them atypical, too individual and thus anti-heroic for collectivist aesthetics of Stalin era canon (emphasis of external details also «bring psy-

chological features» to the enemy under conditions of searches of visual embodiment of an image of the enemy in the cinema which were shot in the first years of the war.

Hitler is obsessed with the idea of territories acquisitions, he «withers» over the world map as the avaricious knight over «gold». Hitlerites depending on rank are content with more prosaic purchases from plentiful provisions up to graceful bagatelles. Finally, Hitler appears a demonic embodiment of the petty-bourgeois spirit who suddenly longed for greater treasures, the source of which can be found in conquered territories.

NAZIS (7)

The image of fascists emerged gradually, first of all, on the crossing of two available imaginary forms of Stalin era culture. First, blind traumatic experience of the trespassed enemy has found the primary visualization as hostile elements. The image of global «hostile whirlwinds» was an initial Soviet method of imagination of the Enemy. Second, fascists were put into the tradition of the already existing dominant ideological phobia of «the nation's enemies. Fascists are the external «peoples' enemies». They are self-interested agents of the capitalism influence: mean, perfidious, dirty and coward creatures, arising everywhere in uncountable amount: they cannot be destroyed up to the end; they can only be pushed aside for some time.

The unnatural, enemy strangeness of the fascists is emphasized by that fact that they act as language werewolves: the enemy can speak German, mixed Russian-German, good Russian (on some occasions – all three languages simultaneously).

Fascists are cut out to Hitler's measure – they are fussy, flimsy, easily give into panic. Between Hitler and the masses of the fascists there is a small layer of generals with features of aristocratism that shades Hitler's figure and don't allow it to merge with the crowd of his own faceless doubles. But in a mass

the fascists look and behave as enemies of people: gloomy, spiteful, cachetic werewolves, always ready to flee and to hide in a chink if they meet the true force of the owner of life, the people.

Representation of the Germans as hi-tech machines of the war serves as paradoxical addition to this image of the enemy: not animals, but the callous and passionless robots of the war equipped with megalomania instruments of destruction.

Event of the 1940s

FIGHT (8)

Fight is represented first of all through the organizing force of the order. Montage inserts of orders define plot outline and cinema structure of fight. Fight, finally, is a local embodiment of strategic plans of command, plans of supreme commander in chief. «Points» of local fights and individual fights develop in force lines of fronts which are visible from panoptical point of view of the Kremlin. Fight has practically no existential dimension in which finiteness of individual existence is exposed or group unity of a small front brotherhood (crew of the tank or the plane, machine-gun calculation, branch or a platoon) finds its finished history. Stalin era cinema fight that aims at a wide battle picture is only a part in the general history the main heroes of which are the leader and the masses. The image of fight in Stalin era cinema usually reproduced the out-of-date model of military actions «rehearsed» on films about civil war, shot in the 1930s.

In the first cinema representations of the war – first of all in «Battle film-collections» – fight is represented more likely as exercise showing discipline, coordination and the superiority of arms of our armies: during this «exercise» the targets – the Germans in the form of rag dolls, cardboard mod-

els of technical equipment – are effectively hit. In full-length films the image of fight aims at a full-scale antagonism, with dynamics of coming masses, direct force collision and hand-to-hand fight. The basic fighting effort is in forcing the enemy out of our territory and – according to a literary stamp – to crush a «fascist vile creature».

Stalin era cinema is based on literature – it is known that the true author of a film (and accordingly the object of repressions in case of failure) was not so much the director but a scriptwriter. The measure of «realness» of Stalin era cinema in many respects was determined by the fact that it, first of all, was considered as a performance of ideologically verified narration. In this case the narrative dominant is shown also in that that fight is represented not in its aggressive-chaotic purely visual intensity but it is told by titles, a voice-over or by means of visual signs: models, animation, etc.

The standard script of fight: episodes of defense, with the last bit of strength practically without pauses are replaced by pictures of striking back. Thus Stalin era cinema focused, first of all, on reconstruction of recollections about the war of the contemporaries, offers to the Soviet spectator intensive compensatory experience of victorious war. Thus, that long catastrophic «pause» of some months in 1941 when the Red Army had huge losses in heavy defensive fights is deleted from the collective memory.

Between intensive operations and scenes of command points or pleasant pastime of heroes there is practically no time for monotonous military daily life. Preparation for fight and rest after it and also corporal sufferings, mutilation, an agony, etc remain off screen in Stalin era cinema fight. Wounded men fighters simply calm down, switch off from fight. The body of Army (People) does not undergo continuing damage in fights. By means of montage it pulses around of Stalin's intact core: it is stretched and compressed, disperses and is gathered in a fist.

Stalin era cinema by montage of a small range of medium and long shots represents fight as a «complete» picture. Separate details which get the character of allegorical meaning (smokes, angles, etc.) join in a long shot, instead of becoming independent shots.

FEAT (9)

Unlike the diversified types of a feat in the thaw cinema (a forced feat, an accidental feat, a feat under own initiative, etc.) the feat in Stalin era cinema as a whole is made in the name of realization of instructions of command. Lucky coincidence that is always present in individual accomplishing of a feat, becomes the form of disclosing of necessity of a common cause. In the chaos of war the feat exposes central points of the general picture of the future victory. The escaped hero, thus, belongs already to the other, utopian plan of the reality. He partly lives in the future which becomes visible for us through his figure. In the canonical form the feat is made when it is «registered» by the highest authority (the commander, the leader, Moscow). The feat is the moment of transition when the word of the Commander becomes the material force turning the accident into the necessity.

The feat acts as a finishing part in a long subject circuit of a chain of events. For example, in «Courageous people» (1950) the hero in the beginning rescues life of a foal, then the grown-up horse rescues the wounded hero, and in the end the hero catches up with a train on the horse and rescues a lot of people. The feat is a logic end of narration, after which at once (through the montage joint) there comes a general victory as an original epilogue of history.

Typical methods of realization of the feat:

a) The theatrical scene of punishment with a monologue of the hero proving his correctness (in «Young guards» (1948) execution of the traitor is made at night, but the hero had time to read in a

whisper a formal verdict on behalf of the Soviet authority),

b) In montage of the «explosive» moments (pictures of destroyed technical equipment and alive force of the enemy) which show huge direct effect of heroic performance.

Specific version of the Stalin era feat is the victory over the enemy as overcoming of hostile elements and inert extent of space – as far as the Stalin era film star opposes the enemy not personally but fight with fascists as with elements. Fascist do not have «personal faces»: they are shot with long shots, their faces are covered by shadows, etc.

The hero as an organic part of People in general is released from the individual, «household» body – he does not feel corporal discomfort (cold, famine, lack of sleep), is always vigorous and fresh. Body aspects of the Stalin era cinema hero are shown exclusively during the moment of a feat in the form of extremely intensive suffering that only exposes fortitude.

VICTORY (10)

It is possible to say that the event of victory for the first time took place in a film. Final shots of the end of the war in the film «At 6 o'clock in the evening after the war» (1944) defined in many respects the crisis in consciousness of the Soviet people: the war “is on the wane”, “we have won this war”.

The Event of the victory has not yet found its canon image (a banner above Reichstag, firing at steps, damaged German banners at the mausoleum, etc.). A tactical victory in fight and a general victory in the war are still represented in the similar image as the moment of narrative closure, the final point in history: winners stiffen in monumental poses, time stops its flow.

Victory – the moment of wonderful rescue or revival of the hero. Event of a victory is cast in sharp words of the Commander. Finally, a victory is represented as triumph of the statehood, exulting

self-affirmation of the state power with words of the Leader resounding above the world.

