

ББК 85.373(2)
М21

Малькова Л.Ю.

М21

Современность как история. Реализация мифа в документальном кино - М.: «Материк», 2001. - 188 с.

ISBN 5-85646-076-6

Предмет предлагаемой книги — отечественная документалистика, оставшаяся уникальным свидетельством ушедшего в небытие «фантома СССР».

Анализируя мифологические аспекты «киноправды», автор видит в ней своеобразное кредо документалистики и неувядающую традицию. Миф, слагаемый из «кинофактов», воплощается в экранных метафорах 20-х годов, а затем реализуется в социальной практике 30-х, подчиняя себе весь комплекс публицистических средств. Эстетика «взрыва» кинодокументализма 80-х годов связана с трансформацией мифа.

Книга приглашает к самостоятельному размышлению об иллюзиях массового сознания, достоверности киномифа и рассчитана на читателя, интересующегося отечественной историей.

ББК 85.373(2)

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. МИФОЛОГИЗАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ: ОБРАЗ ВРЕМЕНИ И КИНОПРАВДА ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ	11
Общие черты хроникального образа.....	11
Кинопериодика: история и пропаганда.....	17
«Коммунистическая расшифровка мира».....	29
Галактика Вертова.....	30
Киноанализ как «марксистский» монтаж.....	35
Живой Бог.....	40
Первый сюжет «Киноправды».....	43
Новые ценности — инициация.....	45
Монтаж сознания.....	47
ГЛАВА 2. РЕАЛИЗАЦИЯ МИФА: МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ	54
Горький и традиция правдостроительства.....	57
Реабилитация очерка.....	59
Летопись достижений.....	64
Игра на повышение: человеческое измерение.....	71
Идеал: инсценировка без границ.....	74
Масштаб истории: темы, планы, люди.....	78
Мифотворчество: люди, лозунги, время.....	85
«Третья действительность»: покорение стихии и лагерь.....	95
Темная сторона мифа: образ врага.....	99
Фильм-процесс.....	100
Источник творческой одержимости.....	109
ГЛАВА 3. ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ: РАЗРУШЕНИЕ СИСТЕМЫ - ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА	118
Кинодокумент-монумент.....	123
Образ Правды.....	124
Олицетворение и персонификация Правды.....	126
Особенности монументального стиля.....	129
Киномонумент перестраивается.....	131
Правда распада: «монстры» и «мы».....	132
«Взрыв» кинодокументализма: проблемно-тематический срез.....	139
От героики прошлого к поиску новых героев.....	139
Критика современности.....	144
Поиск заветного и стереотипы массового сознания. Фильмы- опровержения.....	150
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	169
ПРИМЕЧАНИЯ	180

ВВЕДЕНИЕ

Начнем с примера одной творческой биографии.

Горные вершины, любезные немецкой поэтической душе, льды и снега, поиск прекрасного в кадре, как поиск невидимого Грааля. Кино — приключение, кино - игра. Покоряла альпийские высоты - покорила Гитлера. Приобщилась к политическому Олимпу Германии. Из хроники съезда нацистской партии создала монтажный гимн фашизму. Фильм, вошедший во все учебники кино, лег на режиссера клеймом: «прославляла нацистскую идеологию». «Триумф воли» — шедевр киномонтажа, восхищавший и современников и потомков — вершина творческого пути и точка падения режиссера в забвение, длившееся более полувека. Можно ли было представить в 30-е, что в 2001 году Рифеншталь в России получит приз за свой вклад в киноискусство на международном фестивале «Послание к человеку».

На повороте истории происходит идеологический разворот наций: вступая в новое тысячелетие, они переоценивают все, сделанное за минувший век. Документальное кино дает уникальную возможность вновь погрузиться в прошедшее.

Имя Рифеншталь — символ идей, политики, профессионального мастерства, отрезка германской истории, наконец. Таких имен в кино немного. Другое имя — Дзига Вертов — стало синонимом «Киноправды». Термин, им придуманный, лег в название советского киножурнала 20-х, а в 60-е растиражирован, французской калькой проник во многие языки, стал кредо документалистов разных стран, далеких от вертовских идей «коммунистической расшифровки мира». Cinema verite - лозунг кино, декларированная присяга Правде, на поиски которой документалисты шли по лабиринтам мифов XX века. Экран отразил их блуждания.

Правда - нравственный принцип, определяющий соответствие мыслей, чувств, слов и поступков человека. Правда - образ, включающий заблуждения своего времени. Документальный экран фиксирует и их.

В советском киномире продолжала жить правда Данко. Горьковская легенда — иносказание прометеева мифа — выражала ценностную ориентацию уходящих поколений. В ней — нравственное основание вертовской «киноправды» и посыл в грядущее. «Счастлив ли я? — задавал себе вопрос Вертов в тяжелом 1937 году. — Счастлив. Не своим счастьем. Счастлив счастьем всех остальных... Сердце. Откуда оно? Куда оно? Не хочет оставаться в теле. Просит: вынь меня. Хочет уйти. Плохо, но нет зависти. Убил ее. Рад общей радостью. Придет и мой черед. «Сеять, но не жать». Придет и мой черед. Сеять! Сеять! Сеять!»¹.

Произведения документалистов называют кинопублицистикой. Политический ангажемент авторов часто бывает очевиден, документалистика тянется к власти, к тем, кто вершит судьбы стран и народов. Идеология пронизывает ее, иногда берет талант в заложники.

Рифеншталь=фашизм, Вертов=коммунизм, оба=тоталитаризм - эта формула бытует в теоретических дискуссиях последних десяти лет. Несправедливо. Но оставим уравнение на совести апологетов идеологии, ныне стремящейся к господству. Оставим и Лени Рифеншталь в стороне. Вертов в дневнике 1938 года «сам себе запретил: 1) Неправда, чтобы добиться правды. 2) Ставка на чужую глупость, чтобы увеличить шансы на успех. 3) Правдоподобие вместо правды»². Это перечень личных принципов человека, жившего мифом и создавшего киноязык для его экранной документации.

Почему Киноправда стала лозунгом? За каждым ее толкованием стоят свои представления, образ жизни и мыслей, история и культура народа, миф пронизывает их. Но в мифе всегда есть правда, важно ее искать. Открытия - бесценны, а позиция человека, блуждающего в лабиринте мифа, зависит в конечном счете от его совести.

Фантом СССР реализованный метафорой вошел в век XX и растворился в небытие. Было или не было? Документальное кино хранит в архивах его световую плоть, свидетельствуя о подлинности отрезка нашей истории. Целлюлоидная пленка - самый сильный консервант времени — сопутствовала претворению мифа в жизнь. Теперь и наша документалистика постепенно расстается с киноносителем. Феномен достоверности документального кадра растворяется в некой виртуальности, знаменующей создание иной реальности, соперничающей с жизнью и все более подчиняющей себе фильм. Эксперименты по электронному разложению документального кадра на составляющие его элементы — первый признак перехода в стадию распада эстетического явления, заявившего о себе вначале как о гаранте жизни, хранителе ее видимого образа в неприкосновенности вопреки времени. Для нас теперь очевиден ее прикладной характер. Технотронная цивилизация стремится к выходу из тенет естественной реальности. Не только сохранить эту жизнь, но и создать инобытие из ее сохраненных документов — таким представляется скрытый внутренний посыл этого вида кинематографа, неуклонно реализовывавшийся в течение столетия, несмотря на различия идейно-эстетических устремлений. Речь, подчеркнем, идет не о стиле или форме современной документалистики - в стиль, в форму сегодня выливается то, что всегда было ее предназначением, социальным и историческим.

Отечественное документальное кино дает особенно показательный материал потому, что именно наша страна в век кино стала полигоном

революционной идеи, именно у нас киноправда была впервые противопоставлена правде действительной жизни и призвана была ее изменять. Жесткая пропагандистская заданность советского документального кино - сознательный поиск корреляции с инобытием, видевшимся тогда преимущественно (если не исключительно) как бытие в иной социально-экономической формации особого, нового, человека — ее строителя, документального героя и зрителя в одном лице. Задача героя - архетипическая - поднять, увлечь, повести - превратить зрителя в деятеля, «творца истории». Этот опыт важен для понимания общего направления движения страны.

К концу XX века «дверь в иные миры» обрела форму домашнего экрана и каждый волен на компьютере подобрать свой ключ инобытия и погрузиться в него с помощью технических средств. Кратно возросла дистанция между общественной и личной историей. Эскейпизм рассматривался в 60-е годы как социальная проблема, прямо связанная с ростом роли ТВ в СМИ. В 90-е уход в экранный мир стал формой сосуществования людей, преодолевающих в нем национальное, классовое, культурное различие, разделенность в физическом пространстве и времени с помощью усложняющихся экранных средств. Модифицируясь, взаимодействие кино, телевидения и компьютера утверждает в своей преимущественно объединяющей людей роли, формирует лицо нового поколения, сообщество молодых, для которых компьютерная грамотность имеет не меньшее мировоззренческое значение, чем идеологическая близость для поколений предыдущих. Отметим сразу, что это явление заслуживает отдельного подробного анализа, который не входит в наши задачи, но и игнорировать его сегодня нельзя. С овладением компьютерной грамотностью возникает среди многого другого новое отношение к документу, новый уровень монтажного мышления, стирается грань между зрителем и режиссером, автором и реципиентом, коммуникация активизируется в целом.

Говоря об экранном документе, документалистике, мы в первую очередь подразумеваем кино, затем телевидение и видео и в последнюю очередь текст компьютера и всегда апеллируем к изначальному изображению «жизни как она есть». Показательно, однако, то, что нынешняя эпоха персональных компьютеров предполагает прямо противоположный порядок разума и, вероятнее всего, преподнесет в экранном документе письменный текст, в который может встраиваться графическое и фотографическое, статичное и движущееся изображение, возможно, и со звуковым рядом.

Постепенная кристаллизация мировой технотронной цивилизации заставляет нас более пристально взглянуть в экранный документ и

предположить за ним более серьезную роль в истории, чем принято думать. Именно благодаря ему человечество встало перед фактом единства своего существования, постепенно по мере развития его технических носителей увидело собственное многообразие, пространственно-временную связанность личности и социума, нации, мира в целом. Для смысла и назначения истории это важнее той сугубо инструментальной роли пропагандиста и агитатора, которую отводили ему самые смелые приверженцы волевой переделки мира, будь то отечественные революционеры или зарубежные поборники «нового порядка» разных моделей, для которых кино неизменно было «важнейшим из искусств». Ясно, однако, что цивилизации появляются не вдруг, а функции документализма в технотронную эпоху крепко связаны с его ролями, проверенными в иных исторических контекстах.

Вопрос о единстве, посредством которого человечество составляет одно целое, неизменно ставился при изучении истории в ее философском аспекте. Пока люди, разбросанные по земной поверхности, не знали друг о друге, попытки мыслить в рамках мировой истории приводили из-за узости горизонта к созданию такого единства ценой его ограничения, будь то западным миром или Срединной империей. И хотя прав К. Ясперс, видевший в единстве назначение истории и утверждавший: «Единство земной поверхности и общность реального времени создают только внешнее единство. Единство всеобъемлющей цели не может быть открыто»³, — аудиовизуальная коммуникация, создавая общую картину мира, сама по себе снимает прежние ограничения исторического представления. Мы склонны, скорее, думать, что даже попытка Ясперса обосновать смысл и назначение истории в Единстве, порождена современным, неотделимым от технических средств, воззрением на мир, и те же новации, которые заставляли одних говорить о «реабилитации физической реальности», привели его к некоему разочарованию в ней и мысли о принципиальной невозможности постижения этого единства знанием.

Для нас очевидна устремленность документалистики к единению с миром даже на том этапе ее развития, когда представления о единстве ограничены классовой идеологией⁴. Желание в 20-е годы «установить тесную, нерушимую связь с трудящимися всех стран» (Вертов) нам представляется столь же закономерным этапом общего поиска документалистики, как и извлечение заветных, заповедных смыслов из тенет наработанных советским кинематографом стереотипов в конце 80-х. Документальное кино ищет Единство вместе с историей, хотя, как пишет Ясперс, «единство не фактическая данность, а цель. Быть может, единство истории возникает из того, что люди способны понять друг друга в идее единого, в единой истине, в мире духа, в котором все

осмысленно соотносится друг с другом, все сопричастно друг другу, каким бы чуждым оно ни было»⁵.

Такое понимание истории вместе с обретением видимого единства мира на экране дает место вариативности трактовок и принципиальной возможности создания множества версий текущей действительности. По отношению к современности любой обладатель компьютера сегодня в принципе может стать Геродотом или Плинием, имея в своем распоряжении несравненно больше документов современной истории, нежели те в свое время. Повторим, речь идет о принципиальном росте возможностей, а не о таланте: дар Божий, сделавший некогда Геродота Геродотом из множества пишущих людей Греции, и сегодня отметит кого-то из тех, кто создает собственные экранные версии истории нашего времени. Мы же осознанно в этой работе делаем ударение на общие принципы, не претендуя на их исчерпывающее постижение, но рассматривая свой предмет в должном, приличествующем документальной кинокартине мира, максимально широком контексте. И столь же осознанно избегаем по возможности традиционного подхода к нему с «вечным» киноведческим вопросом «искусство ли хроника?» и набора традиционных же ответов.

Вся кинодокументалистика рассматривается в книге как выражение образа времени, его экранное воплощение. Образ времени — объединяющее людей начало, существующее вне нас, над нами и помимо режиссерской воли проецируемое на пленке. Отдельный раздел посвящен хроникальному кинообразу, хранящему первозданность времени. Фиксируя на пленке событийное наполнение времени, хроникальный образ доступен для последующей реконструкции в соответствии с режиссерским видением. Однако образ времени на экране лишь условно можно считать созданием отдельного режиссерского таланта: и в сложном монтажном фильме, как в хронике, он несет смысл универсального, связующего людей с реальным временем начала.

Мы исходим, скорее, из условности характерного для исследований документального кино разделения «факта» и «образа» и последующей типологизации документалистики. Вне образа нет факта. Обратно наше восприятие мира, архаические, не вполне осознаваемые структуры накладывают свой отпечаток на наши представления. Вертовские «кинофакты» были запечатленными на пленке образами реальной жизни, из которых творилась новая реальность, отличающаяся от первичной и принципиально вариативная.

Ныне эта вариативность экранной реальности, вопреки достоверности ее слагаемых, кажется, ни у кого не вызывает сомнений. Показательно другое. Кинематограф за короткий век своего существования

отложил отпечаток на восприятие жизни в целом, заставив усомниться в ее абсолютной данности, приведя к существенным изменениям в психологической науке. Ведь неотделимость факта от образа предполагает в принципе такую же подверженность жизни пространственно-временной коррекции в голове человека, как и на экране. Это влияние кино касается, в первую очередь, не столько общественной истории, истории нации, сколько истории жизни отдельного человека — если их вообще можно разделить — и это влияние при многочисленных «но» в целом позитивное, поскольку расширяет возможности самопознания и избавляет человека от многолетних зависимостей. Сегодня кинотерминология: монтаж, скорость проекции, крупный план, отъезд, наезд, затемнение и т.д. - заняла прочное место в нейролингвистическом программировании, утверждающем отношение к человеческой жизни как к фильму, записанному в его уме, а к мозгу - как к компьютеру. Это обращение современной психологии к памяти человека, хранящей отпечатки всех происшедших с ним событий, подтверждает актуальность нашего подхода к документальному кино, в котором современность претворяется в историю, как будто соединяя многие смыслы этого слова в исходное целое.

Корректировка истории, кажется, вечное занятие документалистики, но попытки скорректировать ее собственную историю наталкиваются на сопротивление материала.

Мы почувствовали это в начале 90-х. Случайно ли «История документального кино», многолетний труд коллектива ученых, ложится на полку одновременно с началом беспрецедентной эксплуатации фильмов, составляющих ее предмет? Полочная «История» появляется по тем же причинам, что некогда и полочное кино: становится ясно, что никакая редакция, правка, не изменит смысла произведения. Вывести основной поток фильмов, подчинявшийся коммунистической идеологии, в иное смысловое поле оказалось чрезвычайно трудно. Вряд ли выход книги остановил бы нынешних теле- и кинотворцов, кромсающих чужие работы ушедших в большинстве своем авторов. Но «История», даже отражающая заблуждения своего времени, несомненно, поднимает статус документального фильма как самобытного произведения, закрепляет его собственное жизненное пространство уже в наше время, ограничивая его более четким этическим барьером. Целостная «История» поддерживает целостность объединенных ею произведений — отсутствие же ее оставляет их беззащитными перед вторжением будущего со своей, хотя и иной, идеологией. В признании функциональной подчиненности документалистики партийным концепциям своего времени - условие деидеологизации истории отечественного кино. Это, на наш взгляд, важнее попыток оценивать его

вне зависимости от политики его времени, оборачивающихся созданием псевдоисторических калек с приставкой «анти».

Для нашей работы этот неизданный коллективный труд сохраняет фундаментальное значение - на него мы опираемся и не стремимся подменить. Ряд ее авторов в дальнейшем разрабатывали важные аспекты теории и истории документалистики в отдельных книгах и статьях, на которые мы ссылаемся по мере необходимости.

Рассматривая принципы превращения на экране современности в историю, мы выделили фигуры Д. Вертова и М. Горького. Наш подход по необходимости избирателен. Широкий, разноплановый и подробный анализ вертовских фильмов и взглядов можно найти в работах Н. Абрамова, С. Дробашенко, Л. Рошаля, В. Листова, В. Магидова — различие позиций не лишает их ценности и не исчерпывает глубины идей основоположника «киноправды». К этим идеям, по нашему убеждению, будет обращаться всякий исследователь документального кино, и не только отечественного. Подчеркнем значение книги Вертова «Статьи. Дневники. Замыслы» (1966), достоинства которой отчасти искупают отсутствие в научном обороте более объемного избранного вертовского наследия, подготовленного в 80-е к печати сектором истории кино ВНИИК, но до сих пор не опубликованного. На необходимости выделения роли Горького справедливо настаивал первый директор Института киноискусства В. Баскаков. Нами не рассматриваются экранизации горьковских произведений - их влияние на развитие киноискусства общепризнанно и неизменно отмечается в обобщающих трудах по истории советского кино. Нас интересуют взгляды Горького-публициста и идеолога публицистики постольку, поскольку они оказали определяющее влияние на место кинодокументалистики в истории. Исследования М. Храпченко, А. Овчаренко, В. Пельта имеют для нас большее значение, чем, скажем, апеллирующие к архивам КГБ последние работы А. Ваксберга («Мистерия - Горький», «Гибель буревестника»). Открытые недавно материалы касаются сложностей личной судьбы, но не дают оснований игнорировать многотомный опубликованный архив писателя, его речи, статьи, выступления, на которые предпочитаем опираться мы, анализируя заложенные Горьким традиции.

Горький видится нам ключевой фигурой рубежа 20-30-х годов, возвышающейся на перекрестке идеологии и мифологии, отраженной в кино советского периода.

Целостность советского документального кино обусловлена системой сквозных образов отчетливо мифологического характера - кино-правда неотделима от правды мифа. «Миф», «мифологизм» советского кино в нашем понимании лишены того негативного оттенка, который

приобрели эти понятия в последние годы, превратившись в отрицательный стереотип отечественной критики. Обращаясь к понятию «архетипа», мы следуем трактовке позднего К.Г. Юнга и стремимся проследить за состоянием души народа по документальному претворению первичных образов коллективного бессознательного, непрерывно воспроизводящего мифы. Миф свивается из безотчетного стремления, рвения людей, подобного инстинкту птицы свивать гнездо. Особое внимание обращается на архетип *unus mundus*, проявлением которого в развитии экранного документализма мы считаем объединяющий образ Правды, сохраняющий, несмотря на изменчивость, свое первостепенное значение в этом виде кино.

Такой подход избавляет нас от необходимости корректировки образа Правды. Показывая, что постоянное его исправление составляет особенность документалистики, сами мы не претендуем на владение окончательной истиной и потому старались передать чувство эпохи, а не создавать очередную концепцию. История в своем научном объяснении последнего десятилетия оказывается подвижной, как кино - вот и ныне в недавно разоблаченном «коммунизме-тоталитаризме» видится вариация «православия-самодержавия» и с прибавлением неизменной третьей составляющей, «народности», предлагается как универсальная формула отечественной истории.

Нас интересует специфическая атмосфера советского мифа. Синхронный времени ряд политической терминологии, идеологических догм, лозунгов дня вводит нас в эту атмосферу, помогая самостоятельному пониманию больше, чем исторические интерпретации позднейших времен.

Миф пронизывает контекст и структуру советской жизни, и само стремление строить ее на научной основе восходит к мифу и возвращает в миф. Наш анализ подтверждает идею К. Хюбнера об ограниченности научного понимания реальности и исторической относительности противостояния научного знания мифу, а также его критику представлений Р. Барта о некоем «реальном», «немифическом» языке, якобы существующем там, где человек «говорит для того, чтобы изменить реальность»⁶. Советская документалистика подчинялась общей задаче социалистического изменения действительности и апеллировала к научному пониманию реальности, однако мифа не только не избежала, но активно мифологизировала реальность, создавая для этого особый код, «азбуку и грамматику» киноправды.

Подлинность мифа принимается нами как данность. М. Элиаде, предложивший разряд «неподлинных», «псевдомифов», отталкивался от трактовки Ж. Сореля, который видел в мифе выражение ожиданий определенной партии или народа, придающее идеологии размах для

воздействия на человеческую фантазию. Такая трактовка нам кажется изначально ограниченной, хотя и открывает один из аспектов более широкой проблемы рационализации мифа в политических целях. Но разве религия или наука не используются параллельно с ним с тем же расчетом?

XX век плывет, как айсберг в безбрежных водах нескончаемой реки времени. Все, что было раньше, кануло в Лету, и вдруг возникло уплотнение лет — время обрело кинематографическую плотность. На документальном экране высвечиваются ушедшие поколения, разыгрываются минувшие события, как будто сейчас. Погруженное в злобу дня кино посягает на вечность. Прошлое и настоящее сливаются на экране. Современность превращается в историю.

МИФОЛОГИЗАЦИЯ РЕАЛЬНОСТИ: ОБРАЗ ВРЕМЕНИ И КИНОПРАВДА ДВАДЦАТЫХ ГОДОВ

Эстетика отечественного кино многое взяла от марксизма — прямые заимствования из теории классиков поощрялись литературно-художественной критикой в 20-е годы. Формирование образной системы документалистики в этот период связано с интенсивным поиском собственного метода — «научного», «исторического», «диалектического», подобно марксистскому учению. Тенденция к осознанной политизации ярко проявилась в творчестве и теоретических принципах Дзиги Вертова. Его блестящий талант, новаторство, постулирование «киноправды» как сверхзадачи документального кино — все это стало нашим национальным достоянием и стимулировало поиски зарубежных кинематографистов разных времен. Однако декларированная им связь экранной документалистики с политикой, идеологией, текущей историей не Вертовым была изобретена. Кинохроника — первое воплощение документального образа времени на экране, входила в систему публицистических средств и взаимодействовала с ними. Ранняя хроника обнаруживала зависимость от нормативно-исторических представлений своего времени, хроникальный образ скрывал в себе потенциал мифа.

ОБЩИЕ ЧЕРТЫ ХРОНИКАЛЬНОГО ОБРАЗА

Образ времени лежит в основе документального кино, «двигает» его развитием, усложнением его собственной образной системы.

Фильм «Годовщина революции» — обзор материалов, снятых за полтора послереволюционных года, киноотчет — был преддверием более крупного замысла, воплощенного Вертовым в фильме с громким названием «История гражданской войны» (1921). Фильм сохранился не полностью, но для нас важно, что этот проект был предпринят по следам гражданской — разрыв во времени между войной и ее киноисторией был невелик — она была современной. Второе важное обстоятельство — эта «История» состояла из киноматериалов, уже показанных во время войны, некогда привязанных к событиям во времени, то есть имела как бы свой прообраз, текущий во времени, периодически проецированный на массового зрителя, включенного в это время и ждущего продолжения. Это, на наш взгляд, и есть документальный образ времени — прообраз, или первообраз, истории в кино, что запечатлено в греческом корне *chronos* (время) самого названия его

главного носителя - кинохроники.

Становление жанровых форм исторического фильма сопряжено с перемонтажом кинохроники соответствующего периода, которая всегда несет первичный, исходный образ времени. Авторы последующих «киноисторий» обречены к нему возвращаться, отталкиваясь от него в собственной трактовке того времени. Внесение при этом новых смыслов в него закономерно — время течет, а каждый новый фильм создает кинообраз уже измененного времени. Однако это лишь подтверждает самоценность исходного образа, его неисчерпанную глубину.

Множество киноверсий Великой Отечественной войны, например, так же восходят к образу времени, проецированному на экран 1941—1945 годов, как вертовская «История гражданской» к тому, который несла зрителю кинохроника во время гражданской войны. Этот образ относится к числу тотальных, всеохватывающих образов-символов, изначально присущих человеческому уму. Аспектами его изучения являются хронотопы в филологии, хроно типы в психологии. В истории кино с него начинаются монтаж и соответственно теории монтажа: реальность на экране получает иные по сравнению с жизнью пространственно-временные параметры, киноанализ, обнаружение причинно-следственных связей, проходит, отталкиваясь от этой уже утвердившейся хрональной структуры.

Световая плотность экранного образа времени привязала его к развивающемуся техническому носителю, множающемуся и радикально меняющемуся на протяжении XX века. Регулярность, постоянство, непрерывность — временные параметры осознаются исследователями на телевизионной стадии его развития как специфические принципы телеинформации в СМИ. Сиюминутность, simultанность телевидения, казалось, доводили оперативность массовой информации до предельных значений, устраняя разрыв между реальным временем события и временем его отражения на экране. Однако все это лишь закрепило присутствие в экранном пространстве образа, заявившего о себе в кинематографе, внутри него пытавшегося - и небезуспешно - выработать принципы сопряжения со временем реальным. Справедливо говорить и о переходе образа времени из умозрительной сферы, в которой он формировался прессой, в световую плоскость экрана через одно мгновение, остановленное в дагерротипе, фотографии - световая текучесть кино превратила его в текущее настоящее, сделала образ времени текущим на экране, как и в жизни.

Смена носителей, однако, не влияла на неизменные потребности, которым этот образ отвечал во все эпохи. Первая — потребность зафиксировать событие на память. Вторая, возрастающая с накоплением памятных событий — потребность в их объяснении, установлении

некой причинно-следственной их связи — истории, в самом широком и общем значении этого слова (ср. греч. *ἵστορία* — исследование, рас-спрос, рассказ, знание).

Историческая наука сравнительно молода - образ времени стар, как мифы и легенды, в которых он нередко обожествлялся и персонифицировался¹. Но и на световой плоскости экрана он сохраняет тяготение к двум полюсам. На одном из них — кинохроника, на другом — история, сложенная из нее и вокруг нее. История оживает в кино, и чем больше кино осознает свою магическую силу, тем больше, на наш взгляд, растет его соперничество с исторической наукой.

Демонстрируя событие массовой аудитории в самый момент его свершения, телевидение являет как бы идеальный образ времени, и если это событие действительно имеет историческое значение, созданный образ становится ключевым в понимании всей современной эпохи, как это произошло 3-4 октября 1993 года в трансляции из Москвы с площади перед зданием Верховного Совета и из Останкино. При этом, как правило, ярко проявляется сразу несколько архетипов, сразу несколько образов-символов находят в нем кульминацию своего развития. Звук выстрелов, огонь в окнах здания Верховного Совета, танки, бьющие по нему, - октябрьские картины из столицы приковали к экранам всю страну. Сомкнулись архетипы врага и героя, правда претворялась в новый миф, и это претворение образов происходило здесь и сейчас, сообщая событию высокий и исконный смысл *со-бытия*, текущей длительности, остановки времени. Этот ключевой образ нашего времени существует и на киноплёнке, но эффект его теряется с утратой simultaneity восприятия.

Подобного образа времени в хронике начала века технически существовать не могло. «Взятие Зимнего», «почта, телеграф, телефон», московское восстание, даже отречение от престола императора — эти вехи истории, отпечатавшиеся в массовом сознании как языковое клише, остались по ту сторону экрана. Современность, представленная в документальном кино начала века, предполагала иной ход истории. Известно, что удалось собрать Вертову для монтажного фильма «Годовщина революции» (1918), но кадры митингов вряд ли были когда-либо интересны настолько, насколько становятся сегодня в контексте анализа историков. Повторим, примечательнее отсутствие событий на пленке.

Хроникой исчерпывается содержание экранной документалистики в течение первой четверти века. Время великих социальных потрясений: русско-японская война, революция 1905 года, мировая война, революции 1917-го, февральская и октябрьская, гражданская война, распад Российской империи — не привело к взрыву киномышления, не

повлияло на главный принцип экранного отображения. Революционная действительность не меняла кинематографического видения жизни. Тон — спокойно повествовательный, монтаж направлен на простое воспроизведение последовательности события, сжатое в сюжет отдельного фильма или выпуска журнала. Царственные лики царствующих особ, крестьяне в поле, воины, падающие в сражениях первой мировой, зарисовки городской жизни, крестные ходы - все это, варьируясь в сотнях метров пленки, одухотворялось чем-то, оставшимся по ту сторону экрана, не требовавшим изъяснения, принимавшимся на веру. Вера и составляла стержень той жизни, определяла ее непреложный уклад и предполагаемый ход истории — кинематограф не пытался идти вспять.

Историю еще называли священной, и мирозерцание, выстроенное вокруг христианского мифа, стеною предрассудков защищало представления о сотворении мира и конце времен. Место, которое сам кинематограф занял в жизни, было не очень прочным - на зрелище изначально легла печать греховности. Здесь мы сталкиваемся со странностями обыденного сознания — откуда подобные «рудименты» в просвещенный век? Но «веком просвещения» называли и XVIII, «веком науки» — XIX, XX — «веком науки и техники»... Все это — время прогресса, время расцвета исторической науки, все дальше уходящей от библейского исчисления лет — и тем не менее «священная история», нераздельно связанная с «Законом Божиим», сохраняет за собой место в начальном (школьном, церковно-приходском или просто домашнем) образовании, поддерживая представления о незыблемом порядке мироустройства. Обыденное мышление оказывается более инерционным, чем должно бы, если судить, исходя из уровня развития научных представлений. Инерционность объясняется тяготением к ценностям, уходящим корнями в миф, и мифологизм представлений человека о собственной включенности в историю создает своего рода контекст восприятия образа времени в хронике.

Попробуем пояснить специфическое отношение к кинематографу примером, относящимся к концу XX века, когда его выражают люди, сформировавшиеся в советскую эпоху: реставрация общих, на наш взгляд, мотивов «греховности» особенно показательна после долгого периода «безбожия». Документалист приехал в заповедник на границе России с Абхазией. Идут военные действия, и проблематика ленты далека от затронутой нами темы. Важно, что съемка ведется «с руки», подвижная, «привычная» камера снимает «жизнь врасплох», поэтому контекст съемки попадает на экран.

Герои — люди православные — «чают воскресения из мертвых», как положено по символу веры. Первая реакция зафиксирована на плен-

ке: режиссеру - хорошему, давнему другу - рады, но вроде бы шутливо и случайно называют мерзавцем, от камеры отворачиваются — «бесовщина». Далее в фильме проясняются их отношения с «надвигающимся... прогрессом это трудно назвать... с надвигающейся мерзостью, что ли». Отсюда — соответствующее отношение к кино съемке — опасливое, смешанное с брезгливостью. «Кто снимает? - формулирует главный вопрос дьякон Виктор. — Ангел-хранитель? Или бес лукавый?» Подчеркнем, фильм относится к эпохе, куда более «прогрессивной», чем начало века, — в это время пасхальные таинства за алтарными вратами крупным планом транслируются на всю страну, а Церковь открывает свой сайт в Интернете. Тем не менее отношение к кинематографу своеобразно, а нежелание сниматься явно исходит от соотнесения жизни человека с иным, сакральным, представлением о бытии, унаследованным от дедовских времен².

Вот в этот неявный психологический контекст мы склонны поставить картину многоступенчатой и часто иррациональной цензуры царских времен, нарисованную В.П. Михайловым в красочных и информативных «Рассказах о кинематографе старой Москвы». Тогда она не будет вызывать недоумения. Дело не только в извечном бюрократизме, самоуправстве местного начальства или сомнительном характере лент, «парижском жанре», на что указывает автор. Сомнительной казалась роль самого кино в той, еще «священной», истории.

Осуждение священников, посещавших кино, запрет демонстрации в храмах фильмов «с описанием святых мест», введение синодальной духовной цензуры на продукцию кинофирм - все это становится понятным, когда видишь торговые марки последних с изображением экзотических животных. Слоны, крылатый конь, павлины, лебедь - известные эзотерические символы, и если одна из фирм носит название «Люцифер», православные вполне могли бы усомниться в ее намерениях. Человек разумный, «прогрессивный», усмотрит в названии персонификацию света, игру которого и представляет собой кино, только что помноженное на электричество. Другой же, следующий наставлениям отцов церкви, вполне мог увидеть в нем метку падшего огненного ангела, дела которого проявляются и в кино и в электричестве, как и предсказывалось о конце времен.

«Священность» истории предъявляла свои требования к образу времени. Первое, что обращает на себя внимание в публикуемом Михайловым циркуляре Духовной цензуры³, — это ограждение сакральной стороны жизни от «киноглаза», еще таковым себя не осознавшего и далекого от претензий на вездесущность. Отсюда - строгость запрета на съемки внутри храмов, на инсценировки процессий, богослужений, обрядов. Наиболее строги запреты в отношениях кино с православием.

Запрещалось снимать братские и открытые могилы, Святое Евангелие, хоругви, церковную утварь. К съемкам культов иных религий цензура была менее жесткой, и легко было «прогрессивному» человеку усмотреть в этом проявление «религиозного мракобесия» в то время, но нам сегодня известно столь же иррациональное устремление кинематографистов к развалу церквей и прямому захвату храмов в последовавший за этим период утверждения «киноправды».

Второй момент можно назвать обостренным предчувствием грядущего мятежа и неприятием любых его проявлений или стимулов. Он связан, казалось бы, с деятельностью министерства внутренних дел, которое в одном из циркуляров, в частности, предлагало «обращать особое внимание на картины из рабочей жизни, в которых изображаются тяжелые условия труда, а также сцены, могущие возбудить рабочих против хозяев»⁴. Однако внутренним посылом этого неприятия, на наш взгляд, было то же представление о священности истории, поддерживающее непреложный уклад жизни, в том числе и уклад политический. Поэтому хотя в 1911 году по всей стране отмечалось 50-летие освобождения крестьян от крепостной зависимости, фильмы о праздновании показывать запрещалось. Разделенные во времени с самими торжествами, они могли попасть в иной контекст реальности и стимулировать не верноподданнические чувства населения, а освободительную борьбу. С аналогичными мотивами связан запрет хроники «Максим Горький на Капри». Писатель был в зените мировой славы, но, как пишет «Сине-фоно» в том же 1911-м: «Максим Горький не заслуживает внимания, чтобы демонстрироваться на экране среди выдающихся людей — он враг государственности»⁵.

В России «государственность» - понятие особое. В нем след заимствований от Византии, в государственной идеологии которой одно из центральных — понятие таксиса, сущность которого заключалась в соединении, сближении земного и небесного порядков. Противоречие между ними, между сущим и должным снималось соединяющей силой императорской власти. Поэтому всякое посягательство на политические основы самодержавия — это и посягательство на богоданный уклад жизни.

Коррективы, вносимые цензурой в съемку и демонстрацию хроники, были, на наш взгляд, первичной формой исторического осознания образа времени на экране. Образ настоящего корректировался страхом перед будущим и, как показало это будущее, страхом столь же обоснованным, сколь не достаточны были продиктованные им меры предотвращения такого развития событий.

Нарушать цензурные табу документалисты не пытались — ничего подобного системе социал-демократической и иной оппозиции в печати,

отстаивавшей свободу слова и периодически уходившей в подполье, в кино не существовало. Газета, если верить В.И. Ленину, могла издаваться «на рабочую копейку» — кинохроника деньгами, техникой, публичной демонстрацией была привязана к властям. Кинематографисты действительно спешили доказать свои верноподданнические настроения. 40 картин из жизни царской семьи, показанные во время «кинематографического спектакля» в Малом театре 27 апреля 1901 года, положили начало стойкой традиции, пережившей всех правителей России.