For Stalin era cinema the victory became rather problematic object of representation: the effect of returning from the European Olympus of glory, from an atmosphere of relative freedom of military brotherhoods to depression and wretchedness of existence of the separate person in the Soviet everyday life was too traumatic and dangerous (it is enough to recollect that the Victory Day began to be celebrated only in the Thaw time when ideological pressure and transition from war to peace lost the freshness of contrast).

To solve this problem Stalin era cinema stops time after the victory: the victory acts as the last great event in History. Besides, it represents the victory as the event that immediately compensates all losses and sorrows.

DEATH (11)

Although the number of victims from the Soviet side surpassed the German losses (especially at the first stage of the war), in cinema our soldiers never die countless as the Germans – we always see only separate losses. The first films about the war are overcharged by the fascists' death, the falling bodies forming mountains. Even young girls kill the fascists, without any emotions except for revenge.

The death of one of the main characters (the hero or the anti-hero) is underlined by theatrical gestures which originate in an epoch of mute cinema when film stars caught at the heart punched by a bullet, waved hands, falling as knocked down, etc. Our hero, unlike the anti-hero or the simple character, as a rule, dies not at once. For him the death is not an instant event but the process. Especially long death is typical for the protagonist or the last hero (division's last soldier) who is fatally wounded, but continues to conduct the fight or says a monologue. It means, that death, in general, does not depend on an individual body (actually the soldier does

not have it). The death in Stalin era cinema is more like a limiting method of demonstration of it. At the level of daily life this absence of individual bodies is embodied in the fact that soldiers, especially officers and generals, do not feel weariness or discomfort from burdens of military science. Wound only prevents them from fighting but does not question the finiteness of the individual. The death comes not as a result of irreparable infringement of body integrity – Stalin era canon as the version of the classical canon excludes pictures of open, parted bodies, naturalism of demonstration of wounds and mutilations. Death is represented as internal realization of the fulfilled duty (characters stiffen as if struck by a sudden idea, sit thoughtfully on the ground).

The death has double character – physical and finally symbolical, in the rituals certifying it and giving sense to it – the last words of a dying person, the official report to command, speech of the commander, granting of honors, and tenfold revenge to the enemy. The sense of death is defined by how it will enter a common cause. The death for the thaw cinema as characteristic collapse of the individual world – special perception of the world, memory of the past, etc. – does not practically exist in Stalin era cinema.

Sometimes a lifeless hero comes back to life in the miracle way because the life of a Soviet soldier is not in his body but in his role in development of the plot and the general History of people's struggle. The hero can avoid true death because he is an organic part of the Body of people. And the core of a national Body is concluded in fetish of Stalin whose integrity is not subject even to the slightest damage (it is impossible to imagine a wounded or an unbuttoned Leader).

Everyday Life (BYT) of the 1940s

GERMAN EVERYDAY LIFE (12)

The Germans are much more dependent on an everyday life, are adhered to it are in close, intimate connection with it. Pictures of household untidiness and excessiveness are characteristic of both the fascist soldiers and commanders.

Germans always keep to their property, accumulate it. The household discomfort leads the fascists to hysterics. Germans do not endow the everyday life; moreover the war for them is a method of its improvement, a new resource for accumulation of the household benefits. The German life reveals bourgeois essence of fascists. Alien, excessive life is an essential part of that Harm which is brought by fascists.

SOVIET EVERYDAY LIFE (13)

In Stalin era cinema there is practically no military everyday life (especially in comparison with the Thaw cinema). There is no household, daily dimension of the war. The war is flashes of feats on the background of fights, maneuvers, command planning and efficiency of orders. A soldier practically does not eat, does not wash, has no leisure, etc. This significant absence refers first of all to traumatic household experience of the war and to the fact that at the first catastrophic war stage (especially if we remember how the Soviet State “took care about the person”) a soldier really could stay away from eating, washing and resting for a long time.

Poor household daily life in general was one of the most «shameless» spot on the body of the Soviet society. The after-war Stalin era cinema positively compensated household scarcity and lack of culture by pictures of cheerful abundance of life. The military cinema allowed «to be negatively cleared» from this real shortage of everyday life, it shows double

absence of life. Stalin era cinema war is filled with nomadic masses of armies and command points. The Red Army is not held down by any everyday life: regimentals and other necessary goods in accordance with the charter are always available, fresh and new. In this man's community there is no basis for narrow-mindedness which creates together with the first personal property and «person» himself, generates individualizing distinctions. Pictures of ascetic officers «varnish» realities of post-war household trophy boom.

Regular replacement of everyday life is also caused by a primacy of a canon of the socialist realism that demanded that each element of a picture made its contribution into narration of any history which, finally, should be a variation of the common History about construction of communism (victory over the enemy). Microcosm of everyday details in very small degree is capable to carry on itself ideological narrative charge. For Stalin's image, for example, from the point of view of how he is inserted into History, tunic, banners, military charts, a couple of other accessories are sufficient. The texture of daily life (that is accidental, plural, diverse and even harmful) which is so carefully represented by the thaw cinema is absolutely unimportant.

THE INDIVIDUAL (14)

For the military hero of the thaw the high degree of individualization is typical: he appears as an unordinary, dropping out from «the general line» person. Individualization of the hero is reached not only by traditional drama means (appearance, gestures, speech) but also by the whole system of purely cinema means.

1) The Humanistic film-aesthetics of close ups:

Large and super-large (eyes) plans of characters are regularly entered into a fabric of the film-text. Close ups carry out not only the function of the montage thrashing, called to emphasize ideologi-

cal importance of the aired words or to give a facial expression during the moment of extreme affect (the triumph which has overflowed the hero or the flashed fierce rage). Close ups last longer and get the status of independent shots: the camera close up observes the course of more intimate conditions of thoughtfulness, expectation, alarm, finally – existence along with oneself, being of oneself.

2) Angles of shooting:

The thaw movie camera is much more expressive than the Stalin era cinema that operated mainly on standard opposition of angles – «scathing» angle from above (for enemies, the lower classes, women and children) and «glorifying» from below (Leaders, commanders, positive heroes). The thaw movie camera forces the diversified inward qualities of characters «to become visible through their external shape by means of rich nuances corners of shooting and inclinations of the camera.

3) Camera movements:

In films of the Thaw the camera ceases to be static and monumental, corresponding to the Stalin era cinema Hero. There are zooms and epic panoramas, various combined movements that draw, showing in appearance of heroes their unique inward qualities – changeable distances and complex paths of the camera, moving along the hero, zooms, camera rotations around its own axis, dizzy tracking (linear, spiral), combinations of various simple movements of the camera (zoom, pan, tracking).

4) Montage joints.

Large individualizing plans of heroes are often cut with long shots of the events that often occur in another place. Deformation of standard montage syntax (medium-long shot of one and the same scene), generates effect of humanistic reconsideration of the general course of the events developed from the point of view of the separate person, instead of history of masses. Moreover, the close up of the hero-individual can not simply “color” the next shots but it also can “physically” be present in

zoom-in or in film collage in alien to it dimension of long shot and another place, giving a «face», «individualizing» mass events.

It is possible to say, that the thaw film hero is individualized mainly by work of a movie camera and montage, by those modernist techniques the nature of which lies in the field of commodity-money relations (represented directly).

Besides these purely cinema means of representation of the military film hero, means of his individualization is also his distinguished destiny in the plot. It is shown, first, in the introduction of the characters that earlier were superseded by Stalin censorship in film-narration – a prisoner of war, a soldier-boy, an invalid. Second, it is revealed in body representation of the characters that lose a heroic body of «Stalin sons», which is possible only on peak of a feat that merges with heroic suffering.