Таким образом, мифологизм обыденного сознания создавал особый контекст восприятия хроникального образа. В то же время уже в первых выпусках кинохроника обнаружила наряду с уникальной способностью представить наглядно современность также и свою зависимость от нормативно-исторических представлений, преодолеть которую ей и в дальнейшем окажется чрезвычайно тяжело.

Вместе с тем именно из этой кинохроники можно извлечь исходный смысл образа времени. Связан он, на наш взгляд, с парадоксальным эффектом, который, вероятно, знаком многим исследователям, сталкивающимся с атрибутированной пленкой. Знаешь, что это настоящее событие, что документ фиксирует реальное пространство и время, но что, где, когда это было — не узнаваемо, и ты теряешься как будто вместе с событием. Эта зафиксированная, мумифицированная жизнь, эта кинематографическая остановка мгновения, это стоящее за нею напряжение человеческой воли — напрасны, событие кануло в Лету вместе со своими пространственно-временными параметрами и судьбами участвующих в нем людей. На какую-то секунду Время обнажает себя, открывается тотальный, всеохватывающий, некогда обожествляемый его образ. Мысль начинает лихорадочно работать, выбрасывая из памяти по самым странным ассоциациям какие-то факты и события, привязки к датам, стараясь заполнить открывшуюся вдруг вокруг кинокартины пустотность — создавая историю в уме.

Думается, этот эффект послужил толчком к созданию многих фильмов-историй из жизни страны и отдельных людей. Но вряд ли от него можно отделить и историческую науку — по крайней мере, ту ее благородную ветвь, которая растет вокруг архивов кинофотодокументов, занимается атрибутированием и систематизацией материалов, а также пишет киноведческие рассказы.

Впрочем, сам расцвет этой исторической ветви — косвенное свидетельство того, что кинохроника сама по себе — не вполне история, а только образ времени, вокруг которого она создается.

Кинопериодика: история и пропаганда

В начале века кино, как позднее ТВ, равняется на периодическую печать: для становления экранной истории современности периодичность столь же важна, как периодизация для исторической науки.

Идеологические представления об истории, утверждавшиеся одновременно с ее десакрализацией, выдвигали собственные требования к образу времени, перемещая центр тяжести из прошлого в настоящее, к которому подтягивалось прогнозируемое будущее. Революционная действительность — главное доказательство исторической истинности марксистско-ленинских взглядов — предметно сближает публицистику и науку, внедряющую новый диалектико-материалистический метод в исторический анализ, «революционным» путем учреждая специальный институт «красной профессуры». Кинематограф в это же время нащупывает собственный ритм сопряжения течения жизни и ее отражения — его попытки выдержать периодичность выпусков хроники были первым шагом, приближающим к научному пониманию современности как истории.

Это утверждение не будет звучать столь вызывающе, если отказаться от всякой идеализации исторической науки. Она также — плоть от плоти своего времени, она также только начинает складываться в тот своеобразный феномен, который представляет «советская школа» исторической мысли. О ее пороках и недостатках за последнее десятилетие сказано немало, но именно с нею как с ведущим направлением исторической науки в стране следует соотносить развитие кинодокументалистики.

Это направление имело основательную публицистическую поддержку. Новые подходы историки заявляли на страницах ведущих газет, здесь же печатались статьи В.И. Ленина и других партийных деятелей. При всем различии в оценках текущего момента их статьи были фактором влияния (и давления) на академическую науку, приобретающую знакомый нам догматический вид в сталинскую эпоху.

Кинопериодика же входила в жизнь в пору дискуссий, когда наука усиленно занималась концептуализацией новой, советской, истории. Бродивший по Европе «призрак коммунизма» стал воплощаться в России, обретая осязаемые черты нового образа времени, и в науку ворвался тоже как образ, как символ. «Великий Октябрь» - оба слова с большой буквы - из символа превращается в ключевой концепт истории, точку отсчета нового времени.

При большем приближении к ситуации, складывавшейся параллельно в исторической науке, хроникальный кинообраз приобретает неожиданную весомость, дистанция, отделяющая его от научной мысли,

оказывается не столь значительной.

«Мы еще не собрались написать истории Октябрьской революции, — а уже прошло семь лет послереволюционной нашей истории. И каких лет! Одна гражданская война стоила бы пяти французских Вандей, ибо Вандея, о которой слышал всякий грамотный человек, — это немного побольше нашей антоновщины и поменьше антоновщины и махновщины, вместе взятых»⁶. Так пишет в 1924 году один из основателей советской исторической школы М. Покровский в журнале «Большевик». В статье он пытается дать схему семи послереволюционных лет, подразделяя их на «пять периодов:

1. 1917—1918 гг. — переход к социалистическому хозяйству в (воображаемых нами) условиях мирной обстановки.

2. 1918—1919 гг. — перерыв начавшегося процесса мирной социализации, под давлением гражданской войны; постепенная стихийная милитаризация, переходящая в

3. период «военного коммунизма» (1920 до весны 1921 года).

4. Период реакции против «военного коммунизма», период первоначального нэпа, с его иллюзиями с обеих сторон (1921 — 1923).

5. Период постепенного возвращения к плановому хозяйству в условиях уже не воображаемой, а действительно мирной обстановки, с введением нэпа в границы абсолютно необходимого (1923—?)»⁷.

Открытый период должен был, по мысли автора, завершиться «окончательным установлением социалистического хозяйства». Это «дело ближайшего времени» растянулось на двенадцать лет, если ориентироваться на выводы ВКП(б) 1936 года. Нас, однако, интересует не собственно периодизация — сам автор не склонен ее абсолютизировать, да и редакция печатает статью в порядке дискуссии. Обратим внимание на то, что «воображаемые» условия, иллюзии времени постулируются как фактор периодизации - образ времени принимается как значимое начало, несмотря на признание его несоответствия реалиям. В центре его. сама размытая почти до художественного образа, концепция пролетарской диктатуры, которая утверждает себя в отношении к другим классам и внешнему миру, а время выстраивается вокруг, разбитое на отрезки, то приближающие к идеалу, то отдаляющие от него.

Схематизация, как бы несовершенна она ни была, — шаг в осмыслении череды прошедших событий как процесса, и этот шаг в 1924 году историками-марксистами еще не сделан. Не выявлены причинно-следственные связи, которые отразили бы необходимость этих событий в поступательном движении к коммунизму — понимание их как катастрофы для России пришло немедленно, но к тем, кто пережил их как личную катастрофу и вскоре оказался за пределами страны.

Искренний марксист, Покровский оценивает положение в исторической науке резко и горько: «О нашей гражданской войне впятеро больше написали русские эмигранты, используя предоставленный им нами досуг, чем коммунисты». (Заметим попутно, что и тот анализ подчиняется тотальному образу времени - образу «последних времен», а апокалиптическая трактовка событий в России подсказана «священной историей».) Далее следует убийственная для историка констатация: «Даже наши хроники революционного периода останавливаются пока на первом его годе, а идет уже восьмой...»

У историков события не укладываются даже в простую последовательно-временную цепь — чего же требовать от кинохроники? Она успешно фиксирует то, что ей по силам. «Годовщина революции» выходит в 1918-м. Гражданская война выстраивается в цепочку последовательно фиксированных кинофактов, открытую для обозрения и нанизывания вновь происшедших событий в следующем хроникальном выпуске, прежде чем в 1921-м предстать отдельной «Историей».

В документалистике периодичность означала обретение экранным образом параметра будущего времени. Документально фиксируя «здесь и сейчас», настоящее, тут же превращающееся в прошлое, кинематограф стал предполагать его продолжение, некое развитие сюжета, который в одном номере первых киножурналов еще едва складывался. Этим знаменуется зарождение экранной истории как коллективного творчества многих хроникеров, не стоваривавшихся между собой ни о какой общей ее концепции. Вместе с организацией периодических выпусков хроники «Пате» и «Гомон» за границей начинается становление международного обмена киноинформацией, и мировое пространство сводится, сокращается в экранном образе времени.

Когда люди в Москве или Нью-Йорке видели парижскую хронику, она уже сблизжала их с парижанами, когда в одном выпуске стали соседствовать сюжеты из Москвы, Нью-Йорка и Парижа, расширилось и поменялось зримое пространство современности, само слово «современники» обрело смысл, сводимый в зрительный документальный образ. Коммуникативная особенность кино проявила его способность к наглядному объединению разделенных в пространстве людей до того, как Вертов превратил эту способность в идейное кредо.

Понимание Коллективного творчества истории приводит Вертова к выдвижению специфических задач кино, выступлениям против игровиков. Его «основное дело в кинематографии — это фиксация документов, фактов, фиксация жизни, исторических процессов» звучит парафразом ленинского определения: «основное дело публицистов —

писать историю современности». Первостепенность публицистического назначения кинематографа заставляет Вертова соединить теоретическую и практическую разработку киногазеты, отталкиваясь от в значительной мере спонтанного, стихийного - во всяком случае, лишнего какой-либо теоретической подоплеки - опыта первого советского экранного журнала «Кинонедели».

Однако именно стихийно складывавшийся киножурнал стал новым свидетельством природного тяготения хроники к периодике, приводящего к экранному претворению знакомых по газете форм отражения текущих событий. Термин «киножурнал» пришел вместе с парижской хроникой, повторяя смысловое смещение в русском французского «journal», обозначавшего в оригинале вслед за дневником ежедневную газету *Cour - день*). В русской журналистике с екатерининских времен журналом называли еженедельные, ежемесячные и иные периодические издания. Но день на заре и печати и кино оставался идеальной мерой отражаемого времени - киножурнал, отнюдь не ежедневное издание, вначале часто назывался киногазетой, к тому же идеалу кинохроники апеллирует название позднейшего «Новости дня».

«Кинонеделя» появилась в 1918 году, и ее периодичность отвечала названию. Выпуск обычно состоял из 10-12 сюжетов, а ведущей темой была военная⁸.

Хотя информация давалась лаконично и бесстрастно, нельзя согласиться с Вертовым, утверждавшим: «Кинонеделя» отличалась от предыдущих хроник разве только тем, что надписи там были «советские». Содержание же оставалось прежним - те же парады и похороны⁹. Жизнь отражалась достаточно разнообразно (как, впрочем, и до революции), надписи же говорят лишь о самой первичной пропагандистской стереотипизации. Так, Вертов, скорее, избегает прямых политических оценок обширного киноматериала, снятого П. Новицким на Украине. «Киев. Украинский министр Рогоза с представителями германской армии производит смотр национальной гвардии» (№14), «Киев. Братская могила 1500 защитников Советской власти, погибших в боях с украинскими белогвардейцами» (№15), «Немецкие оккупационные войска в Киеве» (№18), «Киев. Гетман Скоропадский присутствует на торжестве в день св. Владимира» (№19) и т.д. Примеры типичны для журнала и свидетельствуют о непроявленности классовых симпатий автора. Стиль же их резко отличен от языка газеты того времени, пронизанного открытой агитационностью: многострочные шапки призывы, набиравшиеся крупным шрифтом, специальная рубрикация текстов, постоянные лозунговые разделы типа «На защиту революции!» в «Правде» и т.п. Стенная печать, знаменитые «Окна РОСТА» Маяковского свидетельствуют о распространяющемся

агитстиле речи (и стиле мышления), на фоне которого киножурнал кажется бесстрастно-объективным. Но причина—в примитивности, неразработанности киноязыка, собственных средств выражения, а этот барьер был на самом деле преодолен очень быстро, в течение пяти лет, в экспериментах Вертова с надписью в «Киноправде». В дальнейшем же лексический строй надписи и дикторского текста киножурналов вполне согласуется с пропагандистским стилем газетной речи.

Рассматривая киножурнал в контексте массовой информации, убеждаешься в наивности или надуманности последующих представлений о ранней кинохронике как о некоем эталоне объективности, освобожденном от оценок и мнений. Как вещь в себе, слепок жизни, она и тогда никому не была нужна, и чем ниже была ее собственная способность судить о запечатленном, тем больше — зависимость от других средств информации, от пропагандистского контекста в целом, от бытующего общественного мнения. Развитие же собственных выразительно-изобразительных способностей экранной документалистики, усложнение ее технических носителей означали ее растущую самостоятельность, позволявшую в некоторых случаях вырваться из общепропагандистского контекста, задавать его тон.

Задачи практического претворения идеологии, ставшей государственной доктриной, изначально выдвигали на передний план прагматический и аксеологический аспекты текущей информации, определяя специфическое представление о действительности, подлежащей осознанному изменению. Принципы классовости и партийности были заявлены открыто; газета, которую еще до революции Ленин сравнивал с лесами вокруг возводимого здания партии¹⁰, выполняла аналогичную роль в отношении нового государственного устройства — того же он требовал от радио, «газеты без бумаги и без расстояний», от кинохроники, «образной публицистики в духе той линии, которую, скажем, ведут наши лучшие советские газеты», считал нужным «показывать не только кино, но и интересные для пропаганды фотографии с соответствующими надписями»¹².

Этот подход был принципиальным, теоретически обоснованным и неизменным на протяжении всей советской истории. В появившемся много позже термине «система средств массовой информации и пропаганды» последнее слово — ключевое для понимания взаимосвязи средств в различных конкретно-исторических контекстах, все они подтягивались к роли «коллективного пропагандиста, коллективного агитатора и коллективного организатора масс».

Демонстрируя явную недостаточность изобразительно-выразительных возможностей кино для выполнения этой роли, «Кинонеделя» примечательна сопряжением хроники с печатью в создании и

проецировании в общественное сознание образа нового времени.

Кино стало элементом политической технологии, и его привлекательность использовалась во время рейдов агитпароходов и агитпоездов в период, когда, по словам Ленина, декреты служили формой пропаганды. За период с декабря 1918-го по декабрь 1920 года агитгруппы поездов «Имени Ленина», «Октябрьская революция», «Красный Восток». «Северный Кавказ» организовали около двух тысяч киносеансов с проведением лекций и митингов. И внушительная часть той бесстрастной хроники, хранящей образ наступления новых советских времен, была отснята в рамках таких агитрейдов - источник ее, выражаясь языком современным, лежит внутри политических технологий большевиков, пришедших к власти в центре и распространяющих ее на местах огнем и мечом — речь ведь идет о фронтах гражданской войны — с привлечением всех доступных средств воздействия на сознание народа.

Эта удивительная технологичность использования кинодокументалистики на самом раннем этапе утверждения коммунистической идеологии в нашей стране как-то теряется из виду при всей основательности анализа ранней советской кинохроники. А на наш взгляд, технический скачок, совершенный за истекший век, технологию воздействия изменил меньше, чем можно было бы ожидать. Когда в декабре 1999 года с Казанского вокзала отправлялся агитпоезд «Да!», кинематографистов в нем не было. Но технология выхода в народ спаянной группой журналистов, писателей, знаменитостей, разновеликих политиков для активизации и завоевания симпатий населения и параллельное освещение кампании в своем телеканале, «Московском комсомольце», и в местных СМИ по пути следования поезда — все это придумано не в эпоху новой российской демократии. Участие эстрадных звезд, рок-концерты, переливающиеся в политманифестации — пожалуй, самая заметная краска, внесенная ею в хроникальный образ.

«Кинонеделя», в №17 от 24 сентября 1918 года показавшая отправление красочно оформленного поезда им. В.И. Ленина из Москвы, конечно, не ежедневно, но последовательно и регулярно освещала агитработу. Операторы Г. Гибер, А. Левицкий, П. Ермолов, А. Лемберг, снимавшие на агитпоездах и агитпароходах, работали бок о бок с «публицистами ленинской школы» и политиками — Н.К. Крупской, председателем ВЦИК М.И. Калининым, молодым Молотовым (с его короткого портрета на пароходе «Красная звезда» в 90-е начинались телеверсии политических биографий этого деятеля). На поезде «Октябрьская революция» размещались типография, радиоустановка, книжный склад, литературно-инструкторская группа РОСТА издавала газету «К победе».

Агитпоезд «ДА!», подобно поездам гражданской войны, рекламировал названия включившихся в акцию различных средств массовой информации, но очевидно, что телевидение - МТЦ и местные каналы — играли в освещении кампании ведущую роль, демонстрируя изменение соотношения сил к концу века. «Кинонеделя» же остается документальным свидетельством ведущей роли газеты, уделяя главное внимание литературной стороне работы поезда. Это отражено в названиях («поезд-лавка с литературой», «Литературный поезд»), в сквозной теме раздачи агитлитературы (№21, 29, 32, 38). Крупный план с названием газеты «Беднота» (орган ЦК РКП(б), рассчитанный на бедняцкую и солдатскую массу) включен в заметку о работе агитпоезда им. Ленина. Киножурнал поддержал печать и в кампании по сбору денег для подарков красноармейцам. Сюжет, посвященный Дню красного подарка, представлял Д. Бедного в агитмашине, а лозунг на ней: «Солдат за нас жизнь отдает — отдадим ему лучшее, что есть у нас!» - с помощью крупного плана придавал нейтральной киноинформации агитационный пафос.

В ранней советской кинохронике, как, впрочем, на протяжении всех двадцатых годов, можно найти немало примеров, свидетельствующих о ее использовании для рекламы газеты. Один из первых - заключительная заметка из №25 «Кинонедели», открывающаяся сообщением о выходе газеты «Вооруженный народ». Текст: «Нам нужна трехмиллионная армия. У нас будет стомиллионная армия. Мы обучим весь народ» - подтверждается кадрами учения на Страстной площади. После призыва «Читайте газету «Вооруженный народ» показывается очередь у газетного киоска. В дальнейшем кинопублицистика будет регулярно представлять газетные тексты в выпусках к юбилеям «Правды», «Гудка», «Труда», поддержит горьковские «Наши достижения». Но во всех случаях, как в приведенном примере, реклама газеты в кинохронике - больше, чем реклама, это и поддержка определенной политической линии, иногда пусть косвенная, но поддержка определенной политической фигуры.

Взаимодействие кинохроники с печатью - существенный, часто смыслообразующий фактор создаваемого ею образа времени в начале 20-х. Скажем, кинозаметка о деле Дыбенко в революционном трибунале могла поставить несведущего зрителя в тупик - актуальна она была для понимавших смысл внутривластных споров о заключении мира с немцами и следивших за политической дискуссией в прессе. История, смотревшая в объектив — позволим перефразировать название книги В. Листова¹³, — разворачивалась за кадром: конфликты, проблемы, перипетии - ситуативный комплекс жизни отражался на страницах печати, по отношению к которой кинохроника выполняла, прежде

всего, иллюстративно-верификационную функцию.

Иллюстративные цели определили распространение жанра портретной зарисовки, представлявшей сжатую информацию преимущественно изобразительного характера о каком-либо лице, обычно занимавшем ответственный пост, - надпись часто указывала лишь имя и должность. Так, сюжеты четвертого номера «Кинонедели» открывались простыми надписями: «Комиссар по делам Петроградской коммуны тов. Володарский», «Болгарский посланник в Москве Чапрашников», «Вновь назначенный консул в Гельсингфорсе адмирал Ружек», - за которыми следовали соответствующие кинопортреты, состоявшие всего из нескольких планов. Чаще в одном номере были одна-две такие портретные зарисовки, приуроченные к назначению героя на должность. Такие мини-портреты исполняли роль, подобную фотографии в газете, и подобно фотографии подразумевали, что помимо надписи в газете зритель найдет развернутую информацию о человеке. Одновременно они служили ее документальным подтверждением, как бы удостоверяли личность - залог сохранения жанра в будущей, развернутой сетке кино- и телеинформации.

Эта простейшая верификация имела иногда и дополнительный политический смысл. Например, показ Ленина, оправившегося от ран после покушения на него в 1918 году, был наглядным опровержением распространявшихся слухов о его смерти («Кинонеделя», №22). Подтверждением успехов хозяйственной политики стало включение киноматериалов о восстановленных предприятиях, первых новостройках.

Выдвинутая изначально на передний план иллюстративно-верификационная функция кинохроники с овладением собственными средствами политического анализа в кино и становлением мощного механизма пропаганды в стране ушла на второй план. Однако и в условиях приоритета аудиовизуальной информации в конце века наглядное подтверждение в портретной зарисовке доброго здоровья президента России являлось весомым аргументом правительственных сообщений в противовес информации о его недееспособности и дискуссии об импичменте — 80 лет спустя телевидение использовало прием, найденный кинематографом в аналогичной политической ситуации.

На протяжении всей истории советского документального кино от него ждали зримой верификации воплощения в жизнь партийных задач — эта его миссия стала восприниматься как нечто само собой разумеющееся, прямо вытекающая из той роли, в которой оказалась полезна «Кинонеделя». Тогда же, в 1919-м, на VIII съезде РКП(б) была принята новая программа партии и намечена схема идейно-пропагандистской

работы по обеспечению строительства нового общества. Обсуждался вопрос о действенности печати и укреплении ее полномочий. Отметив роль кино, съезд поставил задачу его сочетания с печатной пропагандой и подчинения его развития усилению влияния пролетариата на другие классы. Заявленный классовый характер массовой информации требовал соответствующих форм организации и управления. Тогда же, в 1919-м, был принят декрет «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение народного комиссариата по просвещению» — почти символическая точка отсчета сложного производственно-управленческого комплекса, вросшего корнями и ветвями в устройство государства в 30-е годы, когда классовость закреплялась и обеспечивалась руководящей ролью партии.

Показательно, однако, что уже в годы гражданской войны VIII съезд, приняв впервые после революции резолюцию по вопросам печати, намечает тематическую программу публицистики: показ жизни рабочих, крестьян, Красной Армии, воспитание молодежи, партийная работа, борьба с недостатками в органах власти. Ее очевидные идеологические приоритеты останутся неизменными на всем протяжении советской истории — это своеобразная квинтэссенция тематических планов и прессы и кино, которые в дальнейшем будут лишь расширяться и корректироваться в зависимости от политического курса. Задача же «практически показать, как надо социализм строить»¹⁴ — по существу, исторического масштаба: площадка для демонстрации — вся страна, чье преобразование следовало документировать и распространять как пример, вовлекая в историческое творчество все более широкие массы. Наглядность кинодокумента, демонстрирующего то, что задача реальна, была особенно важна тогда, когда воздействие печатного слова ограничивалось уровнем грамотности населения. «Культурная революция» начиналась с ликвидации безграмотности, и вопреки постсоветским идеализированным представлениям о дореволюционной России ее население овладевало грамотой в системе советских ликбезов, всеобщее начальное, затем среднее образование долго относилось к кремлевским мечтам, воплощенным не вдруг, поэтапно, в тяжелом труде восстановления и перестройки экономики — по вечной, не забытой еще формуле «без отрыва от производства».

Широкая производственная пропаганда в печати — идея Ленина, актуальная на всех этапах, реализовывавшаяся отделами по таким названием во всех газетах, — наталкивалась вначале на им же определенные трудности «чисто культурного свойства (ибо мы безграмотны)»¹⁵. Газета для безграмотных — а именно так формулировалось предназначение сети губернских и уездных газет в официальных документах¹⁶ — дело трудновыполнимое, и закономерно привлечение всех доступных

средств для обеспечения системного воздействия. Об этом он пишет в 1920-м в работе «К тезисам о производственной пропаганде», где отдельным пунктом выделяет: «Фильм в связи с этим. Киноотдел»¹⁷.

Хроникальный образ ковался кинооператорами совместно с газетными корреспондентами — общие темы, общие объекты информации — конечно, избирательно, конечно, как элемент политической технологии. Вместе выезжали на места новостроек (фильмы о Волховской гидроэлектростанции), освещали новые способы решения экономических проблем (гидродобыча торфа), показывали возрождение крупных промышленных районов (фильмы об уральских заводах Э. Тиссе, А. Лемберга и др.) — так закладывалась тематическая традиция кинопериодики, так зарождался «производственный» фильм, сохранявшийся в темпланах до середины 80-х годов.

Оставляя за газетой дело написания «истории современности», кинохроника вовлекала людей в создание новой истории — те широкие массы, для которых политическая газета была слишком сложна — показывая, что это их дело, дело масс.

Не буква, не слово, не идея — живой человек глядел с документального экрана, и никакое событие в кинохронике невозможно было показать без людей. Все, что происходит, совершается людьми, и сама история выступает как дело рук человеческих, наглядно, здесь и сейчас. Несомненно, классовый разворот коммунистической идеологии «сыграл» на хроникальный кинообраз - массы простых людей оказались возведены в ранг деятелей, строителей нового общества. Что там политика, дискуссии, идейные разногласия в прессе — вот толпа (или группа) плохо одетых, неказистого вида людей предьявляет мандаты, вот президиум, кто-то выходит на трибуну, а оказывается — съезд Советов или партийный съезд. Так в хроникальном кинообразе выглядело осуществление высшей власти в стране, например, VIII съезд РКП(б), о решениях которого шла речь выше («Кинонеделя», №37). А если на таком съезде кто-то пишет, сидя на ступеньках, а если скажут, что это самый главный человек в стране... Простые неизвестные люди, такие же, как зрители, или почти такие - дистанция не непреодолима.

Ранняя советская кинохроника может восприниматься как негласное приглашение зрителя к историческому творчеству просто в силу кинематографического преодоления барьера печатного слова, до того отделявшего политическую сферу. Выделенная рамкой экрана, «живая» социальная сцена сразу стала казаться проще, доступнее, понятнее — непосредственность массовой коммуникации возросла. Простоты, понятности, народности добивались коммунисты от газеты — поменьше политической трескотни, побольше живых примеров, — и общие установки влияли на направленность кинообъектива, но главной

оставалась сама природа кинохроники, как на ладони преподносившей в простейшей заметке достоинства портрета и репортажа с места события. Информировав о событиях в мире, кинохроника ставит аудиторию лицом к лицу с человеком, с множеством людей — сообщение носит более человечный характер, возникает более демократичный контакт. Экран открывал окно в большой социальный мир повсюду, не только в России — идеалы «открытого общества» возникают на Западе в кинематографическую эпоху, и закономерно аудиовизуальным средствам по сей день отводится столь существенная роль в их практическом воплощении.

Сами попытки сопоставить информацию кино и газеты в начале века заставляют нас пользоваться теми определениями, которые позднее терминологически вошли в теорию телевидения. Непосредственная, прямая, живая коммуникация — на деле понятие относительное и, скорее, целевое, подчиняющее себе развитие технических средств. Ее правомерно рассматривать как генеральную линию становления аудиовизуальных каналов — от немой кинохроники до прямых репортажей или конференций по Интернету, дающих возможность зрителю (пользователю) участвовать в происходящем на экране. Изменчиво конкретное наполнение «эффекта присутствия» и «персонификации», в 70-е годы относимых к специфике телевидения - с компьютеризацией эти качества массовой аудиовизуальной коммуникации проявились сильнее. Но и немой хронике нельзя в них отказать.

Условия восприятия откладывают свой отпечаток на хроникальный образ, и исследователям позднейших времен, особенно выросшим в эпоху телевидения и уже успевшим привыкнуть к персональному компьютеру, он видится непременно иначе, чем кинозрителям, черпавшим с большого экрана текущую информацию об окружающем мире. На их месте можно лишь представить себя — субъективность представлений неизбежна в нашей ситуации. Ясна основная линия партийной политики в области кино — документы свидетельствуют о растущем числе киноустановок, передвижных и стационарных, от съезда к съезду, кинофикация всей страны, в сущности, шла по стопам ее электрификации. Конкретные числа не столь важны — известно, что отчеты слишком часто обгоняли действительность, а статистика успешно выдавала желаемое за реальное. Но сама растущая широта кинематографического охвата населения не вызывает сомнений, как несомненна для нас объединяющая роль кино, помноженная на его собственное общественное движение.

«Общество друзей советского кино» в 20—30-е годы - открытая крупная организация, заметно политизированная и реагировавшая на

перипетии кинематографической жизни — советская разновидность института «public relations». Общественные связи кино воспринимались серьезно, поддерживались и контролировались сверху, а реакция общественности служила барометром значимости, в том числе и эстетической, фильмов и даже видов кино. Газета «Кино» — рупор кинообщественности, подобно другим специализированным изданиям, была призвана поставить кинопроизводство и кинопрокат под контроль масс. Из нее можно почерпнуть сведения о ширящемся движении фото- и кинолюбителей — их корреспондирование в киножурналы и издание собственных киногазет всячески поощрялись. В 1926 году в статье «Киноглаз» Вертов вспоминает о реакции крестьян на киносеанс в деревне, о кружках «киноглаз», «фотоглаз», распространившихся на фабриках и заводах после выхода его фильма, приводит выдержку из доклада пионерского кружка друзей киноков — для него такая обратная связь была, несомненно, важна¹⁸.

Примечательно, что, судя по Вертову, ответом на лозунг «Киноглаза» стал выпуск газет — стенных и многотиражек — под таким названием: кинотехника оставалась малодоступной, а понимание общего дела было найдено.

К середине десятилетия определилась в основном структурная сетка системы публицистики, направленная в кино, как и в печати, на охват всех групп населения страны. Кинопериодика организуется по территориально-тематическому принципу: вслед за «Киноправдой» выходят «Госкинокалендарь», «Ленинградский госкинокалендарь», «Севзапкино», «Комсомол», «Авиакиножурнал», появляются свои журналы кинохроники в национальных республиках. Эти киноиздания возникают после резолюции XII съезда партии «По вопросам пропаганды, печати и агитации» (1923), включавшей положения о дифференциации печати и создании для каждого основного слоя читателей особого типа газет, и хотя срок существования некоторых из них был недолгим, их опыт благотворно сказался на жанрово-тематическом разнообразии кинопублицистики и особенно сложившегося позднее центрального «Совкиножурнала».

Кинопросмотры были не только массовыми, но и коллективными в сугубо советском смысле: собирались на них часто деревней или трудовым коллективом с производства. Забывают, что коллективными — во всяком случае, групповыми — были тогда прослушивания радиопередач — радиоточки устанавливались прежде всего на предприятиях, в заводских и сельских клубах, библиотеках. Более того, и газета, теоретически рассчитанная на личное прочтение, при малограмотности аудитории, для которой издавалась, попадала в аналогичные условия публичной читки. Газеты читались вслух на производстве и первые

радиовыпуски призваны были, по сути, облегчить эту форму массового информирования, передавая выдержки из печати в «Радиогазете». Под партийным контролем велось строительство в деревнях изб-читален того же назначения, тоже подлежавших первоочередной радиофикации и являвших логическое место размещения первых киноустановок. Заметим попутно, что в декабре 1922 года впервые по радио зазвучали речи Ленина, первыми рубриками были «Доклад правительства» и «Писатели у микрофона» — и хроникальный образ киногазеты окажется не столь уж немым.

Не будем абсолютизировать, но и не будем отбрасывать эти особенности. Низкий уровень грамотности населения, бедность материальная, бедность техническая были условиями подобных «коллективных» форм массовой коммуникации, еще далекой от искомого «охвата всей страны». Однако в самом их факте сомневаться не приходится: даже автор этих строк помнит обязательные просмотры фильмов, а политинформации на материалах газет проводились в школе, вузе и научно-исследовательском институте вплоть до середины 80-х. Эти рудиментарные формы агитпропа в самой образованной стране мира в эпоху ТВ — следствие инерционности системы, добившейся всеобщего среднего образования, но не рискующей отказаться от средств, которые помогли ей преодолеть безграмотность населения и его подчинить. Также не забудем и о том, что прежде, чем прийти в каждый дом — и едва ли не к каждому члену семьи, — в истории нашего телевидения был период вплоть до середины 60-х, когда у редких обладателей голубого экрана по вечерам собирались друзья, знакомые и соседи (особенно в коммунальных квартирах, долго составлявших отличие социалистического быта) и просмотры теленовостей и игрового фильма также были коллективными, являя своеобразные формы объединения людей.

Коммунистическая идеология и принципы коллективизма, заложенные в основу строящегося общества, оставили свой отпечаток не только на содержании, но и на формах массовой коммуникации. Дифференциация СМИ, обретение ими специфических качеств — процесс, в котором взаимодействие, взаимовлияние, объединение на разных уровнях, от подготовки материалов до восприятия, составляли вектор развития и формировали общий образ-представление о текущей истории.

Документальный образ, запечатленный в кинохронике, являлся неотъемлемой визуальной составляющей образа времени, создававшегося на пересечении информации из различных источников, причем часто это пересечение происходило в одном месте, предполагало обсуждение, устные пересказы — продолжение и оформление в живой

человеческой коммуникации. Хроникальный кинообраз даже в немой форме не был лишен интерпретации — функции будущего телекомментатора как бы распределялись между газетой, радио и самими зрителями. И это живое толкование было значимым фактом общественной жизни, предвосхищало свой перенос на экран, требовало собственного экранного отражения.

Целостность, жизненная достоверность кинообраза придавала особую действенность образу времени, сводила информацию в некую общую картину происходящего, с которой каждый по-своему сопрягал себя. История современности стремилась к зримости — показательное возникновение в конце 20-х жанра «радиофильма», наделившего историко-революционную реконструкцию естественными шумами. «Октябрь», «Броненосец «Потемкин» — типажно-монтажное кино, «под хронику» и — радиофильмы, к которым также примыкали созданные на Ленинградском радио «Степан Халтурин», «Петр Алексеев», «Петр Моисеенко». «Подобно тому, как кинофильм является рядом монтажно связанных зрительных кадров, радиофильм является лентой звуковых кадров», — утверждали в те годы¹⁹.

Кинохроника оказала существенное влияние и на старшие искусства, образный строй которых в XX веке устремляется к документальности и к действительности, к воздействию на реальный ход событий. Творить историю, а не только отражать жизнь — пафос времени. «Клячу истории загоним!» — его девиз. Грядущее предвосхищалось в первые десятилетия ушедшего столетия во множестве форм. Но предвидение ключевой роли аудиовизуальной коммуникации в развитии человечества относится к числу наиболее знаменательных черт становления еще немой кинохроники в нашей стране и выводит Вертова, отстаивавшего эти идеи, за собственно кинематографические границы, сближая его с фигурой «пророка электронной эпохи».

«КОММУНИСТИЧЕСКАЯ РАСШИФРОВКА МИРА»

Пафос советской истории - в масштабной социальной реализации умозрительных построений. Миф о Земном Рае не имеет строгих национальных границ и существует тысячелетиями - специфическим для нашего времени стало его научное преломление. Культ науки, освобождение от религиозных представлений, социальная практика как критерий истины, сциентизм, прагматизм присущи отнюдь не только марксистскому мышлению, не только русскому большевизму. И социальный переворот в России не смог бы перерасти в новый общественный строй, если бы не питался самыми разнообразными идеями,

открытиями, концепциями, ищущими претворения и получившими такую возможность в России.

Заложенная в человеческом сознании устремленность к единству, к всеобщему благу выливалась в формы, приближенные к вечным, широким представлениям о счастливом жизнеустройстве, и если эта освободившаяся энергия в поиске социализации создавала абрис земного рая, то неперменной составляющей воплощения этого были иные устремления, желания, страхи, мотивы — архетипы, определявшие его оборотную сторону, «котлован», поглощавший эту энергию.

Советское документальное кино фиксировало это изменение сознания, преобразующее под себя жизнь. Взрыв документалистики второй половины 80-х сыграл в разрушении социальной постройки роль, сопоставимую с той, которая выпала ей при закладке фундамента социалистического здания. Устремление к общему благу, к общей правде, к правде тех, кто был лишен голоса, создает специфические киноформы, отвергающие хроникальность как констатацию существующего положения и даже противостоящие ей в своем усилии проникнуть за поверхность вещей.

Этим усилием преодолевается физическая данность мира, отрицается настоящее фиксирующего ее кинематографа во имя новой правды, киноправды, будущего кино. Мифологизация действительности проявляется на экране в подчинении хроникального материала метафоре.

Галактика Вертова

Влияние точных наук на гуманитарные не исчерпывается очевидным сегодня внедрением электронных техник и технологий в современный коммуникативный процесс — природа открытия в естествознании и искусстве основана на общих механизмах человеческой психики, изученных мало, но представляющих несомненный интерес. Так, теория относительности возникла у Эйнштейна в результате мыслительного эксперимента, по описанию удивительно «кинематографичного»: поместив себя на луч света и двигаясь соответственно со скоростью света, он увидел пространство и время вовсе не такими, какими они представляются людям,двигающимся по земле. Говоря на языке современной психологии, это была прямая, непосредственно-чувственная реализация метафоры: он «увидел все в ином свете». Может быть, это было его личное кино - известно лишь, что он при этом испытал неизъяснимое счастье, но передать увиденное смог лишь в той формуле, которую теперь все проходят в школе по

физике.