The Stalin era cinema hero – an «iron» person, he is almost free from a household body. The body in its household constancy is a prominent feature of the Thaw hero. Thaw heroes, even commanders shiver from cold, are languid from sleeplessness, suffer from dull pain, etc.

The military hero of the Thaw having shaken from himself the Stalin's official features and signs of distinction gets the features of the city intellectual of the 1960s. Physically, psychologically and intellectually refined intellectual-young man deprives a thick-set workers'-and-peasants' type of his monopoly for a rank of the hero. The Thaw war is won not by the broad-shouldered generals, but thin, thoughtful, romantic boys. Behind the shoulders of the majority of the Thaw film characters are liberal professions in a peace life – the violinist, the teacher, the engineer. They are intellectual and even in extreme conditions have time to open the collection of poetry, which is always with them. Even inconceivable elements for the serious Stalin era cinema hero such as city clowns and youth buffoon in behavior do not prevent new characters from distinguishing oneself in a just cause.

Individuality of the Thaw heroes is set also not by their feats, but by the biographic traumas connected with the war (loss of relatives, physical and moral mutilation) and with these traumas they stay face-to-face.

It is essential for new heroes that their experience, qualification, knowledge, human relations within the community of adherents allow them to be more free, to make decision independently and to act without fear and in no regards of orders of higher instances, and at times in contrary to them (whereas infringement of the order of the commander in Stalin era cinema was equivalent to betrayal to Motherland). All this in many respects is a romantic vision of oneself in a mirror of war of the Soviet forming middle class.

THE GROUP (15)

After the end of Stalin epoch there appears an original Thaw genre of a film with the group hero. The main character of this kind of films is not the separate ideological hero (a communist or a member of Komsomol, an advanced worker or a collective farmer) and not a formal group of people (a working brigade or a military division) – but more likely communal, household community, informal enough and independent from the state.

Occurrence of this hero becomes more understandable in the context of the changes in the sphere of everyday life, a social role of intelligentsia and official ideology of the Thaw times. De-Stalinization of public life and growth of well-being, in particular mass construction of separate accommodations, in the 1960s generate the well-known «kitchen» culture – culture of friends' meetings, feasts and free conversations in the personal apartments, especially in kitchens as in the most informal spaces. Later, in Brezhnev's epoch of stagnation the «kitchen» culture will turn into the form of silent dissidents from liberally adjusted citizens, while it represents the original version of the public life which hasn't been driven by authority into invisible opposition.

In the Soviet separate kitchen as in the center of private space of relax and sincerity, the special version of public community was formed: communities related by common intellectual interests and the aesthetic tastes, open enough and liberal. Informal city communities of the 1960s – from the small friendly companies, gathered at home, up to a numerous audience of public readings of poetry – formed the core of social structure of the Soviet intelligentsia. Specific feature of this community was its distance both from the totalitarian State, ready to sacrifice the individual, and from the petty-bourgeois values that put stable well-being and individual accumulation higher than abstract ideas and group interests.

Through the prism of this intellectual city environment (students, people of creative and liberal professions, technical officers, etc.) public form of everyday life of the past got utopian features. In particular, dugouts and blindages of the Soviet soldiers of the Great patriotic war were perceived as spaces of closer, organic community of people. In fact they were united by the war as the Collective Project and each felt a direct participant of it, where individual and public interests did not differ greatly.

Stalin's myth of a new society of workers and peasants has lost features of the Utopia, the Collective Project. And the intelligentsia that felt shortage of its own social integrity tried to freshen the presence of the Utopia, collective Idea through restoration of the «true» memory of the heroic past (Revolution, Patriotic war). The public community as the hero of the Thaw military films is in many respects an ideal projection of public culture of the Thaw times.

In the Thaw cinema the unique and main «Hero» (Stalin) in accordance with whom all other characters were created disappears. Between the figures of the Commander, the Leader and soldiers' masses there is a new hero – a set of original household, public forms of a military brotherhood, small

groups. Soldiers cease to be impersonal masses, but they do not become heroes-singles as in westerns. The majority of individual distinctions – age, nationality, psychology, status – stay on the background in front of the deep feeling of community that arises in people's heart, connected by a common cause when group solidarity is a condition for survival of everyone. As hierarchies the higher instances (led by the Leader) cease to play an essential role for a self-regulating military brotherhood (or they are perceived as external and alien enough).

The main thing in this new hero is that, first, the people who make up these small groups are united not so much by feats, but by the way of life shared by all and, second, human relations inside the group become more important than individual interests, external conditions or orders of chiefs.

THE WOMAN (16)

Representation of Stalin era cinema heroine aimed at a format of chaste visual pleasure for a man's sight of the hero-spectator: in focus of representation an ideal face, instead of a seductive body was put. The Thaw heroine opens for voyeuristic (the interested, peeping) sight from various positions of vision within the space of film. But thus she is de-idealized: the man's sight of the camera sees not so much ideal appearance or a beautiful woman's body, but it wanders on «half-naked» details of everyday life. Among these «details» there are also female figures: from innocent household scenes of personal hygiene to frank infringements of Stalin era film-code of «decency» in relation to female nakedness. The female body, instead of photographic close ups of the face, becomes «visible» on the screen. Thus the sight of the camera receives specific pleasure of the tact that the heroine appears observable in a situation when she does not think about any external sight.

Thus the heroine appears not only in a standard set of favorable angles: she is individualized by work

of the camera and montage means not to a lesser degree than male characters. The main difference here is that female characters on war practically do not have recollections and imaginations (so far as they act as exclusive object of imaginations).

The heroine in space of film passively as if mesmerized concedes to a man's sight, or constantly puts barriers to this sight that is potentially impregnated by desire, such as discourse, optical ones even physical counteraction. It serves as a symptom of the fact that the register of the relations between the man and the woman essentially changes. In the canon of Stalin socialist realism mutual bent of the man and the woman for each other, having passed numerous tests, should have led to a married couple. Married couple, as a rule, serves as an absolute limit against which the realistic narration in general rests. The household, «aimless» (first of all for the state that registered marriages, population's health and processes of child-bearing) desire of intimate affinity with the woman enters the cinema of the 1960s. The desire formed by various tones – from playful persistence and false courtesy to harassments and the offensive attitude.

In a patriarchal Stalin era cinema the woman occupied her «natural» place beside the man. The woman was pushed to fight, to a feat by painful loss of this position: loss of family and home. As a whole Stalin era cinema film-heroine went towards marriage openly and decisively as to the realized necessity. Patriarchal cinema representation of women is peculiar to the Thaw cinema as well. But alongside with this in the Thaw film-space the woman arises as a self-contained problem in the form of the attitude of the other sex to the death, «unreadable» for the man desire, search for and eluding of female private spaces.

The enemy of the 1960s

THE FASCISTS (17)

Besides more or less canonical images of the enemy – long shots of «cock-roach» attacking masses or disgusting medium shots of anti-heroes sharply marked by distinctive features there appear new parameters of the enemy's representation. The enemy can be mysterious and invisible harm. It lives on a distance, moreover he is hidden, and one must find him. The enemy is artful, confuses traces, attacks from an ambush. The image of the enemy like this is made from new «components» from realities of the 1960s.

It is first of all espionage poetics of the cold war within which the enemy loses localness: he settles down somewhere far behind a front line, «abroad», where secret anti-soviet plans ripen. In the whole series of films about scouts the enemy is represented as the foreign hostile professional and as the adequate opponent. The German army becomes differentiated: from the mass of habitual types of the faceless soldiers and callous, but silly villains there appear clever and prudent Germans, people of a duty and even those who are capable to realize destructive power of fascism and to support the Red army.