Придя в начале 70-х в психологию «из мира компьютеров», Ричард Бандлер решил, что сам мыслительный эксперимент Эйнштейна, пожалуй, не менее важен, чем его знаменитая формула. Каждый человек может попытаться его повторить и изменить свое видение пространства и времени. Не всякий станет Эйнштейном, но любой может так скорректировать свою личную историю, чтоб избавиться от страха и боли. Метод, разработанный Бандлером совместно с Джоном Гриндером и названный ими нейролингвистическим программированием, оказал революционное влияние на практическую психологию.

Сформулированный за полвека до этого метод «Киноглаза» покоится, на наш взгляд, на том же феномене человеческого сознания.

«Проекты грядущего. Теория относительности на экране», - пишет Вертов в манифесте «Мы». «Метр, темп, род движения, его точное расположение по отношению к осям координат кадра, а может, и К мировым осям координат (три измерения + четвертое - время), должны быть учтены и изучены каждым творящим в области кино»²⁰.

На теорию относительности Вертов ссылался многократно, мечтал ее экранизировать, сожалел, что за границей его опередили. Открытие Эйнштейна соответствовало его видению мира, киноглазовской смычке науки с хроникой - по существу, он уловил в ней общее, выходящее за пределы физики, открытие в сфере мыследеятельности человека, способное повлиять на кинематограф.

Изменения в научном представлении о мироздании вошли составляющей в его монтажную теорию, опережавшую техническое развитие кино. Техника совершенствовалась, питаясь зачастую из того же источника - гуманитария невозможно постигнуть физико-математические основы спутникового или цифрового телевидения, но вспомним, что Нобелевскую премию Эйнштейн получил за серию открытий в области фотоэффекта, столь близкой кинематографическому носителю, и появившаяся позднее теория относительности не покажется столь чужеродной моделью в монтажных открытиях Вертова.

Революция в мышлении потрясала своими масштабами, советская наука в 20-е приветствовала новации физиков — Эйнштейн становится сначала иностранным членом-корреспондентом, затем почетным членом Академии наук СССР, - и эту революцию мышления декларирует в кинематографе Вертов.

Время превращается в относительную категорию. «Киноглаз» - это преодоление времени... «Киноглаз» — это концентрация и разложение времени. «Киноглаз» - это возможность видеть жизненные процессы в любом недоступном человеческому глазу временном порядке, в любой недоступной человеческому глазу временной

скорости»²¹.

Стремясь отразить в фильмах не сумму, а «высшую математику фактов», Вертов наталкивался на непонимание. Его «киноглаз» подвергали насмешкам в кинопечати, самого называли сумасшедшим и юродивым. При этом для сегодняшнего восприятия фильма его не представляют какой-либо сложности. Пространственно-временные конструкции А. Пелешяна, Годфри Реджио, В. Кобринина или кого-то из нынешних авангардистов видеоарта требуют большего напряжения нашего ума — но за ними стоит техника иного уровня. Вертов работал, часто не видя отснятого материала, монтировал умозрением, а поразительные схемы — монтажные планы, сохранившиеся в архивах и опубликованные С. Дробашенко, представляют собой самостоятельные интеллектуальные произведения нового, не существовавшего до того жанра. Готовые формулы фильмов, часто с цифровыми расчетами длиннот «взывают» к видеополоске, к технологии, появившейся полвека спустя.

Поразительна глубина вертовского понимания монтажа. Ему тесно и скучно теоретизировать в рамках собственно кино. В отличие от Эйзенштейна, строившего концепцию в широком художественном контексте, прибегая к литературным аналогиям, Вертов вообще мало оглядывается на других. Зато отрефлектировал собственный путь: сочинительство, монтаж стенограмм, грамзаписей, наблюдение за организацией звукового мира, из желания монтировать его — обращение к видимому миру, к кинохронике²². За всем его творчеством стоит непрерывное усилие понять принцип мироздания и воспроизвести кинематографически универсальное связующее мир начало, — каковым, в сущности, и выступает монтаж. Отсюда тезис о непрерывности монтажа («каждая киноглазковая вещь монтируется с момента выбора темы, кончая выпуском ленты...»²¹), выделение в разное время различных его аспектов, различных фаз, периодов. В его лентах, конечно, можно выделить примеры монтажа параллельного, последовательного, ассоциативного, но это не приближает к пониманию того, как они сложены. В какой-то момент, похоже, логика соединения кусков пленки действительно абстрагируется в «математику кинофактов» — автором достигается математическое понимание связи вещей. Вот как он объясняет так называемый «центральный монтаж». «Сводка наблюдений, записанных на пленке «киноглазом». Цифровой расчет монтажных группировок. Соединение (сложение, вычитание, умножение, деление и вынесение за скобки) однородных кусков. Непрерывная перестановка кусков-кадров до тех пор, пока все куски не уложатся в такой ритмический ряд, где все смысловые сцепления будут совпадать со зрительными. Как конечный результат всех этих

смешений, смещений, сокращений мы получаем как бы зрительное уравнение, как бы зрительную формулу. Эта формула, это уравнение... и есть стопроцентная кино вещь, экстрактное, концентрированное вижу — киновижу»²⁴.

Вертовские «формулы монтажа» знаменуют им искомую смычку кинохроники с наукой. «Существуют таблицы монтажа, где содержатся определенные подсчеты, похожие на нотную систему, разработка ритмов, «интервалов» и т.д. В частности, я пишу сейчас книгу, где будет дан ряд отдельных примеров, будут даны выводы таких формул. Но это очень опасно опубликовывать, потому что если применять подобные методы везде, то получится чепуха.

Формулу дать не трудно. Трудно сказать, где и к чему она должна применяться»²⁵.

При всей глубине и самоценности монтажных разработок внутри вертовского «научно-экспериментального метода исследования видимого мира» нельзя игнорировать его идеологическую составляющую. Идеология, строго говоря, даже не компонента, а назначение, сверхзадача кинематографа по Вертову и пафос его собственного творчества, заявлявшийся открыто: «Увидеть и показать мир во имя мировой пролетарской революции — вот простейшая формула киноков»²⁶.

Маршалл Мак-Люэн на пороге 60-х увидел в техническом носителе массовой коммуникации фактор достаточный, чтобы разделить мир на «галактику Гуттенберга» и «галактику Маркони», социологическая картина которых принципиально различна. Для Вертова разделенность преодолевалась в той подчиненности всех средств общения сознательному и целенаправленному строительству нового общественного устройства, которое — если брать его практический результат ко времени выхода книг Мак-Люэна — оказалось действительно иным.

Прогностическая сторона вертовских идей, пожалуй, примечательнее их кинематографического воплощения, вызывавшего при его жизни столько споров, но, в конечном счете, принесшего автору мировую славу. То, к чему он стремился, то, чего добиться не смог, имеет не меньшее значение, и закономерно обращение теоретиков документального кино на разных этапах становления аудиовизуального канала к его наследию.

Сама идея такого канала постоянного обмена информацией в «формах самой жизни» сформулирована Вертовым как насущная общественная потребность — он ее декларировал, он ее пророчил, он требовал ее немедленной реализации в кинематографе, технически для этого не готовом. В этом смысле его «киноглаз» — иносказание «телевизии» (термин 20-х), ее кинематографическое воплощение, не-

совершенное по всем телевизионным параметрам, но к ним стремящееся.

Сетую, что «Киноправда» не может быть «Киногазетой», Вертов утверждал, что ее издание «как периодического киножурнала есть стратегическое отступление, вызванное экономическими причинами»²⁷.

Не только экономическими, но и техническими. Невероятная дистанция разделяет современный технический гигант телецентра и первую творческую лабораторию киноков, в которой Кауфман своими руками конструировал детали съемочной, монтажной или проекционной киноаппаратуры из пустых консервных банок. Но эта лаборатория уже была нацелена на создание системы информации, включавшей и кинопериодику, и фильмы, и рекламу. Идея же ее, развивавшаяся с годами и оставшаяся в архивных планах, предложениях, схемах, намного опережала свое время. Эта система подразумевала кратный рост объемов кинохроники и ускорение ее обращения — Вертов прямо связывал качество фильмов с уровнем развития системы в целом.

Ускорение выпуска действительно стало вектором развития аудиовизуальной информации и остается им до сих пор, хотя скачок произошел с приходом нового технического носителя. Как будто в расчете на него писались заметки «Об организации творческой лаборатории» — задачи, поставленные Вертовым, полностью были реализованы лишь на ТВ, вооруженном видео.

Сформулированные десять задач касаются принципов функционирования документального кинематографа. Создание «образцов» кинотворчества — чем сам стал знаменит — Вертов ставит лишь на седьмое место, понимая вполне зависимость его от налаженного механизма киноинформации. Намеченная им схема этого механизма приложима и к кинематографу и к ТВ — собственно, развитие комплексной идеи и вело к постепенному ее техническому воплощению.

В основных чертах механизм киноинформации обозначился ко времени заметок Вертова, 1936 году. В примечаниях он указывает на «Мосфильм», где имелась кинокамера «Эклер» — максимальное на то время приближение к искомой технике, но базовой студией на долгие годы оказалась ЦСДФ, выразившая принцип «Союзной кинохроники». Сюда стекались основные средства и пленка, питавшая сетку кинопериодики, еженедельных, месячных журналов и экстренных выпусков «К событиям...», материалы с других студий страны и сети корпунктов, обеспечивавших возможную на то время полноту, системность и регулярность аудиовизуальной информации. Следующие 25—30 лет — время расцвета киноинформации, проходившей по разветвленной системе всесоюзного кинопроката, призванной охватить

и городского и сельского зрителя, и армию и флот. Усилия были коллективные, направленные на преодоление пространства и времени, творческие, но и механические, физические: система была неотделима от транспорта — железные дороги и самолеты, пароходы и автомобили — тоже «носители» кино, обеспечивавшие периодичность и регулярность аудиовизуальной информации в огромной стране. Этот комплекс доказал свою гибкость и подвижность в военные годы, когда общественная потребность в кинохронике была особенно высока, она оправдала социальное ожидание, разворачивая современную историю на экране.

Но даже в период своего расцвета хроника не стала ежедневной, не смогла достичь ритма газеты, ни ее полноты, оставаясь зависимой от системы средств массовой информации в целом. Периодичность главного советского киножурнала в расцвете — 1 выпуск в четыре дня — соответствовала общим международным стандартам: ведущий американский киножурнал «Муветоньюз» компании «XX век — Фокс» выходил 2 раза в неделю, 104 выпуска по 10 минут в год. Специальные тематические выпуски дополняли журнал во всех странах. Сложнее складывалась ситуация с зарубежной информацией и ее международным обменом. «Новости Фокс» еще в 1924 году пользовались услугами 1000 операторов по всему миру и состояли в союзе с Юнайтед Пресс. Операторы снабжали центр в Нью-Йорке, но сбор и хранение осуществлялись также в Лондоне, Париже, Мюнхене, Вене и даже в Австралии. Информация действительно была международной, а к середине 30-х звуковой «Муветоньюз» смотрели во всем мире, переводя комментарий на 50 языков^{2**}. Советский киножурнал никогда не имел сопоставимые масштабы международной киноинформации. Зарубежные материалы всегда подвергались тщательному отбору, и выходивший отдельно журнал «Иностранная кинохроника» оставался в статусе специального тематического издания.

Между тем для Вертова, задумывавшего в начале 20-х киноаналог газеты, принципиальным был ее международный характер, связь с другими странами как монтажная, кинематографическая связь трудящихся всего мира. Перечисляя в 1923 году необходимые условия: «постоянный штат сотрудников, корреспонденты на местах, средства их содержания, средства передвижения, достаточное количество пленки, возможность практически связаться с заграницей» — он добавлял: «Отсутствия хотя бы одного из этих пунктов достаточно, чтобы убить киногазету»²⁹. Последний пункт выполнен не был в той мере, которая требовалась Вертову, мечтавшему, чтобы киногазета была «обзором мира через каждые несколько часов времени»¹ — это чисто телевизионный параметр времени. Но зарубежная практика доказывает

возможность реализации его кинематографического стандарта, хотя содержать согни корреспондентов за рубежом ни в 20-е, ни даже в 50-е наша кинопублицистика не могла действительно по экономическим причинам, имевшим к тому же несомненное идеологическое препятствие, «железный занавес».

Идеологическая разделенность мирового пространства наложила свой отпечаток и на структуру образа времени. Картина зарубежья, вынесенная в отдельное периодическое киноиздание, оказалась в ином временном измерении. Ритм экранного сопряжения человека с жизнью в СССР, отраженной в десятках центральных и местных киножурналов, отличался от ритма его связи с остальным миром. «Иностранная кинохроника» не могла своим тиражом и периодом обращения охватывать население с той же регулярностью — и текущая история оказывалась заведомо усеченной. Идеология мешала коммуникации, хотя в коммуникативной теории Вертова коммунизм виделся ее идеологической составляющей.

Коммунизм и коммуникация — слова одного корня, оба понимались им как объединяющее начало разделенных в реальном земном пространстве людей, а кинодокументалистика была призвана их объединить. Для выполнения этого своего призвания ей требовалась все новая техника, по слову Вертова: «Мы не можем сделать свои глаза лучше, чем они сделаны, но киноаппарат мы можем совершенствовать без конца»³¹. Звуковая киноаппаратура, легкая переносная синхронная камера, видеокамера, телевидение с собственной сложнейшей историей технического совершенствования - все это документалистика аккумулировала первой для создания экранного аналога мира, стремясь к чувственной полноте его отражения. «Техника быстро шагает вперед. Уже изобретен способ передачи изображения по радио. Кроме того, найден способ записи слуховых явлений на киноплёнку. В ближайшее время человек сможет записанные радиокиноаппаратом зрительные и слуховые явления одновременно передавать по радио всему миру», — писал Вертов в 1925 году.

Киноанализ как «марксистский» монтаж

Название программной статьи «Киноки. Переворот» выражает поставленную задачу — перевернуть мировоззрение масс, заставив увидеть действительность «как она есть» в истинном свете, в свете классовой теории марксизма. В том, что эта теория несла Правду с большой буквы, Вертов был убежден сам, и его «Киноправда» явилась результатом усилий по созданию экранного аналога теории, позволявшей

«расшифровывать» текущую действительность, видимость, добираясь до классовой сути. Актуальность задачи усугублялась тем, что сама действительность демонстрировала видимый отход от теории — вспомним партийные дискуссии по нэпу, — требовала объяснения, оправдания. Казалось, что история повернула вспять, и Вертов воспринял это лично, остро. «Неужели правда, что если нэп, если лавочки такие же, как при царе, и только десять процентов не хватает до «монопольки», то и кинокартины наши должны отличаться от картин царских и зарубежных только на десять процентов?»³³

Как уже отмечалось, коммуникация, возможность связи между трудящимися всего мира, органично входила в вертовское понимание коммунизма. Картина «Киноглаз» предназначалась быть прологом к мировой картине «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!» — вероятно, киноаналога «Коммунистического манифеста», цитата из которого печаталась на титуле «Правды».

Сама же газета являлась образцом для киножурнала, ставшего своего рода школой социально-классового анализа в документалистике, и поддерживала его создателя в тех случаях, когда кинематографическая общественность обрушивала на него упреки в непонятности.

Наблюдение-ориентация, мысленная организация увиденного, съемочный монтаж, выявление и съемка связующих кадров, выявление стержня кино вещи за счет переорганизации всего материала с цифровым расчетом монтажных группировок — основные этапы организации видимого мира отрабатываются в «Киноправде», позволяя Вертову сделать вывод: «Монтаж не прекращается, начиная с первого наблюдения, кончая законченной кино вещью»³⁴.

Не просто отражать политические события, как в прежней кинохронике, но вскрывать политический смысл происходящего собственно кинематографическими средствами — этим стремлением проникнуто все более усложнявшееся из номера в номер монтажное строение киножурнала.

Открывалась «Киноправда» острым политическим «делом» — процесс правых эсеров освещался в первых восьми номерах (за исключением №6), и примечательна сама подробность, автоматически превращавшая «дело» в политический хит. Прием чисто телевизионный — незавершенность события повышала интерес к нему — ставка делалась на рассчитанную периодичность и регулярность журнальных выпусков, обеспечивавших цикличность показа. Четвертый номер «Киноправды» заканчивался вполне «сериально»: надписью «Продолжение процесса эсеров в следующем номере».

Очевидной стала политическая акцентировка события — автор понимает, что нужно показывать в ситуации, от чего отказаться для

формирования зрительского мнения. Хотя событийная канва рассказа начинается с приезда защитников эсеров Э. Вандервельде, Т. Либкнехта и др., Вертов показывает не сам приезд, а демонстрацию протеста в связи с ним (№1), а четвертом номере — отказ ряда общественных защитников от исполнения своих обязанностей. Информация о первом дне суда завершалась крупным планом нагана, из которого, как свидетельствует надпись, стреляли в Ленина, — крупный план призван спровоцировать взрыв зрительского возмущения (№ 2). Лозунги протеста — сознательно выделенные политически значимые детали. В сюжете третьего номера после сцены суда на экране появлялся календарный листок за 20 июня 1918 года и надпись: «Убит эсерами тов. Володарский». Под заголовком «Манифестация московских рабочих по адресу пролетарского правосудия» показывался митинг на Красной площади. Н. Крыленко (один из обвинителей) произносил речь, а демонстранты проносили карикатуры на Деникина, Юденича и адвоката Э. Вандервельде с надписью: «Вандервельде — королевский плясун». Ретроспекция обозначила выстраиваемые причинно-следственные отношения, обнажила создаваемую авторами логическую схему: обвинительный акт как тезис, покушение на Володарского как аргумент, а приговор как вердикт, который заранее вынес народ, вышедший на манифестацию.

Эта правда — образ с сознательно вложенным идеологическим зарядом. Внимание еще направлено на место события, время на экране течет прямо, его разворот вспять — почти случайность, но сулящая широкие перспективы в переосмыслении истории, ориентируемой по политическим требованиям момента. Возможности монтажа для классового анализа Вертов описывает в статье «Киноки. Переворот»: «...Ты идешь по улице Чикаго сегодня, но я заставляю тебя поклониться т. Володарскому, который в 1918 году идет по улице Петрограда, и он отвечает тебе на поклон.

Еще пример: опускают в могилу гробы народных героев (снято в Астрахани в 1918 г.), засыпают могилу (Кронштадт, 1921 г.), салют пушек (Петроград, 1920 г.), вечная память, снимают шапки (Москва, 1922 г.) - такие вещи сочетаются друг с другом даже при неблагоприятном, не специально снятом материале (см. «Киноправду» №13). Сюда же следует отнести монтаж приветствий толп и монтаж приветствий машин т. Ленину («Киноправда» №14), снятых в разных местах, в разное время»³⁵.

Вертов прочно спаривает мифологему с идеологемой в простейших образах «правды». Элементарная антитеза «С одной стороны» (кадры американских небоскребов) - «И с другой стороны» (репортаж с 4-го конгресса Коминтерна) - придает всемирное значение съезду

коммунистов разных стран в столице их реализованной мечты, противостоящей всему капиталистическому миру («Киноправда» №14). Синтез противоположностей превращается на экране в символ новой Правды.

Оттачивая технику классового киноанализа, Вертов с его помощью стремится объединить разрозненные события в единую, целостную картину действительности. «Киноправда» постепенно превращается из ритмического объединения разнородных тем в сводку «событий в агитационное целое»³⁶, фактически перерастая форму киножурнала. Вертов уже может взять любую отвлеченную тему современности и с помощью монтажа специально снятых или старых кусков хроники показать ее социально-классовый смысл. Пространство и время сводятся в «современную историю» — причем, памятью обрисованную М. Покровским ситуацию в исторической науке, кавычки, в которые мы ставим термин, можно было бы снять. «Великий Октябрь» для Вертова, как для историков-марксистов, - ее символ и точка отсчета. За тринадцатой «Октябрьской киноправдой» следует символическая антитеза четырнадцатой, рассказывающей о Коминтерне и Профинтерне (ее можно назвать «Интернациональной»), пятнадцатая «Красноармейская», шестнадцатая «Весенняя», заставляющая вспомнить Маяковского: «И я, как весну человечества, рожденную в трудах и бою, пою мое Отечество...». Семнадцатая возводит 1-ю сельскохозяйственную и кустарно-промышленную выставку в символ смычки рабочих и крестьян (назовем ее «Рабоче-крестьянской»). Восемнадцатый и девятнадцатый выпуски демонстрируют аналитические возможности кинопробега для «коммунистической расшифровки». «Пионерская», «Ленинская», «Крестьянская» и «Радио-правда», по существу, представляют собой отдельные целостные кинокартины с собственным драматургическим стержнем.

Достигнутая целостность, предполагая отражение отдельных фактов и явлений в их взаимодействии, в то же время неизбежно очищала их от частных, специфических черт и характеристик во имя выявления общей взаимосвязи. Отсюда упреки в утрате «фактичности кадра», потере «вещественности» вещи, требование указать номер паровоза, который лежит на боку в картине Вертова, и т.д. — упреки, иногда граничащие с политическим обвинением в том, что «поверхностный показ жизни, как это есть у Дзиги Вертова, ничего общего с марксистским мировоззрением не имеет»³⁷. Тяжелый психологический эффект, который оказывали подобные «творческие обсуждения кинообщественности» на протяжении кинематографической биографии Вертова, отмечен всеми исследователями его жизни и творчества.

На наш взгляд, парадокс в том и состоит, что открытия в области теории и практики «киноглаза» сделаны в соответствии с марксистской теорией познания и истории, хотя и имеют общекинематографическое значение, выходя на общие принципы художественной интерпретации факта, как показано Л. Рощалем^{3*}. Вопрос о том, в какой мере эта теория является собственным изобретением Маркса, Энгельса или Ленина, мы здесь не обсуждаем.

Монтажные разработки Вертова вполне вписываются в существовавшую «схему» познания — момент, когда чувственно-конкретное знание «испаряется до степени абстрактного определения»³⁹, моделируется кинохроникой, причем, по нашему мнению, Вертов приходит к этому осознанно, вполне серьезно воспринимая марксистскую философию, понимая метод диалектического материализма, во всяком случае, глубже и шире той его примитивной схемы, которую навязывали искусству в начале 30-х деятели РАППа. Спорить ему с ними от этого было не легче, однако ссылка на метод в статье «Первые шаги», думается, не была случайностью, «уступкой» им, как объясняется в примечаниях редактора⁴⁰.

Лучше самого Вертова, заявлявшего, что его фильм — не только практическое, но и теоретическое выступление на экране — пожалуй, не скажешь. И нет ничего удивительного в том, что интенсивно работающая мысль обращается к философским основам идеологии, которую он разделял. В дневниках он размышляет над отдельными положениями Энгельса, Ленина — не для протокола, для себя, без ссылок, но идеи узнаваемы. «Из отдельных клеток-кадров монтажного материала развивается путем дифференцирования сложнейший организм готового фильма...

Закон перехода количества в качество и обратно, закон взаимного проникновения противоположностей, закон отрицания отрицания — законы эти выведены из природы и истории.

Они не навязаны последним как «законы мышления».

Сама организация материала не выдумана нами, а выведена из природы и истории хроникального фильма.

Здесь действуют те же законы диалектики, не выдуманные, а «извлеченные из истории природы и человеческого общества»⁴¹.

Опора на диалектические законы и подчинение монтажа задачам классового анализа позволяли Вертову дать действительности коммунистическую расшифровку. В своем классовом пафосе он не был одинок ~ в идейном рвении писатели и кинематографисты часто соперничали с компартией, открыто вторгаясь в политику: группа «Октябрь», занявшая ведущее положение в ВАППе и МАППе, в 1923 году ставила «политическую цель — выпрямить линию партии в области

литературы, побудить ее к осознанию роли литературы и необходимости использовать ее в классовой борьбе»⁴².

Взгляды Вертова были ближе ЛЕФу, участники которого живо интересовались кинодокументализмом. Лозунг «литература факта» вошел в теорию «искусства жизнестроения» Н. Чужака, в теорию «социального заказа» О. Брика, его поддерживали Б. Арватов, С. Третьяков, В. Перцов и др. При всех внутренних противоречиях левовцы исходили из положения о том, что соответствующее новому времени революционное искусство рождается при документальном, фактографическом отражении новой, революционной действительности. Действительность выступала своеобразным гарантом революционности, а фотография и кинохроника логически становились «идеалом» искусства. Отсюда внимание к творчеству Вертова, забота о том, чтобы он не сбился с «протокольного» пути.

Нам, однако, представляется очевидным, что с открытием нового киножурнала — т.е. еще до образования ЛЕФа (1923 г.) — Вертов перерастает фактографические идеалы его теоретиков, равняясь скорее на «Левый марш» Маяковского, нежели на эстетические принципы ЛЕФа. Маяковским он восторгался, немало заимствовал у него, гордился общностью пафоса: «Киноглаз - Маяковским на фоне шаблонов мирового кинопроизводства»⁴³. Стихи поэта — компонент внутреннего мира Вертова. Вышедший из редакции журнала «ЛЕФ», Маяковский размышлял о превращении ЛЕФа в РЕФ: «Основная причина — это борьба с аполитизмом и сознательная ставка на установку искусства как агитпропа социалистического строительства. Отсюда отрицание голого факта и требование в искусстве тенденциозности и направленности»⁴⁴, а на конференции МАПП 8 февраля 1930 года он характеризует ЛЕФ как группу, сделавшую «из революционной литературы замкнутое в себе новое эстетическое предприятие. Реф — это переход работы наших писателей на коммунистическую направленность...»⁴⁵.

Для Вертова, как для Маяковского, тенденциозность и направленность творчества - осознанный личный выбор. Коммунистическому идеалу подчиняется эстетика киноправды, и группа «Киноглаз» изначально формируется на четкой политической платформе: «Совет Трех»⁴⁶, опираясь политически на *коммунистическую программу*, стремится внедрить в кино идеи ленинизма и вложить их глубочайшее содержание... в труд и мысли самого рабочего класса»⁴⁷.

Живой Бог

Ленинизм Вертова — момент особый, поворотный для мифологического претворения коммунистической идеологии на экране.

Вместе с догматизацией позабылся ее чувственный исток — когда «учиться было не у кого», когда «шли по нетронутому пути», изобретая и экспериментируя, «старались оправдать доверие товарища Ленина»⁴⁸.

Но киноправда - плод любви Дзиги Вертова к Ленину - рождается на руинах России, позабывшей «Сатану ликующего» вместе с хроникой «Пате» и «Гомон», России, где идет вакханалия насилия, где нет ни хлеба, ни электричества, а кинотеатры закрыты. Тогда возникает стремление «внедрить в кино идеи ленинизма» - схожее чувство мы обнаруживаем, пожалуй, лишь у Маяковского, тоже стряхивающего с себя грязь торжествующего мещанства, бюрократизма, личных оскорблений и обид: «Я себя под Лениным чищу, чтобы плыть в революцию дальше...»⁴⁹. Это любовь искренняя, свободная, самоотверженная и бескорыстная — редкое, непонятное чувство, и нет ничего удивительного в том, что оно превратилось в фигуру умолчания истории, несмотря на вертовские признания в дневниках, да и опубликованных статьях⁵⁰.

Даже самая уязвимая позиция в вертовских взглядах на кино — распространение неприятия буржуазного кинематографа на игровое в целом — соотносится Вертовым с ленинской пропорцией киносеанса. Он требует первостепенного внимания к «киноправде», апеллируя к мнению Ленина: «Если вы будете иметь хорошую хронику, серьезные просветительские картины, то неважно, что для привлечения публики пойдет при этом какая-нибудь бесполезная лента, более или менее обычного типа»⁵¹.

Подобно многим первооткрывателям кинематографа, Вертов заморожен его техническими возможностями. Подобно многим, он погружается в кино, вкладывает в него душу, создает «живые», монтажно-ритмические фильмы, передающие биение его сердца.

Но биением своего сердца он прежде всего оживляет образ вождя — имя и образ Ленина присутствуют уже в нескольких выпусках «Киноправды», целостно отражающей жизнь с переходом к тематическим номерам. Затем - «Ленинская киноправда», и обожествляемый образ превращается в центральный, ключевой архетип всего советского кино.

В этом специфика, отличие отечественного кино от европейского, являвшегося в то время в основном новым, пусть великолепным, полем приложения модернистских течений в искусстве, декларировавших с подачи Ницше «Бога нет!» и препарировавших физическую реальность сообразно со свободным авторским видением, самоценность которого в художественной среде ни у кого не вызывает сомнений.

Но и в препарировании физической реальности в 20-е годы равного Вертову нет. В 1924 году его «Киноглазу» рукоплещет Париж,

«Человек с киноаппаратом» (1929) немедленно и прочно входит во все разноречивые учебники кино — даже в те, в которых другие его фильмы вместе со всей советской документалистикой (по крайней мере, сталинского периода) сбрасываются с исторических счетов как пропаганда. Вертов продемонстрировал, что человек с киноаппаратом может подчинить себе реальность, заставить мир двигаться по своей воле, не нарушая при этом достоверности документальной съемки. Однако вертовская власть кинематографа над миром — харизматическая по своему существу и обретается в слиянии его души с обожаемым идеалом, служит и подчиняется ему.

Кинематографическая одержимость Вертова возникает из понимания того, что новые технические средства незаменимы для претворения идеала в жизнь. Он показывает на экране то, что незаметно в действительности, стремится реализовать средствами кино идеи, которые в России не могли быть приняты сразу и реализованы на деле. И страдает, встречая непонимание. В 1923 году он пишет: «Если нужны массам легкие агитационные брошюры, значит ли это, что им не нужны серьезные статьи Энгельса, Ленина?.. Может быть, сегодня явится среди вас Ленин русской кинематографии, а вы не дадите ему работать, потому что продукты его производства будут новы и непонятны...»⁵². Вертов поклоняется Ленину, обожествляет его, отождествляет себя с ним, обретая величие, которое выделяет и отделяет его от кинематографической среды, обрекает на одиночество, — в сущности, обычный путь мистика.

«Ленинская киноправда» — видение избранного божества, явившегося ему, чтобы открыть истину. Ленин умер, его больше нет, и потому способность кино показать миллионам «живого Ленина» обретает особый смысл. Здесь нет монументального вождизма — его, вероятно, действительно не было у этого человека, — здесь любовь и поклонение автора, показывающего каждый ленинский кадр как драгоценность, как сокровище своего сердца. Кинодокументы выстраиваются хронологически и сопровождаются выдержками из ленинских выступлений. Конструкция отчетливо центростремительная: массы — Ленину, заводы — Ленину, сельское хозяйство — Ленину, войска — Ленину, дети - Ленину, Восток - Ленину. Затем - скорбные похороны в голодной зимней Москве. Затем, пожалуй, самое поразительное: «Ленин умер, но сила его с нами», и картины труда, созидания, кипучей деятельности Вертов вручную окрашивает в цвета этой силы — красный, оранжевый, желтый. Пробуждение, подъем, трансформация физической энергии масс — таков смысл.

О «Ленинской киноправде» сам Вертов говорил с гордостью: «Это была хроника, сосредоточенная вокруг одного лица. Действующим

лицом был Ленин. Это была полнометражная картина на 1100 метров, причем Ленин показывался все время, в течение всех частей, и сами надписи представляли документы, то есть ленинский текст. Это был первый опыт хроники с одним действующим лицом»⁵³. Последнее не совсем верно. Вертов имеет в виду хронику, выстроенную, сведенную в один монтажный человеческий образ, и здесь он прав: действительно, можно утверждать, что советская документалистика первым создала этот образ-символ Ленина, «самого человеческого человека». Но подходить строго, первый опыт хроники с одним действующим лицом был предпринят еще придворными кинохроникерами, и действующим лицом там был Николай П. Спаянности, цельности, единого ритма в ней не было, хотя и показывались разновременные куски вместе на одном сеансе. И все же верноподданнические чувства кинематограф вначале направлял по другому адресу, и поэтому так важна сама упорядоченность, организованность кинохроники, подчиненность ее конструированию чисто визуальными средствами образа человека, который подменил царственную фигуру, олицетворявшую страну в народном сознании.

Этот момент нам представляется весьма существенным для разворачивания в дальнейшем широкой идеологизированной картины советской документалистики.

«Киноправда» — эмоционально-смысловая матрица, определившая жизнь страны, которая затем последовательно и документально отражалась на экране в течение нескольких десятилетий. Мир поделен надвое. «Прежде» — «теперь», «они» — «мы», «труд» — «капитал» — вот основные «оси координат» документалистики, превращенные в мировые оси координат, по слову Вертова. В центре — «Великий Октябрь», персонифицированный в Ленине. «Мы говорим «Ленин», подразумеваем — «партия». Мы говорим «партия» — подразумеваем «Ленин» — так Маяковский сформулировал пронизанность коллективного тела персонифицированной идеей, духом вождя.

С утверждением этого центрального архетипа определились кинематографические параметры истории современности, возникла необходимость смысловых расширений. Из старой кинохроники, несущей образ своего времени, извлекается новый смысл — компонуется «предыстория» Октября, частый довесок фильмов 20-30-х, построенных на антитезе «прежде и теперь». А волшебница монтажного стола Эсфирь Шуб подвергает ее решительному классовому анализу, извлекая киноправду из царской хроники в «Падении династии Романовых». «Они» жили красиво, ели, пили, танцевали — «мы» пребывали в нищете, голодали, работали не покладая рук. Знаменитая метафора «До поту» —

столкновение кадров изнурительного труда и праздного танца — вошла в учебники кино. Декодированный образ времени получил заряд классовой ненависти, вытеснивший былой пиетет к царской особе. Документалистика уже создала иной образ для поклонения.

Многие вертовские метафоры, непонятные современникам, позднее получают объяснение в пространных и понятных фильмах. Но почтительное отношение к ленинской кинохронике сохранится неизменным. М. Ромм, Л. Кристи, даже В. Лисакович (в монументальном телесериале «В.И. Ленин. Страницы биографии»), демонстрируя прижизненные съемки вождя, опирались на примерно тот же набор кадров с тем же пиететом. Лишь в 1992 году в фильме «Россия, которую мы потеряли» Станислав Говорухин поставил Ленина в ряд разрушителей страны и мы увидели другие снимки, иное — страшное, искаженное болезнью — лицо вождя.

«Ленинская киноправда» — зародыш нового духа, «Три песни о Ленине» — его манифестация, кинематографическое воплощение души, владевшей Россией почти семьдесят лет. Бетонщица Мария Велик получает орден Ленина: чарующая улыбка, искреннее слово (и лучший синхрон) — к ногам обожествляемого образа. Крестьяне из колхоза имени Ленина. Песни, стихи, сложенные народом о Ленине. За киноправдой в 30-е стоит уже новая социокультурная плоть, несущая имя вождя.

Вертовский ленинизм утверждался энергией разрушения всего векового нравственного и социального российского уклада. Борьба шла за человеческие души, и это была борьба с религией, и прежде всего с ее главным оплотом — Православной Церковью, меры по реорганизации которой оказались явно недостаточными, чтобы сломить духовное сопротивление народа.

Первый сюжет «Киноправды»

В голодную зиму 1922 года Патриарх Тихон обратился к верующим с посланием, в котором разъяснял причины, побудившие его разрешить передачу на нужды голодающих церковных ценностей, не имевших богослужебного употребления. В нем же он назвал актом святотатства изъятие по постановлению ВЦИК от 23 февраля всех драгоценностей Церкви, включая предметы богослужения. Послание подняло народ на защиту святынь, и по стране прокатилась волна столкновений верующих с властями. Ленин написал свое секретное, а теперь широко цитируемое письмо, в котором голод рассматривался лишь как «исключительно благоприятный момент» для расправы с духовенством.

28 марта «Известия» опубликовали список врагов народа, возглавил который Патриарх Тихон «со всем своим церковным собором», начались аресты священников и расстрелы стихийных выступлений верующих.

Послание зачитывалось лишь в храмах — у правительства был полный контроль над прессой, в которой развернулась широкая погромная кампания против православия. Именно тогда нашлись деньги на новый киножурнал, и через три месяца после секретного ленинского письма во вновь открытых кинотеатрах была показана «добровольная передача» церковных ценностей. «Работа Помгола ЦК ВЦИК. Спасите голодающих детей!!!» — а далее следовал монтаж кадров: истощенные дети ждут санитарного поезда — церковные ценности, изъятые в Москве, - через надпись «Каждая жемчужина спасет ребенка» - дети, получающие в детдоме пищу, - представители ВЦИК и церкви знакомятся с мерами охраны ценностей. Простейший пропагандистский ход: изъятие ценностей «оправдывается» достоверными, безошибочно бьющими на жалость, кадрами голодных детей. Это был первый сюжет первого номера «Киноправды». Коммунистическая расшифровка мира началась с акта святотатства, по однозначному определению Патриарха Тихона.