Second, the enemy is given as an object around which the new heroic of scientific search (its poetics becomes one of the social leitmotifs of the 1960s) is developed. In this context it is represented as “secrets of a substance”, deeply hidden from a human eye and visible only to professionals and with the help of special technical equipment and methods. It is possible and necessary to «study» the enemy, to understand him. In this case he becomes a figure of non-disclosure – an external occasion for disputes and polarization inside the Soviet community.

THE FOE (18)

In fight the Soviet people are monolith but in everyday life there is a specific type of the internal

anti-hero or the foe. Individuality of the Thaw hero included in a military brotherhood has precise limits behind which it passes to its contrast, to individualism which becomes one of the characteristics for a specific median category of characters – neither an enemy, nor a friend. The foe, unlike the positive hero, is individualized first of all not by work of the camera, but by specific features of appearance and gestures (stroking of beard, nervous tic of the head).

New heroes, intellectuals, boys-knights possess the increased sensitivity, showing irreconcilability not only to the enemy or betrayal, but to household displays of rudeness and platitude in their own soldier's environment.

The foe even on war tries to keep the personal interest – whether it is liking for a girl, antipathy to colleagues or aspiration to distinguish (even by destruction of the friend). His main negative features are not connected with an absolute evil – he is not a traitor, not a criminal. His anti-heroic shape is formed of household human «weaknesses»: he is over-freed, persuasive, tactless, and envious. For new Thaw heroes these features are as unacceptable as direct meanness. Reactionaries and dogmatic persons also get in a category of foes.

All these characteristics and versions of film-foes, alongside with detailed picture of the war, designate also those new lines of social intensity and conflicts which arise inside the Soviet society of the 60s between Stalin era «fathers» and the Thaw era «children», bureaucrats and professionals, simple people and city intelligentsia.

Event of the 1960s

FIGHT (19)

Stalin era cinema fight in general reminded a shooting gallery with hitting flat, without psychological «depth» targets. The Thaw film-fight

is represented mostly as labor watch or as internal struggle, a drama method of self-definition of a person. The main event's nerve of the fight has rather an existential than a force nature. The human essence of the fight is not in destruction of the opponent at any cost, but in the person's standing in front of death and in front of the comrades'. It becomes more important not to betray or to rescue a friend in a fight rather than to survive or to kill the enemy. Moreover, these two purposes – maintenance of internal balance and destruction of the external enemy – can be in the contradiction during the fight. In Stalin era cinema rescue of a friend as a rule coincided with the task of enemies. Fight, thus, doesn't become a unique, adequate, «instant» application of force, but the problem space for the individual.

The opponent in fight often remains off screen – he is an external occasion for the hero to understand himself so that old relations become stronger and new ones appear in the group.

In fight representation, on the one hand, the camera aspires to take more deeply into its grounds, to approach it, to strengthen effect of realism and presence of the spectator. On the other hand, the elements of the allegorical image are regularly involved in montage: various montage inserts of metonymy details, metaphorical plans create interpretive «depth» of fight. Allegorical images, as well as more active montage, in the big range of plans and angles of shooting, fragment the space of fight.

Stalin era film-fight is precisely organized from above; it is constructed on the model of conquest of hostile elements or reminds a scene of shock, high tempo work. The Thaw fight codes dramatically new experience of work: the modernized work starts «to be stratified» on its visible, process side and its value slipping «deep inside» demanding effort for understanding (in war representation this effort is justified by presence of Death). Thus, narrative cohesion of a military brotherhood as extreme «work

collective» enters in a paradoxical way fragmented film-space of eluding daily «production».

FEAT (20)

In the Thaw cinema de-heroization of a character appears: he ceases to be the perfect combination of human qualities, loses an aura of ideality, absolute conviction in correctness and indisputable leadership. In Stalin era cinema the feat is the last stroke for creation of an integral image of the hero. The feat was natural result of all previous developments of the hero and a course of things. In the Thaw cinema individuality of the character (with all his strong and weak sides) becomes a basis for the heroic. Obligatory fulfillment of a feat as super-efforts is not required from the hero any more. If the Thaw film character also does something outstanding in any case it undermines Stalin era canon of a feat as conscious act. The feat is made accidentally, with elements of a tragicomedy, in desperate attempt of rescue or is not made at all, but the character does not lose the status of the main character. The most various heroic displays of the main characters of films of the Thaw period are united mostly by the fact that each of them exists – and dies – as he/she is, in all originality of the individuality.

The act of the feat is frequently represented indirectly:

- the Event of the feat is represented by means of characters: close ups of heroes, instead of long shots of impressing results of their actions, the documents found after a long time after fulfillment of a feat, etc.

- «texture» of the feat becomes visible: insignificant accompanying details and gestures, that daily life, with which feat is interlaced, from which it has grown and for which it is accomplished. While in Stalin era cinema feat representation made in the name of the Leader and the State as in a classical sculpture – there is nothing superfluous.

The feat isn't made as direct execution of the order, the wisdom of which providently excludes any moment of accident. The feat becomes consequence of the personal initiative or even direct infringement of the order. The general formula of the feat is to be oneself even under unsuitable circumstances.

DEATH (21)

In comparison with Stalin era cinema death of a hero that happens on peak of a heroic act, the death of the hero of the Thaw period appears senseless as a silly accident. It is represented against the background of loneliness, lack of motivation of all courses of events. If for Stalin era cinema the death found clear value in the long term the General Struggle the Thaw cinema throws a cover of nonsense over the death: the death in its absurdity hides somewhere nearby. The death is not perceived any longer as a dramatic gesture – it takes a modern individual by surprise in all its rigid factuality.

The most monstrous in it is that it happens at the moment when the first bad presentiments have appeared. It «overtakes» the abilities of understanding. The death is not the «organic» act of the general tragedy, but the dropping off screen Event that overtakes post factum. Characters when facing the death do not come to vindictive fury or tragic despondency – they stop in silence as facing a threshold of sense. The death is not integrated with the enemy at cost of whom it is possible to win back or to recoup. The death happens as it is, stands independently among military troubles. The individual tragedy of the death is not so much in pain and suffering, but in the fact that thousands of strings which connected you with the person in daily life break at once, that the whole world disappears, vital style, universe of gestures, tricks, irony, romanticism, weaknesses and force. The Thaw military film-death happens at that moment when the hero becomes memory of others «shortly» before the very death, when his existence

and memory of him change their places. «Image» of the hero receives the completeness as already lost (which indirectly articulates historical consciousness of the Soviet intelligentsia of the generation of the 1960s as an unstable social class the original «life» of which in many respects is possible in the space of memory of «the lost time»).

The image of the death in process is represented as a close up of the hero in a second before the death, or instant motionless, stupor, silent landing, flabby bodies. Unlike the lofty monuments of the died heroes and theatrical vigorous gestures of a dying person in Stalin era cinema – sharp straightening, hands raising and even jumps; and unlike late-soviet naturalistic film-code of demonstration of process or the fact of death.

VICTORY (22)

The Thaw victory is represented as a process and not as a condition. Just as the construction of communism for the Soviet person of the 1960s gradually starts to be thought not in terms of its final construction as something certain perfect and eternal but in terms of infinite movement, development of creative opportunities of each person.

The victory is not a limit that ideally finishes narration, defining «narrative closure» of the history. After it the condition of primary harmony is not restored, there is no qualitative leap into a new life: both before and after the victory the individual faces the same problems, troubles and cares.

New heroes of the Thaw cinema are young «knights» who gain not military victory but moral one: they can even have no time to make a shot, but they win by the readiness to sacrifice themselves and the poetics of the unique individual world.

The general victory is unintentionally born from depths of a small fighting brotherhood, complex interlacing of human relations. The victory does not explicate all suffering and or compensates all losses, but it rather exposes the emptiness coming next.