Почему это было так важно для государства?

Планы — ближайшие политические и перспективно-исторические — требовали огромной массы человеческой энергии, а «человек, воспитанный в духе религии, становится неспособным к борьбе за переустройство мира»⁵⁴. Так утверждал Емельян Ярославский, возглавивший Союз воинствующих безбожников, автор примечательного произведения — «Библии для верующих и неверующих». Задуманная до революции, выдержавшая множество переизданий, «Библия» стала публиковаться частями в конце 1922 года в журнале «Безбожник», органически увязываясь с актуальной политической проблематикой. Любопытно ее построение — воспроизведение, часто дословное, библейского текста и комментариев, в котором автор показывает, что утверждаемое не соответствует действительности, аморально, выгодно эксплуататорам, наконец, смешно. Евангелия Ярославский не затрагивает — комментируется «священная история» от сотворения мира до «Первой книги царств», т.е. та ее часть, которая объединяет Тору и Ветхий Завет и легла в основу исторических представлений иудеев, христиан и в значительной мере мусульман.

Текст, вдохновлявший столько поэтов, подвергается экспертизе, основанной на последних данных математики, химии, астрономии, биологии, без всяких скидок на поэтическую образность — и не выдерживает испытания, теряет не только сакральный свой характер, но и

всякую достоверность. Библейская история оказывается ненаучной, раскладывается на бытовые истории: о том, «как праматери вперегонку старались рожать детей и как Лия купила Иакова за картошки у своей соперницы», о том, «как святой праотец Иаков воровал баранов у Лавана», о том-, «как в алтаре удушили двух еврейских попов», «о еврейском попе и его наложнице, разрезанной на 12 частей и послужившей причиной истребления почти всего колена Вениаминова» и т.п. Перед нами результат применения метода классового анализа к древностям — ключевое *кому выгодно?* лишает историю обаяния непосредственной чувственности, пленившей Гёте и многих, подобно ему, обративших к изучению древнееврейского⁵⁵. Ярославский выступает знатоком и языка и обычаев древности - проводя параллели с современными нравами правящих классов, он советует: «плюньте вы на эти выдумки, на поповские побасенки. А саранчой угостите ваших раввинов, хасидов, цадиков и других святых ваших угодников. Угостите их саранчой и скажите им, что эту пищу заповедал библейский бог своим детям через Моисея» — что доказывает цитатой.

Разъясняя, что «левит — попросту перевести — поп», он обличает паразитические нравы поповского сословия любой религии и переходит от библейских примеров к злобе дня. «Им» выгодно объявлять «все средства поповского обмана» священными. «Не наблюдали ли мы еще не так давно, в дни страшного голода в Поволжье 1921 — 1922 гг., как попы так же старались доказать, что все эти кадилницы, чаши и прочая посуда из боговой кухни — священные предметы и что бог накажет людей за то, что эти вещи обменяют на хлеб для простых смертных, голодных крестьян?»⁵⁶

Тогда Ярославский выступил с популярной статьей в «Правде» — «Почему у нас в России голод и как с ним бороться? Простая беседа с крестьянином». Но рядом с ним печаталось горьковское воззвание «Стихийное бедствие», в том же номере за 23 июля 1923 года. Горький написал более двадцати воззваний — помощь голодающим традиционно была проверкой нравственного чувства русской интеллигенции, Серафимович напоминал об участии Л. Толстого, В. Короленко в кампании 90-х.

Декларируется другая правда — правда простых смертных, голодных, веками угнетаемых людей, впервые получивших возможность строить жизнь по-своему, не оглядываясь на религиозные догматы. Главное — посметь открыть глаза и осознать собственную роль в истории, лишенной всякого священного ореола. И для Вертова, и для Ярославского превыше Человека божества нет. Нет иного творца, нет иного хозяина на земле, кроме трудящегося. И Вертов стремится заставить кино служить этой правде: «Вскрывая происхождение вещей и

хлеба, киноаппарат дает возможность каждому трудящемуся наглядно убедиться, что все вещи делает он сам, трудящийся, а следовательно, они ему и принадлежат»⁵⁷.

Кино доказывало зрителю его право на земные преходящие радости, развеивая надежды на загробный мир. В ногу с воинствующими безбожниками шли хроникеры, направляя кинообъектив на вскрытые священные раки: кости, прах человеческий обнаруживался вместо нетленных мощей. И Дзига Вертов на заре киногобиографии снимал вскрытие мощей величайшего русского святого Сергия Радонежского.

«Киноправда» - это декларация новой системы ценностей, а потому первый ее сюжет столь же символичен, как и последние выпуски журнала, в которых эта правда персонифицируется в образе «вождя трудящихся всего мира». Есть своя закономерность и в том, что главное слово во второй «Ленинской киноправде» принадлежит Емельяну Ярославскому - его воспоминания о Ленине монтируются с «жизнью колониальных народов», чтобы зрителю было с чем сопоставить собственную, хоть и не сытую, но свободную жизнь.

Новые ценности — инициация

Но кино уже тогда понималось не просто как средство антирелигиозной пропаганды, фиксирующее вскрытие мощей святых. Кино было призвано исполнять сложнейшую историкотворческую миссию и противостояло Церкви, охранявшей «священную историю», даже шире - всякой религии, отстаивавшей сакральность преданий старины. Киноправда была противопоставлена Высшей Божественной Истине, или, говоря современным языком, была предпринята попытка виртуальную реальность выдать за Божественную, «киноглаз» за Око Божие. Размещение киностудий в зданиях церквей было лишь логическим продолжением этой подмены - развитие бурной кинодеятельности в храмовых стенах легко проследить по местным киножурналам: хроникеры любили показывать себя массам.

Узурпируя власть Церкви, атеистическое государство вторгалось в область коллективного бессознательного и брало на себя функции религии в отношении миллионов своих «темных» граждан. Отсюда - политпросвещение, советская обрядовость, другие формы культурной революции, наивные, но действенные заменители привычного ритуала. Какое-то детское удивление результату содеянного сквозит, например, в сюжете о перестройке здания храма: «Самара. Стоило разобрать предметы культа — и на этом месте возвели Дворец культуры». Документалистика 20 - 30-х годов исправно отражала открытие по

стране Домов крестьянина, Дворцов Советов и культуры «на месте», оставляя за кадром духовный смысл этого замещения.

Смотреть в кино можно было то, что невозможно поначалу самому сделать в жизни, что сакрально для обыденного сознания. «Церковь с крестами, с колокольным звоном, с двуглавыми орлами, с царскими вензелями... с бесчувственным состоянием, с разбитыми головами и стоном раненых, с «Боже, царя храни», со старушками в религиозном дурмане, с зацелованными иконами, с ползающими на коленях каракулевыми дамами... превращается (не постепенно, а революционным скачком, со взрывом корон, крестов, икон и т.д., с расстрелом теней прошлого ураганным огнем социалистических заводов) в клуб заводской молодежи с красными звездами, с революционным знаменем, с пионерами, с комсомолом»⁵⁸ — так Вертов сам описывает фрагмент из «Симфонии Донбасса». Узнаваемые детали сливаются в метафору, предстающую перед его внутренним взором, в ней — наглядная трансформация мифа и своего рода символ «безбожной пятилетки». И не только через табу переступить стало легче, посмотрев, как публично и легко это происходит на экране. Одновременно создавалась новая пространственно-временная модель жизни, пошатнувшая все прежние о ней представления. Непонимание духовного смысла таинств, обрядов и предписаний Церкви, которым русские люди следовали из поколения в поколение по принципу «как надо», «как положено», облегчило их переход в новую идеологию по тому же принципу.

Были крестины - стали октябрины. Неисповедимые пути Господни вдруг обрели четкие очертания. Перед душой, крещенной во имя Отца и Сына и Святого Духа, чаявшей воскресения из мертвых, открылась ясная перспектива роста сознательности, обеспечившая уверенность в завтрашнем дне. «Киноправда» №18 представила это в зримой метафорической форме. Октябрины происходят прямо в фабричном цехе, где работает отец новорожденного, — это трудовое крещение, посвящение в труд, который станет главным мерилем его достоинства. Тут же стоят восприимчивые, символизируя ступени его восхождения, — из рук в руки пионер передает ребенка комсомольцу, комсомолец — коммунисту. Метафора показывает, как ритуалом программировалась судьба человека, который должен стремиться быть «как Ленин». В честь вождя ребенка называют Владимиром, и это имя вспыхивает на разных деталях станка — символ реализации в труде ленинских идей. «Ленин» — заключительная надпись выпуска.

Вождь мирового пролетариата прочно занял место Бога, последующие вожди были лишь помазанниками, проводниками ленинского духа, виртуальную жизнь которого в кинематографе поддерживала до-

кументалистика.

Монтаж сознания

Сотворение кумиров происходило из искреннего желания освободиться от религиозного дурмана, предрассудков и суеверий, раскрепостить сознание, следовать разуму, вооруженному наукой. «Только сознание может создать человека с твердыми взглядами, с твердыми убеждениями.

. Нам нужны сознательные люди, а не поддающаяся любому, очередному внушению бессознательная масса.

Да здравствует классовое сознание здоровых, видящих и слышащих людей!»⁵⁹ (из воззвания киноков).

Вертовское неприятие религии сопоставимо лишь с его неприятием художественной драмы — отсюда лозунг, перефразирующий К. Маркса: «Кинодрама — опиум для народа»⁶⁰. Объединяет их метод «одурманить и внушить», позволяющий «некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии»⁶¹.

Само время обусловило особую востребованность мобилизационной силы искусства и вертовские принципы воздействия фактами на сознание трудящихся, в сущности, были таким же теоретическим ответом на это, как предложение С. Эйзенштейна строить театральное и кинодействие на ряде островпечатляющих ударных моментов, «аттракционов», Вертова возмущавшее⁶².

Его противопоставление «фабрики фактов» «фабрике аттракционов» опровергалось его собственными фильмами. Аттракцион в широком смысле (англ. attraction — притяжение, привлечение) лежит в основе любого массового действия, от древнейших ритуалов богослужения до новейших рекламных технологий, побуждающих к участию, вовлекающих зрителей в действие, причем апелляция к универсалиям — пронизывающим наши умы взаимопроникающим идеям Бога, Правды, Свободы, Духа и т.п. — служит залогом объединения, привлекая к действию и высшие силы. Кинематограф уловил и закрепил этот момент, показав обращение помыслов людей к ушедшему обожествляемому вождю — «клятвы», «обеты», обещания жить по-ленински, довести дело Ленина до конца штампом вошли в кинолениниану, но начало было положено действительно «кинофактом» у гроба вождя. Миф, заполняющий дистанцию между «кинофактом» и общественной историей, представляет собой конструирование личной, внутренней истории, в которой автор соотносит себя с миром и ведет собственный отсчет времени, — в некотором смысле она всегда миф и не может быть

иной. Чем глубже, интенсивнее авторское переживание собственной включенности в ход событий, в широкий процесс, тем убедительнее его экранное представление. Искренность, правдивость тождественны обнажению той внутренней конструкции, на которой зиждется его видение мира, а идеальное подверстывает факты под себя. Приведенная выше метафора — кинопревращение церкви в заводской клуб — сильна потому, что обнажает внутренний порыв Вертова, и даже описание ее имеет свой ритм и пафос. Она взывает к новому, к свободе, революции духа, к культуре — она аттракционна. Кинохроника слагала из компонентов этой метафоры более простые уравнения, пускала в тираж, превращала в обыденность.

Личное начало истории открыто в вертовском кинематографе, вынесено на экран, персонифицировано «человеком с киноаппаратом» от «пробегов киноглаза» в выпусках «Киноправды» до одноименного фильма. Сам ли Вертов присутствует на экране, Михаил ли Кауфман, но кинокамера, превращаясь в равноправное действующее лицо социалистической стройки, знаменует его alter ego и за «аппаратным легкомыслием», увиденным «Киногазетой», стоит обнажение этого внутреннего структурирования истории, в которую Вертов вписывает себя, воспринимая ее как личный опыт.

Представляя на экране действительность так, как она складывается перед его внутренним взором, Вертов открывает общие, присущие не только ему, способы утверждения и переоценки ценностей. Таковы его тематические контрапункты. Скажем, в фильме «Киноглаз» теме бодрости и здоровья он противопоставляет другую, которую затрудняется назвать: «самогон — карты — пиво — темное дело; «Ермаковка» — кокаин — туберкулез — сумасшествие — смерть». Подобная разработка представляет эмоциональную лестницу, по которой отношение зрителя к старому постепенно низводится до идентификации со смертью, обеспечивая «эмоциональную победу» революционных сил в сознании, как то Вертов представлял для себя.

В экспериментах с надписью он ищет формы выражения внутреннего голоса, диктующего идею, в прямом обращении к зрителю. Яркое «ВЫ» — жители Севера и Юга, Запада и Востока, — загораясь на экране, соединяет зрителя, где бы он ни был, с почти стихотворным по монтажному ритму действием в «Шестой части мира». Этот внутренний голос превращает заказной фильм (заказ Госторга!) в гимн СССР и вновь заставляет вспомнить Маяковского.

Сегодня и психология по существу отходит от традиционного противопоставления сознания подсознанию: изменение психологических установок возможно в состоянии полного бодрствования и даже самостоятельного отслеживания человеком модальностей его внутреннего

мира. Визуальные параметры внутреннего представления, по мнению Р. Бандлера, наиболее значимы, но в звуковой модальности этот «диктующий» голос тоже способен стать ключом изменения поведения. Важным фактором эффективности трансформации является также темп, скорость самостоятельного выполнения человеком умозрительной программы.

Борьба Вертова «за окончательное очищение киноязыка, за полное отделение его от языка театра и литературы»⁶³, его стремление действовать на сознание, не задевая подсознания, основывались на их противопоставлении. Но убеждать, не внушая, не прибегая к «аттракционам», он не мог, шаг за шагом открывая сложность работы человеческого ума. Уменьшение смысловой нагрузки на надпись влекло за собой усложнение монтажных взаимосвязей зрительных образов. Первым опытом создания хроники без надписи Вертов называл «Бой под Царицыным», с которым связан его переход на новую скорость монтажа. «Пока шли куски в 3-4 метра, монтажница клеила. Когда же дошла до коротких кусков в несколько клеточек, то, не задумываясь, высыпала эти кадры в корзину как обрезки случайные, как брак. Пришлось все делать заново. Опять просидел дней восемь... Этюд был для того времени необычайно быстрым»⁶⁴. Правление отвергло фильм. Но затем на экраны вышла «Нетерпимость» Гриффита — разговаривать стало легче. «Человек с киноаппаратом» монтирован уже не по метрической, а по десятичной системе кадров. В открытых Вертовым возможностях восприятия кино темп, на наш взгляд, не менее существенная находка, чем ритм. Ее можно сравнить с новой высотой темпа, взятой в компьютерных технологиях создания скоростных клиповых историй⁶⁵.

Предлагая коммунистическую расшифровку действительности, Вертов опирался на способы сортировки и кодирования опыта в собственном уме. Поняв, что его внутреннее видение реальности не соответствует тому, что видит простой человеческий глаз, он отслеживал параметры внутреннего видения, чтобы затем подчинить им работу киноаппарата. Неудивительна поэтому его уверенность в том, что надпись — излишнее добавление к кинематографическому решению, в котором всегда, пусть в скрытой форме, присутствовал звук. Такой звуковой монтаж присутствовал в немом «Одиннадцатом», предвосхищая «радиоглаз»: неподвижная вода, пустынная местность, затем начинают в возрастающем темпе стучать молотки, укрупняясь, и после плана большого молота вырастает человек, стучащий по скале. По тем же причинам полемика вокруг прихода звука «выеденного яйца не стоит»: «Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях, могут монтажно совпадать, могут монтажно не совпадать и

переплетаться друг с другом в разных необходимых сочетаниях»⁶⁶. «...Сорганизовать вырванные из жизни куски в зрительно-смысловую формулу, в экстрактное «вижу»⁶⁷ — это именно то, к чему сегодня стремятся нейролингвисты, работая с человеческой психикой. Принципиальны ясность цели и четкая разбивка на порядок, последовательность действий по моделированию человеческой истории — личная, как оказалось, может складываться в симфонию, не менее патетическую, чем вертовские социальные картины, «несмотря на» (в прямом и переносном смысле) тяжелый, а то и трагический опыт.

Чтобы обеспечить в ней какой-то сдвиг, позволяющий человеку изменить эмоциональную оценку, понимание, отношение к опыту, Ричард Бандлер предлагает ему осознать ее конструкцию, пройти по параметрам, как-то (внутри визуальной модальности): цвет, дистанция, глубина, продолжительность, ясность, контраст, движение, скорость, цветовой баланс, прозрачность, пропорциональность, ориентация, отношение переднего и заднего планов и др.⁶⁸ — отмечая эмоциональное восприятие их изменений. Дальнейшие сложные техники так называемого рефрэйминга основаны на целенаправленном монтаже внутренних картин по заданным формам — создается программа для мозга, подобная компьютерной. Аналогично понимал целесообразное сочетание кадров и Вертов, разрабатывая теорию интервалов. Он исходит из столь же простых вещей: «1) соотношение планов (крупн., мелк. и т.п.); 2) соотношение ракурсов; 3) соотношение внутрикадровых движений; 4) соотношений светотеней; 5) соотношение съемочных скоростей» - но междукандровое движение должно учитывать все эти и другие соотношения. «Найти наиболее целесообразный «маршрут» для глаз зрителя среди всех этих взаимодействий, взаимоотношений, взаимоотноотталкиваний кадров, привести все это множество «интервалов» (междукандровых движений) к простому зрительному уравнению, к зрительной формуле, наилучшим образом выражающей основную тему кино вещи»⁶⁹, — задача монтажа, утверждавшего новое видение мира.

Разрушение трафаретов видения — необходимое слагаемое киноправды. Новая точка зрения, с которой мы не привыкли видеть ту или иную вещь, нередко оказывается для него целесообразной, обеспечивая искомое изменение восприятия. Хронологическая подборка кадров живого Ленина была представлена в «Ленинском госкинокалендаре», но его автор вспоминал редко: кинокалендарю далеко до киноправды. Цельность, плавность, ритмичность, центростремительность «истории» избранного лица — необходимые условия эффективности «якорения» ее в уме — более существенные, чем собственно содержательное ее наполнение, согласно принципам нейролингвистического

программирования, для которого конкретные черты вводимого объекта вообще не важны. А «расцветка» кадра, напротив, — шаг решающий, приближающий экранный образ к позитивно фиксированной для внутреннего видения большинства людей цветовой субмодальности.