THE BEGINNING (23)

In the Thaw cinema the beginning of the history – the beginning of a certain film-narration, the beginning of the war, concurrence of two beginnings – becomes a special object of representation. In Stalin era cinema the beginning of the war was mainly the superseded object of visual representation which was connected both with the common trauma of huge losses and retreat and the Stalin era personal trauma that went through prostration in the first days. The beginning of the history finds heroes in critical points of operations; the beginning of the war is sometimes introduced by means of melodramatic speeches of heroes.

In Stalin era canon the history of a film, as a rule, begins with a certain central spatial or symbolical point – the house, the headquarters of the Leader, a formal stable community of people (a platoon, a staff and so on). The whole narration rotates around this point as around a motionless basis.

At the Thaw cinema there is another narrative model:

a) The History in the radical way comes off or is constantly displaced from spatial and social coordinates of the beginning.

b) Or the history begins in a point already displaced from any steady state of affairs – in a point of absence which does not belong to any certain place or social space.

In these deformations of Stalin era canon new daily life of the 60s is represented indirectly: the modernist experience of rising social mobility connected with dynamics of change of work places, labor migration, big building sites, etc. the Modernist subject of work is more and more free from rigid bindings to certain spatial-social coordinates, he more often slides into intermediate spaces between steady social systems. Through a prism of this experience new «realities» of the war, in many respects projected on the past by the act of this vision itself, become more visible. Heroes of military films begin

their way not sealed in the devoted, constant community of people; they do not correlate constantly with a certain Center (Moscow, the headquarters, the Leader). Military heroes become similar to civil experts who left a primary reference point – move rather independently in space of a common cause (as a typical character of «geologist» for the Thaw cinema).

Everyday Life of the 1960s

THE CHRONICLE (24)

In a Stalin era cinema canon household scenes interrupted from time to time the basic scene, and not numerous household details arising on a background, were mostly a theatrical requisite than necessary supports of the action. At the Thaw cinema everyday life becomes not only visible, but moves to the foreground. The everyday life forms special event-space, «chronicle» space, which absorbs separate fighting or official scenes. With much smaller number of direct scenes of fight and literal heroics than in Stalin era cinema, at the Thaw cinema household plans can be joined with each other, without battle thrashing forming a continuous flow of daily life.

On the one hand, frontal show of everyday life on the cinema surface marks the break with that bravura, smoothed reality or severe heroics which was constructed in Stalin era cinema. On the other hand, «chronicle» becomes an organic format for the Soviet film-realism as a whole as stylistic phenomenon of a modernist style. This format assumes disappearance of any Master Narratives (Building of Communism, Struggle for Freedom and so on), in which characters and plot were inscribed. The time framework of modernist «chronicle» is promptly narrowed – to several days, hours. It basically be-

comes conditional – it does not include absolute borders of the beginning and the end of the History. Any interval of time is filled by the same events; the same flow of daily life and with equal reason can become an object of such chronicle. Time of daily life is enclosed and it resists intrusions of the events which can break this circle. Thus, naturally, the specific feature of the cinema about war is presence of special limits of private histories of the daily life connected with the death of characters (which in its turn is partly transmitted in the plan of «household» event). Narrowing of narration scale is compensated by the fact that the flow of daily life is represented in these frameworks as full as possible. Long trackings represent space of daily life «all along», without omitting the insignificant from the point of view of the plot development. In this continuous, but diverse space events are represented in a cinematographic way as natural fragmentation and different angles of vision. The camera in its movement grasps one then another figure; characters «as in real life» enter and leave the shot. They are not adhered to a frame of the shot while in Stalin era cinema they should take the certain positions and cross it with a much greater degree of freedom. In general the frame of the shot of the realistic «chronicle» of the 60s «breathes» freely letting the objects in and out from the off-screen space, changing shots in a process of movement, varying angles unlike Stalin era realist frame of the shot which, similarly to a curtain, radically divided visible and invisible spaces. So, for example, the character that had just left the shot became invisible, nonexistent for the character in the frame. Unlike the theatrical, exclusive points of view or simple geometrical paths of movement of the epic Stalin era camera, the «chronicle» camera moves on a whimsical, non-uniform way of the internal observer, the person among other people. Pans, a zoom-in and a zoom-out, slopes and rises of the camera – everything is made with a human rhythm (with jerks, deformation of a composition,

missing in focus). The eye of the camera becomes a «human» eye which wanders inside of daily life and hour after hour, day after day «reads out» micro-events. Work of the camera «dissolves» significant narrative schemes (death of the hero, production of a married couple, etc.) by laying bare the experience of the very daily duration of plotless time.

If the classical narrative scheme is based on rather rigid causality – one event through a number of mediating parts of a chain brings certain consequence («evil must always be punished», etc.) – in a format of «chronicle» of the Soviet cinema-realism there is a tendency of de-narrativization of a film. De-narrativization or deformation and undermining of the established narrative structures works:

- In that sliding sight of the camera on a surface of life which makes off-camera space constantly present. It undermines theatrical unity of a place, time and action, brings in a problem to the value of an event. The meaning is certain, plot, «literary»: not everything happens here and now, sets of strings connect visible with «off-camera» space, in relations to which the visible can appear insignificant or to have other value.

- In the montage joints that push together everyday life and an event, comic and heroic, ordinary and ennobled. In the montage that not only narrates coherent history in a «language» of cinema, but pushes together angles, specific features of compositions and in-frame movements for production of the expressive film-form.

In a «chronic» life there live small groups rather than individuals or masses. The small group is often characterized by features of a modernist work collective, a professional «crew» with the strict division of labor, operating complex technical equipment (a tank, a plane). For a military brotherhood war is a chronicle of work: wearisome, daily, collective. At the most various levels – pictures, speeches, music – soldiers are represented as the real «workers of the wars» (repetitive motive in films).

And it is not the reflection of the war itself or its invisible side but deformed, compensatory reflection of that present for which such sight in the past is essentially important. The present of the 1960s where more and more refined communication and effects of deep mutual understanding in private spaces of city communities of intelligentsia exposed shortage of «basis» of similar collective forms of life. Basis of the collective work-as-feat that opens dimension of sacrifice and death, which would break the circle of modernist daily life, that isolates itself in senseless consumption.

Such representation of the war functions as political unconscious of the Thaw intelligentsia. In conditions of petty-bourgeois corruption of «the simple Soviet man» (both workers, and Party bureaucrats) intelligentsia wanted to position themselves as something like the «true» proletariat – a utopian class, who grows the seeds of qualitative changes of the social world in the everyday practice.

FEELINGS (25)

The Thaw cinema opens new, household (bytovoi) dimension of the war: rest between fights, daily cares, «not authorized» human relations. Feelings and experiences of the Thaw heroes form a special, existential atmosphere of loneliness, abandonment, existence on border of life and death – unfamiliar to the Stalin era cinema. The emotional world of Stalin era cinema about the war is the world of heroic affects and collective conviction, the world of direct action that leaves no space for fear of death and other psychological filters and delays.

Stalin era cinema operated with a sample set of visual characters (mainly theatrical, performed by mimic, gestures) used for rather limited repertoire of emotional conditions (pleasure, resoluteness, cowardice, cruelty etc.). The Thaw cinema constantly brings in new nuances into a spectrum of feelings in the war, finding its film-means for showing a joyful waste, aloof depression, silent awkwardness of mu-

tual understanding, bitterness of garrulous misunderstanding, etc.

An emotional atmosphere of an event becomes the Object of cinema representation. Stalin era cinema camera, as a rule, used the film-crane and wide panorama shootings to display mass battles and victorious scenes. The movie camera of the Thaw uses these «epic» film-means also for representation of un-heroic events and conditions or to give importance to insignificant individual experiences.

In the Thaw cinema subjective camera is used more often and with greater effect. The subjective camera transmits conditions of the hero through specific features of his vision of the world. Feelings in that case are represented not only from the point of view of the external observer, but also «from within» the hero: the camera shivers, falls, grows dim, etc.

Imperceptibly, the theme of money appears on the second plan in representation of daily feelings of people in the war. In Stalin era cinema only fascists kept money in their hands, if a Soviet person dealt with money, then he/she turned out to be a German spy. In the Thaw cinema about the war money is as insignificant addition, the instrument of dodge; it helps to express feelings or to organize human dialogue. From the late 1950s (after canceling of a card system, introduction of the reformed ruble, fast growth of a spectrum of the goods and services) the commodity-money turnover becomes more and more high-grade (regular, daily) modernist experience for the Soviet citizens. Money is gradually «aesthetically» legitimated, built into the Thaw cultural optics. It starts to circulate on the screen, but not as a daily economic tool – here again the framework of the war allows to deform essentially an image of money, – but in a specific mode of the instant art expenditure directly passing in updating or awakening of human feelings.

IMAGINATIONS (26)

In cinema representations of Stalin era cinema heroes there is no dreaming as a dimension of a private world – memoirs, dreams, desires, visions and nightmares. Unrealistic visions sometimes come to nervous fascists or in some cases they emphasize special pathos of the moment (death of a friend).

Represented dimension of the personal intimate memoirs and imaginations becomes an essential additional resource of heroes' individualization in the Thaw cinema. Heroes plunge into dreams in the middle of everyday life; it is simultaneously a method of revealing of internal essence of life and runaway from it as from a certain prison of daily life. Imaginations bring in utopian dimension into duration of the present – dimension of ideality of the past or the future. Imaginations are developed when such ideal condition or object are perceived as already lost. Films' characters constantly find out emotional connection with the other, much better time while the cinema of the 60s as if mesmerized peers into the war. In other words, these imaginations double, mask and simultaneously strengthen phantasms of a Soviet person of the 60s, for whom «realistic» military daily life turned in utopian lost «object» of an original brotherhood, the universal collective Project.

Using at shooting of daily life and imaginations in its «core» a telephoto of a lens (lenses with long distance of focus) thickens space of the frame: various plans of depth get the tendency to «unnatural» rapprochement. The shot gets properties of phantasmatic dreamy visions where strict classical differentiation between a figure and the background is deleted: figures as though submerged in an out-of-focus background. The sight that sees such picture is absent-minded-motionless, fixed as if mesmerized by pictures of daily life.

Poetic montage regularly used for imaginations of heroes allows representing what is on the other pole in regard with external activity of absolutely

conscious hero – delusions of internal experience (from lyrical dreams up to dreamy nightmares). In a field of imaginations elements of new montage syntax also become perceptible. Unlike classical film-poetics of the medium shots interrupted by large or long shots, in this case we meet the montage series constructed on insignificant for the classical camera variations of medium plans. The camera finds out for itself new space of maneuver in a range of «average waves»: something that earlier would be considered as an error in technical editing – little changes in the shot and in angle, montage «shifts», «jerks» – becomes an element of a film-language, represents the failure of smooth current of a narration here and now, phantasmatic dysfunctions of history (which in postmodernist cinema and advertising is one of basis method). Temporal mode of Stalin era cinema was set by concentration of the camera on here and now. If heroes recollected how they lived before the war or how they will live after it usually took place only as a discourse event in a form of a convinced speech about the past or the future. Vision of the new Thaw heroes – that of the intellectual-idealist, the romantic boy – often aims at something that has already disappeared or hasn't come yet. It creates special time depth and instability of the character, his «abnormality» for people who surround him, for the disciplined and practical soldiers. The hero is not in the active present – moreover, from time to time he is lifted out of it – he flows from the past into the future.

SUMMARY

TV PRODUCTION OF KNOWLEDGE

1. REPRESENTATION OF TECHNOLOGY

Modern television gives us chances to learn multiple details about multitudes of things, from simple everyday objects to huge engineering constructions. In most cases we learn about mass production technologies with the help of a wide array of visual techniques and methods.

We can identify three types of representation of technology. First, there are comparatively short video clips presenting the production techniques of a certain modern mass technology item. Such video clips give the audience pure high-tech info, never touching upon any social aspects in their historical development. Even more, this very basic type of television-based social knowledge is already very much impregnated with television techniques of shooting and editing, rather than the production techniques proper. A good example is the *HOW IT'S MADE* Programme (Discovery Channel), where TV editing wizards can fit together production techniques of utterly different things (an electric bulb, glass wool, skis) in one broadcasting unit, proving that they can entertain us with virtually any modern mass production item.

Second, we can watch more detailed stories on how this or that object is produced, and the stories include certain social and historical aspects of the production. As a rule, those are programmes about

erecting huge structures like the ones pictured in the MEGA BUILDERS (Discovery Channel), which cannot avoid a general context of the construction process (the period of history, the building owners and contractors, the users, etc.)

Third, modern TV offers the programmes telling us not only about technologies, but also about the historical periods and social groups involved like VICTORIAN FARM (BBC Channel). Those three types of TV stories definitely vary in their scope, but they are not isolated, actually forming one 'telescopic antenna' structure. Short video clips are inserted into detailed stories, which, in their turn, make part of wider socio-historical programmes. This 'telescopic antenna' constantly extends, socio-historical contexts reveal detailed technological processes, which, in their turn, come out with short technology clips stripped of practically any context. This 'antenna extension' is an important characteristic of the meta-programme dynamics which actually defines the main features of TV-flow. In fact, the "telescopic" end of the representation of technology in TV flow is the advertising format where the show of technology proves to be immediate stimuli for consumers.

The above is closely connected with special features of television-based social knowledge as a show of technology. Using this format, TV manipulators can isolate certain fragments of the social process in its historical development and present them as a show. For example, a story about some construction is reduced to a series of technical problems appearing and then successfully solved with the help of various machines, devices, and techniques. No historical background of the construction project is given to the audience (like, for instance, growing mortgage bubbles etc.), no social developments of the team members involved are presented (like, for instance, in a traditional novel or other classical narrative forms).

Another example is the VICTORIAN FARM programme presenting the history of modernization

of British agriculture in the second half of the XIX century. The programme focuses solely on technological issues and neglects the related social aspects, reducing the life in that period to everyday production techniques, the latter, however, are represented with utmost details and rigor.

In general, technologies of the past (even of the ancient world) basically turn out to be direct ‘ancestors’ of contemporary technologies, only not so advanced, of course. Qualitative social differences in different historical periods are thought to be non-existent, the advantage is of course belongs to contemporary technologies and its nature is only quantitative. Besides, the advanced contemporary production technologies shown are combined with the advanced visual production technologies used by the program shooting team, thus declaring the absolute value of the contemporary moment, “now both on the macro-historical level of the plot and on the micro level of video editing for this very programme shown.

Personal relations are presented as sterile and stripped of any class, gender, race, and any other social tensions which presumably can only hinder the technological progress. If any human emotions and contradictions are shown, they are again about technological issues, and in fact they serve as short inset scenes to amuse the audience. Personal clashes and psychological conflicts are inserted just to emphasize how complicated the technological process is, which is especially vivid with fishermen in *DEADLIEST CATCH* and motorbike mechanics in *AMERICAN CHOPPER* (both are of the *Discovery Channel*). Other than those technology-related conflicts, human relations are represented as most reliable and well-tuned ‘technologies’ capable of functioning by themselves.

As for ways to finely tune and explain the above technology of human relations, there exists a separate genre to present them, that of advertising commercials. TV commercials offer a multitude of pro-

duction techniques to produce a strong Ego as the necessary basis for smooth and efficient communication with the environment and with others in modern society. In general, TV commercials present everyday life as a perpetual survival battle against evil forces (microbes, dirt, ageing, etc.) which are trying to undermine the timeless integrity of the Ego. In this context the show of mass production techniques is in fact a series of detailed illustrations of how a consumer can apply modern technologies and thus ensure appropriate production, re-production, and maintenance of their Ego.

Ultimately the production technology is presented as the final essence of products. If the watcher gets to the essence, not only they can use the things more efficiently, but also acquire additional, 'surplus' pleasure from usage and consuming. Every product presumably contains 'grains' of enjoyment, kernel elements which deliver that 'surplus' pleasure. A good example of this concept is the COFFEE: BEANS TO BUZZ. Coffee beans here are meant to be 'discovered', and the way of discovering is acquiring new knowledge about technologies of roasting, brewing, and serving. The technologies are shown as core elements of the phenomenon, disclosing its true self and thus giving pleasure to the consumer.

Hence knowledge here is thought to be not the common denominator of cultural history and social roles of the product, but rather the ability to consume high technologies. On the one hand, it softens direct intrusion of brands in TV commercials and such promotion techniques as product placement. On the other hand, the video content itself is made a part of advertising paradigm based on devout belief in money. The deep and 'true' cognition of the product features is thought as the result of watching technologies in action. Here once again fundamental commodity fetishism is manifested: in spite of the fact that money has no smell and taste and other physiological qualities, commodity fetishism ascribes that all the above and many other features

emanate from it. Hence money becomes that transcendental substance which adds surplus pleasure to everything. Well, naturally we know that coffee is just a drink, one of the products on the market, but – if you watch our programs, coffee, especially of a famous brand, is capable of delivering much more.

Here knowledge means to know how you can discover the product qualities for yourself. This kind of knowledge is assumed and to be a means of comprehending your true self, your strength and integrity, through your ability to acquire the surplus pleasure while using a product.

Technology shows on TV pretend to give people clues for comprehending their own pleasures. Even more, in the smooth flow of TV information this comprehension is actually substituted by immediate pleasure, by visual enjoyment evoked by the refined technology of the show itself. The watcher's attention has to constantly jump from the commodity described to the surface of the TV flow and from techniques of industrial assembling to techniques of video montage. That second level technology of editing and visual effects brings additional regularity and efficiency to any particular production method, unless making the production time itself an object of manipulation. Editing techniques become both the content and the form of knowledge, and those two aspects constantly intervene and turn into each other. This gives advertising information a privileged position in the structure of TV flow, transforming knowledge into show of contemporary editing techniques.

2. PSYCHOLOGICAL INVESTIGATION

In the spheres of material culture show of technology is the dominating form of knowledge. As for the explanation for various social and historical phenomena, the most common model is psychological, where the ultimate reason of social events and processes is assumed to be an individual possessing special psychological features and abilities.

Actually, those psychological qualities are not so special; we can find their typology in any soap opera. However, the more typical are those qualities, the denser is the atmosphere of mystery around this or that individual, which constitutes one of the symptoms of how increasingly problematic is to construct an integral ego in the conditions of schizophrenic experiencing of time and space in postmodern society. The common aspect of all those features is that an individual has a strong belief into themselves, first of all as a personality, then as a professional (a politician, a scientist, a businessperson, etc.) This belief, the complete certitude of the individual that he or she knows everything about his or her life (from the predestination in life to the date and way of death), is necessarily presented on TV as the final mystery of the individual destiny and the individual success story which is a constant topic on TV. That special integrity and personal strength of the individual is presumably the ultimate goal of knowledge, even if the person falls a victim of their own success (burned at stake, died from overdose, etc.)

That kind of knowledge is formatted as highest-rated TV genres, like a documentary crime story, a historical drama, a TV serial, or an adventure movie of Indiana Jones style. During the investigation mystery texts are discovered, peculiar pieces of information surface, new evidences are found, witnesses begin to talk, experts give their opinions, various problems and hindrances are overcome. All this is meant to restore 'the true events', and the events are mostly happening inside of the individual's mind. The outer circumstances are presented as a chaos of accidental events (like the environment and elements in the *ULTIMATE SURVIVAL* programme, *Discovery* Channel), and the hero is fighting through them to reach the goal which, as we finally discover, is to discover the hero's true self. The tension of the plot increases, the hero experiences success and failure, which makes him or her stronger. Various nu-

ances of those processes are what the watcher discovers and enjoys.

This method of psychological investigation marginalizes or totally neglects everything related to social and historical logic, as well as to the forms which this logic takes (various types of texts: theoretical, historical, philosophical, visual, fiction). The texts related to the hero are used mainly as functional elements of the visual design and editing, and the necessary voice-over reduces them to a number of clichés used not to systematically present the ideas, but just to be quickly recognized by the wide audience. They are like a brief resume of the main hero, and the audience here is the employer to be interested in the hero's personality.

But the definite knowledge and the texts the main hero created are thought to be well-known anyway. The main technique for TV representation of this knowledge is to find an unusual aspect, an unconventional approach, and practically always it is a psychological conflict happening behind the TV scene. Why 'behind'? Because the conflicts are not manifested through the texts which in reality made the events happen. On the contrary, it is the voice-over which is presented and constantly reinforced as the 'natural' intermediary between the watcher and the text. The most vivid illustration of this approach of the total interpreter and explanation guru for psychological states can be found in TV commercials, where the voice-over or the 'objective' observer reveals the Ultimate Knowledge to the audience, often reinforcing it with some pop-science lingo. The audience is offered to 'discover' again and again the same limited set of individual psychological features. In fact, this is a simplification of infinite qualitative varieties of social and historical meanings contained in texts.

There are two methods to ensure the validity of this model of knowledge. First, the individual is isolated from their community with the help of various techniques: stories about how she or he was unique

and misunderstood, relatively static close-ups like photographs, documentary footage, slow zooming, staged scenes of the hero all alone, close-ups of the hero's personal belongings, diaries, etc. The voice-over in this situation embodies the objective Observer and 'guarantees' the right kind of observing the isolated individual. The very situation where a lonely person is watched by the objective Observer presupposes that the psychological investigation goes in the right direction and will necessarily discover the truth sooner or later.

This second set of techniques is related to visual pleasure, and influences reality show and on-site live footage formats. Besides documentary materials, the psychological investigation genre often employs docudrama format staging the most crucial moments of the story. The docudrama format uses multiple hidden cameras which can show this scene from various angles and present all possible views of the situation. Those views are complemented with this so-called 'subjective' camera watching the event from within, in the thick of things. Those opposite views allow the watcher to see everything as a third party and at the same time as a participating witness, practically with their own eyes, combining the principles of panoptism and voyeurism, or, in other words, the principles of distracted control over the whole field and at the same time personal inclusion in the event.

This visual pleasure is reinforced by the TV host, often hidden behind the scenes but sometimes graphically included in it with the help of computer visual techniques. The TV host is the only participant of the event who presumably can see the watcher, who addresses the watcher directly and in the real-time mode, symbolizing the constant metonymic connection with the event time and location. The TV host is holding material evidences, walking on the site where the event place, etc. Alternatively, this host can give comments without being seen by the docudrama heroes, thus providing the

watcher with a pleasure to be a voyeur and at the same time reinforcing the panoptic position, so that we see that host themselves and even the thoughts and feelings of the participants, no matter how distant they are in time and space. The TV host gradually becomes the main actor of the story, resolving conflicts and discovering the unknown, he or she ultimately becomes the meta-actor, the super-actor cutting through historical eras. Not only is the TV host now the deliverer of ultimate knowledge, but also the pivotal element on which the watcher's visual pleasure hinges. The TV host becomes a TV star by themselves, or an 'expert' from a TV commercial.

3. TECHNOLOGY OF EGO

The most general parameters of knowledge -- what to learn, why to learn, how to learn -- in the TV flow are defined on the scene of TV commercials. The ultimate object for knowledge is 'the true self' and 'true existence' of the individual. Here the television strategy of '*cognosce te ipsum*' is quite opposite to the traditional philosophical demand of reflective self-comprehension. To know 'the true self' is not the result of meditation about your own thinking, methodical introspection, and other passive observance techniques of cognition. No, it is the outcome of choosing the right kind of technology for becoming the 'true self', and persistent correct application of this technology as one and only method of self-comprehension. Only this technology can reveal the unique features of the individual, and the degree of uniqueness revealed shows how efficient the technology is. The technology reflects on the individuals just like the outer appearance, making the individuals themselves the show of technology. The means of comprehension turn into 'the substance' of the object being comprehended.

The main technique of representing knowledge in advertising is the method of secret. First of all, this method demands that any information must be presented not only as new, but also as secret, hid-

den until recently by TV stars, 'experts' from commercials, even millions of people who are already using the product. They have been trying their best to hide the secret from you the watcher ('but now you finally know!'), for whom the knowledge about the new product becomes another stage of learning about some secret society of Illuminati who know everything about the product. Hence the watcher gets a chance to become one of the Illuminati, to draw from the well of transcendent knowledge. The abstract existence of such a secret society is a premise assumed by default, thus implying the possibility of the membership, sharing the secret knowledge delivered by a TV commercial, and reaching the final goal of knowledge. This gives the product features a magical shade, turning the commodity into an ideal reflective surface in which the consumer can see with their own ego.

Second, the method of secret presupposes that this information is delivered to the watcher privately, and is still unavailable to the majority of others. The watcher is one of the first to get the privileged information. Here the knowledge is purely operational, like a financial pyramid. The sooner you learn about premium interests and invested money, the more profit you are going to make, because you are making your profit at the expense of those who invest after you. If you're not the first one, you at least have some chance to get your money back. The last ones are doomed to lose their money. And those last ones must be many, in fact the majority. That is why one of the most common slogans in advertising is 'Be the first!'; as a variant of the key slogan "Be yourself!" However, unlike the Renaissance aspiration to perfection, to surpassing what is immediately necessary for everyday life, the meaning of modern 'Be the first!' is different, being actually 'Don't become a loser!', be one of the first who gets the highest interest, and damned are those who lose.

Hence we can say that the individual's self-esteem functions according to the same model as

financial capital. Capital is money which is turning over in the process of constant growing as a result of being invested into something 'new'. In the consumer society individuals are also constantly turning over in the process of adding value to themselves with the help of various new products. You are in constant urge to become more and more yourself, and again a little bit more. You cannot just live a normal life; you must live 'truly', better every day, at least a little bit. But the problem is that you cannot quit that rat race, to stop some moment and be satisfied with what you achieved. Your new improved toaster will soon become old, or even obsolete, and then you lose 'everything'. You will still be in possession of the material object performing the same function which was 'truly new' just recently, but your loss will be enormous. You will lose the surplus pleasure of using the commodity, your social status (because you cannot 'live up to the Joneses'), and ultimately you will lose 'true yourself'. In the society where social relations are commodified, such losses are inevitable.

Dominant is craving of 'newness', another 'one and only' solution of the problem related to your outer appearance. This defines a special way of experiencing time, that of temporality of constant New Beginning. It presupposes that at any moment you can start everything anew, reject your previous experience, and stop bothering about future. You can begin a new life and become 'the true self'. This chance is always available, and you can use it immediately. Video editing techniques create a new time format, a time of constant newness, where the links between past and present are weakened and even severed. If this format is realized to the extreme, every moment is schizophrenically lived as completely new, as a euphoric burst of newness. The story is always new and that is why it will never be finished. That is the basic logic of the TV flow.

The logic of financial capital turnover is actually realized in the form of the TV flow, linking together

knowledge, advertising, and fashion into a tangle of media rationality. You can use the recently gained knowledge of the secret, but you have to do it now, because the secret will lose its value soon, thus depreciating the very ego of yours. This type of rationality is based on the fundamental principle 'time is money' and assumes that the time technology and even the truth are highly countable. The measurability of truth is represented by the fact that the individual success is taken as the criterion of truth and has to be necessarily measured (biceps circumference, pounds lost in a diet, percentages of skin smoothness, hair volume, etc.) The results of those measurements are always visualized in the form of fashion models representing ideal outlooks and surfaces.

That is why various techniques of strengthening the personal ego are represented as creation and re-creation of such ideal outlooks and surfaces. These surfaces created and re-created with the help of mass commodities lock the individual and their belongings into an autonomous capsule highly resistant to external actions, most of them are assumed to be harmful by default. The technology becomes a show of processing time into ideal surface. On the other hand, the television flow stimulates extreme care about the outlook, presenting it as the essence of events and instigating anxiety of numerous dangers which can deform and mutilate the surface. The individual can also experience a kind of reverse jealousy and get pleasure from other people and products losing their ideal surfaces.

Even more, on the contents level the television flow incessantly generates the ideal image of the strong ego in the form of TV commercials for ideal surfaces and various stories about successful individuals, defying not only external influence but the time itself (revealing 'the truth' from the past, being ahead of time in their research, fighting skin aging, learning about their own death). At the same time on the form level the time always repeats itself as

permanent present where ideal out-of-time appearance degrades into surfaces with no psychological value, leaving no place for social ties and relations. The time comes back as an anxiety factor, as something directly coupled with the issue turning your personality into material fragments which can be controlled. This issue is money, of course. The symbols of financial capital and brand images are worshipped for their own immortal outlook, which sets the ideal and unreachable level of 'true self-esteem', and actually defines the whole structure of TV flow.

Fragments of TV stories, either dramatic or funny, constitute one open meta-serial with the ever evading outcome, escaping the goal and final judgment. The advertising format, on the other hand, tells us completed micro-stories of establishing or restoring some stable conditions like joy, love, health, happiness, ultimately demonstrating that our ego is strengthened. If compared with edited heterogeneity and narrative openness of various TV programmes floating in different directions within the dominating format of reality TV, the commercials present at more 'real' reality, more 'real' than even real life itself. The 'reality' in TV commercials is more stable, complete, integral, and self-containing. The future there happens immediately in the every moment of the present, it doesn't escape, it doesn't bring us any anxiety, it doesn't depreciate the current moment. Starting with the very basic format of programme titles, the reality in TV commercials establishes itself as pivotal points of postmodern social ontology. The brand logos placed in TV programmes serve as a certain necessary background for television in general. Sometimes they say that paintings in a room are virtual 'windows' into imagined worlds, and real windows face the same common reality. Captions and titles of TV programmes also serve as windows into virtual common reality of TV audience. Hence the product brand acquires social features of commonality and reality on the level of TV flow.

Научное издание

Горных Андрей

Медиа и общество

Ответственный за выпуск *Л.А. Малевич*

Корректор *Е.В. Савицкая*

Технический редактор *О.Э. Малевич*

Дизайн обложки *А.Ф. Киселева*

Издательство

«Европейский гуманитарный университет»

г. Вильнюс, Литва

www.ehu.lt

e-mail: publish@ehu.lt

Подписано в печать 12.12.2012 г.

Формат 60х90/16. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 25,25.

Отпечатано «Petro Ofsetas»

Savanorių pr. 174D, LT-03153

Vilnius Lithuania