«Поэтический» документализм 20-х экспериментальным путем нащупывал матрицы и схемы, которые полвека спустя получают обоснование у Р. Бандлера и Д. Гриндера и будут широко применяться в практической психологии. Было бы некорректно ставить вопрос сегодня о точности кинематографического попадания в ту или иную психотехнику — кино, как, впрочем, и любой самый современный электронный носитель, представляет собой несравненно более грубую, косную субстанцию, нежели собственно человеческий ум, «внутреннее кино», программированием которого занимается нейролингвистика. Однако, опираясь на открытия последней, сегодня мы не можем не признать правоту ряда звучавших вызывающе постулатов Вертова, и прежде всего его утверждения о первостепенной важности создания новых форм для продвижения коммунистических идей на экране, о том, что новый киноязык столь же важен для распространения идеологии, как и сам жизненный материал.

Если не больше. Без киноглаза не было бы киноправды, без выявления азбуки и грамматики кино невозможно было бы изменить ценностную ориентацию, мотивацию, основы веры, наконец, того зрителя, которому предстояло социализм строить. «Непонятность» фильма — дефект относительный, ибо его «понятность» отнюдь не равнозначна эффективности воздействия, что хорошо показывает весь спектр пропагандистской документалистики, скажем, начала 80-х. Нам в контексте мировой документалистики XX века вертовский кинематограф видится самым ярким и искренним выражением коммунистической идеи, а самый благосклонный современный ему историк считал, что «над идейными задачами Вертов работал очень мало». Но уровень его киноизъяснения был оценен по достоинству даже в 30-е, когда стало понятно, что это — не язык для массовой пропаганды. На всесоюзном совещании кинематографистов в 1935 году Н. Лебедев утверждал, что даже кинематографисты «впервые увидели мир через «Киноглаз». «Вертов сумел показать то, что до него не видели ни хроникеры, ни «игровики». (Пудовкин с места: «Он единственный, который создал безукоризненный музыкальный ритм».) Он создал первичную азбуку и ритмику монтажа...»⁷⁰ Важно то, что вертовские картины вызывали «взрывную» реакцию, расшатывая модальные устои мировосприятия. Действительно, в целом это были фильмы, производящие фильмы — влиявшие на коллег, побуждавшие их делать кино «лучше», «понятнее», «исправляя» Вертова, но отталкиваясь от

открытого им.

Вертову органически было присуще видение современности как истории, подлежащей режиссированию и на экране и в жизни. А при таком видении конкретность ситуации неважна, напротив, она неизбежно подлежит преодолению ради раздвижения временных рамок до соответствующего исторического масштаба. Хотя и без номерка и ошейника, «каждый заснятый на пленку жизненный миг» остается кинофактом — здесь Вертов прав, — но такой подход открыл проблему, обреченную на усугубление с умножением аудиовизуальных технологий. Ее можно назвать проблемой контекстуальной зависимости кинофакта: выхваченный из конкретной ситуации, он обретает смысловую вариативность, обрекающую его на смену контекстов. Переводя на грубый язык идеологии, социальный заказ определяет смысл кинофактов.

Извлечение нового смысла из кинофактов дореволюционного прошлого — частный случай коммунистической расшифровки мира, в основу которой положен контраст, противопоставление, борьба. Дореволюционный кадр — предмет ненависти, обличения, развенчания, он спаян с отрицательным чувством почти независимо от своего содержания, потому что от этого зависит положительная оценка кадров современных. Поэтому эти кадры вводились как клише в разные фильмы — и проходные хроникальные, и агитки, и политпросветфильмы рубежа 30-х, иногда как будто без особой необходимости. Кажется, документалисты, начиная с Вертова, искренне не видели в них никакой самостоятельной ценности, а лишь расходный материал. Радовались, если он может еще послужить. Подобным образом в новых дворцах культуры пол выкладывали мраморными плитами — надгробиями с церковного кладбища.

«Падение династии Романовых» Э. Шуб — предельное выражение такого отношения. Старая, «бесполезная», «никому не нужная» хроника полностью утилизирована, очень технично, в рамках своих «родных» пространственно-временных координат. Прошлое как будто замкнуто в себе, в собственной хронике — но ключ к нему, конечно, из 20-х: борьба классов, социальный контраст, противостояние заложены в разбивку и монтаж киноматериала. Отметим и смыслообразующую функцию печати в фильме: тексты прокламаций, призывов Временного правительства, царского манифеста, приказа Керенского как равноправный документ взаимодействуют с кинохроникой. В отличие от Вертова, Шуб в художественной системе фильма отводит слову неизменно важную роль. Переходя от темы шовинизма к ленинской, заключительной, теме «Падения династии Романовых», Шуб монтирует кадры уличной демонстрации с текстами «Правды». По мере ук-

рупнения планов, приближения демонстрации к зрителю, в газете выделяются призывы: «Сегодня демонстрация!», «Хлеба, мира, свободы!», «Долой царскую думу! Долой десять министров-капиталистов! Вся власть Советам рабочих, солдатских и крестьянских депутатов!». Так, текст дореволюционных большевистских газет выступает как правда, выдержавшая проверку временем, при столкновении двух версий истории.

И все-таки, повторим, этот фильм, скорее, частный случай толкования истории. В целом прошлое утрачивало свою самоценность, а вектор оценки определялся настоящим. Но в быстротечном настоящем важное, верное, актуальное сегодня завтра перестает быть таковым. Завтра важно что-то другое и вчерашнее открытие уже не актуально. Этот сдвиг акцентов времени, имевший, как мы видели, отчетливо идеологическую мотивировку, сопровождался необратимой разрушительной реакцией, столь же кинематографически осязаемой, сколь и неожиданной даже для таких «идеологов» новой кинорасшифровки прошлого, как Вертов и Шуб. Уже в 1924-м Вертов жаловался, что не может показать в оригинальном виде первые восемнадцать номеров «Киноправды», в начале 30-х фрагменты «Киноправды» и фильма Шуб обнаружил у А. Роома и изумился агитпроповскому сочетанию с игровыми кусками. «Годовщина революции», «История гражданской войны» — первые крупные исторические кинополотна — были размонтированы на новые нужды почти немедленно, как и прижизненные съемки Л. Толстого, собранные и подвергнутые Шуб классовому анализу в широком контексте дореволюционной хроники в фильме «Россия Николая II и Лев Толстой», как и многие другие ленты зачинателей коммунистической расшифровки мира. В этом нам видится следствие открытой контекстуальной зависимости кинофакта. Вертовское сравнение фактов с кирпичами обернулось для документальных построений на экране нескончаемой перестройкой, разбирающей фильмы «на кирпич».

Более чем кто-либо в нашем документальном кино Вертов сделал для вскрытия внутреннего смысла хроникального образа. Метафорическая История выкристаллизовывается из кинофактов, подчиняясь режиссерскому видению правды и прорывая пелену преходящей видимости жизни. В том, что это видение вдохновлялось коммунистической идеей, сомнения нет, как и в вызывающе-личной интерпретации коммунистической идеологии. Ее мифологическая основа обнажилась в фильмах Вертова с такой наглядностью потому, что в этой идее соединялись его собственная вера, его надежды, побудительный мотив жизни и творчества. Это была личная правда человека, поставившего целью своей жизни кинематографически соединить веками угнетаемых

и разобщенных трудящихся во всех концах мира и вскрывшего неисчерпаемый источник аудиовизуальной лингвистики для того, чтобы они могли друг друга понять и отстаивать свои интересы во враждебном мире. Из найденных им приемов и формул лишь малая часть вошла в язык, на котором в последующие десятилетия говорила наша документалистика. Но Вертов на экране показал самую возможность из известных кинофактов выстроить историю по-своему, подчиняя действительность своей программе. И на следующем этапе планируемость, программируемость истории принимается повсеместно — действительность видоизменяется вместе с документальным экраном, а теоретические постулаты Вертова докажут свой прогностический характер в эпоху информационного взрыва и утверждения технологического подхода к истории.

РЕАЛИЗАЦИЯ МИФА: МОДЕЛЬ СОВРЕМЕННОЙ ИСТОРИИ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

Киномиф - лунное отражение света разума. Под миф подстраивается действительность и историческое представление о ней, составив в 30-е своеобразное единство, сохранявшееся на протяжении полувека. Жизнеспособность этого единого образования питалась верой в избранный идеал, в то, что это и есть правда. Не скроем, сами мы подходили к нему с «темной стороны луны»: целенаправленно отсматривали фильмы-процессы, политическое судилище, уносившее в небытие вчерашних героев революции, интеллигентов, кулаков, буржуазных специалистов, а также фильмы, снятые в лагерях. Но странное дело: гнетущее впечатление от этих сюжетов «гасилось» тем контекстом, в котором оказывались некоторые из них, попадая в киножурнал. А журнал мы отсматривали целиком - сначала нехотя, потом с растущим любопытством. Затем решительно вернулись к принципу «правды навалом», обратившись к лентам ничем не примечательным, не отмеченным никоим образом в истории кино. Так мы дополняли свои впечатления от давно просмотренных материалов того же периода. Сами мы этим впечатлениям вовсе не склонны были доверять.

Откуда возникает эффект широкого формата, сочного цвета, безоблачных небесных высот, бескрайних водных просторов, льющейся песни — при просмотре черно-белой хроники, большей частью немой, на маленьком экране монтажного стола? Из заэкранного пространства, пронизанного мифом, из реализации мифа во «всамделешной» жизни. Такой эффект - свидетельство силы мифа.

Вряд ли кому-то действительно удастся найти мифологический исток в строгих национальных границах, закрепить его за «русской идеей», как пытался Н. Бердяев. Но в то же время очевидно, что люди, пришедшие к власти в стране, были воспитаны в духе определенной традиции отечественной культуры. Вспомним и то, что, прежде чем занять высокие государственные посты, многие из них сами были публицистами, имели дело с фактами жизни, ее осмыслением в печати, легальной и нелегальной. Эта культурная традиция, более широкая, чем заявленная идеология, покоится на прометеевом мифе. На рубеже XX века ее глашатаем был Горький, литературный авторитет которого признавался пишущей партийной средой. К его сказаниям, песням, легендам восходит интерпретация подвига в документалистике 30-х. «Сталинские соколы» покоряли поднебесье, отталкиваясь от горьковской дореволюционной «Песни о соколе».

Птица — символ человеческой души. В «Песне о буревестнике»

Горький далек от идеализации современников. Не он первым, однако, противопоставил полет в небо жалкому ползанию по земле. Мы же обратим внимание лишь на трактовку смерти в его толковании мифа. Сколько презрения к птицам, которые боятся за жизнь и прячутся от бури! И Данко не надеялся на благодарную память спасенных людей. А кто поджидал сокола, упавшего на землю?

Есть легенда, поразительно похожая на горьковскую «Песню о соколе» и, подобно ей, хрестоматийная, включенная в школьные учебники - но в Индии. В ней сокол тоже стремился к высотам и с презрением смотрел на земных тварей. Ползучие змеи вызывали у него особое отвращение. Однажды он залетел высоко в горы, туда, где не было вообще живых существ, выбился из сил и упал на камни. Он жаждал хоть кого-нибудь увидеть перед смертью. Когда из-под камня выползла змея, он умилился ее виду и воспел хвалу творцу жизни.

Горький не сулит герою такого гармонического конца. Сокол, падает, и змея начинает глумиться над ним. Он погибает, верный кредо: «Зато я видел небо». Небесное и земное начала так и остаются непримиримыми: «Рожденный ползать летать не может». А полет ввысь — сам по себе награда.

Змея - символ предательства, искушения, соблазна - незримо следует за героем 30-х. Но змея — это и символ мудрости, жизненной силы, спирали развития. Дисгармония горьковского толкования мифа отразилась в реальности. Миф воспитывал поколение летающих, поколение смелых, способных вознестись над вековечной житейской мудростью — и готовых разбиться ради самой идеи взлета. Страх смерти постыден - самопожертвование доблесть. Приземленные выживали успешнее, как и предречено мифом, но симпатий не вызывали. Четко обозначенный идеал требовал изменения природы человека, миф компромисса не сулил. Реальность преображалась на экране, как в сказке - цена преображения открывалась в кино постепенно, спустя десятилетия, с переосмыслением когда-то снятых кадров.

В 30-е вектор времени прочно фиксируется на настоящем: история — это то, что делаем мы здесь и сейчас. Это «настоящая история», берущая начало с первого года текущей пятилетки, — во вторую пятилетку первая не очень интересна, в третью не интересна вторая. Экран тридцатых забывает о двадцатых: с исчезновением «агитпроп-фильмы», странного всеядного порождения рубежа десятилетий, старая хроника оказывается не востребованной в новых документальных картинах. Революция, гражданская война превращаются в символ, обозначенный в современной кинокомпозиции несколькими выразительными кадрами (причем, может быть, из лент Эйзенштейна). Дореволюционная хроника встречается в фильмах редко, как доисторический раритет. Мало

фильмов, в которых бы старая — скажем, десятилетней давности - хроника составляла и половину метража. В заложенной Вертовым «вечной» антитезе советской документалистики «прежде и теперь» удельный вес «прежде» все более сокращается, постепенно превращая прошлое лишь в отправную точку, логическую позицию для утверждения вездесущего «теперь». Творчество Эсфири Шуб - лучший показатель разворота времени. Ярko вспыхнувшая в 20-е звезда перемонтажного кино покидает сферу прошедшего, озарив «великий путь» в одноименном фильме и составив из дореволюционной хроники необходимый кинематографический ответ на вопрос о неизбежности революции. Но каким бы блестящим не был этот ответ, идеологически безупречный, совершенный по форме фильм «Падение династии Романовых» не находит продолжения в 30-е — киноисследование того, что было до революции, попросту прекращается и возобновится лишь десятилетия спустя.

Однако исчезновение монтажно-исторического документального фильма с экранов - лишь кажимость смещенного времени. Прошлое выпадает. История концентрируется в настоящем, монтаж распространяется на действительность. Киномонтаж и монтаж объектов социалистического строительства сливаются в одно. Киноправда смыкается с традицией правдостроительства, у истоков которой стоял А.М. Горький.

К концу 20-х кинематограф накапливает достаточно опыта для оперативного отбора кинофактов и экранного конструирования истории в соответствии с официальным о ней представлением и общими требованиями к пропаганде. Он ведет собственную партию в оркестре политических средств, рассказываемая им история в сочетании надписи и изображения звучит четко, понятно и уверенно и вскоре действительно обретает координату звука, расширившую поле вербального изъяснения. Упрощение восприятия, доступность, полнота охвата аудитории и все более полный, широкий, системный охват жизни — таковы главные направления его последующего развития.

На рубеже 30-х активно заявляется общественная потребность в его превращении в источник постоянной оперативной информации для каждого по типу газеты и обсуждаются возможности телевидения дать экранной информации материально-техническую базу, сопоставимую с полиграфией¹.

Простота идей, декларативность, дидактичность, патетика советского документального кино при стремительно растущих его объемах в 30-е годы давали основание исследователям говорить о его особом пропагандистском заряде — со знаком «плюс» в советском киноведении, впрочем, сосредотачивавшем внимание на отдельных

именах и художественных достижениях, или со знаком «минус», как то сделал Эрик Бар-ноу, попросту исключивший советское кино 30-х как «кинопропаганду» из авторской истории мировой документалистики. Нам же период интересен как раз своим общим ключом, сквозным пафосом, преобладающим над различием творческих манер — объединяющей идеей, столь сильной, что фильмы 30-х как будто сливаются в одну документальную ленту. Ярлыком «кинопропаганда» этот феномен не закроешь, тем более что советская документалистика декларировала свое агитационно-пропагандистское назначение всегда, а не только в этот период.

Если монтажные разработки 20-х явились своеобразной школой классового киноанализа мира, то их применение в 30-е связано с опрощением, схематизацией, вульгаризацией формы — хотя, на наш взгляд, кино не дает оснований усомниться в искреннем следовании идее коммунизма, сохраняющей статус объединяющего идеала. Но из брошенного Вертовым лозунга Киноправда превращается в нечто большее — кинематографическую структуру, документально охватывающую все, что строится, втягивающую действительное в себя и существующую над действительным, подчиняясь централизованному планированию. «Здание», «строение», «постройка» документальной кинематографии — пожалуй, самые верные слова для определения существа этого вида кинематографической деятельности, крепко привязанного к объектам народного хозяйства и выстраивающего собственную систему — не только тематическую, но и производственную — рядом с ними, вокруг них.

Попытаемся, несколько абстрагируясь от собственно кинематографической плоти времени, понять принципы, положенные в основу этой структуры, впервые выдвинутой тогда в качестве модели, по которой создавалась история советского времени.

ГОРЬКИЙ И ТРАДИЦИЯ ПРАВДОСТРОИТЕЛЬСТВА

От кино ждут социально-политической действенности. Отвечая ожиданиям, курс на «культурфильму» сменяется курсом на «политпросветфильму», затем на «агитпропфильму» — в сущности, в рамках одного направления, пытающегося выработать некое художественное лекало для решения агитационно-пропагандистских задач. Результат не может удовлетворить никого. Значение хроники сводится к текущей информации — возникают и закрываются местные, специальные, ведомственные, общественные киножурналы. В целом к неигровому относятся как к кино «второго сорта», к тому же — в свете идейных борений литературно-художественных группировок — теоретически

сомнительному, «ненадежному», а то и подлежащему искоренению. Один из руководителей тех лет заявлял публично: «С документализмом, как теория, я буду бороться самым беспощадным образом и советую всем это делать»².

Эйзенштейн сравнил положение киномастеров 20-х с положением «попутчиков» в литературе³. Притом, что вряд ли найдется кинематографист, противостоявший тогда коммунистической идее, представления о ее кинематографическом претворении у каждого были свои и поступаться ими никто не желал.

Призывы к соединению усилий не приносили больших плодов, хотя власти исподволь пытались укрепить кино испытанными кадрами «литераторов-партийцев». Единства не было и в писательских рядах. В марте 1929 года Главискусство созвало Первое всероссийское совещание по сценарному делу, где разбирались отношения сценаристов с кинорежиссерами и киноорганизациями. Представительство литераторов было значительным: из 200 человек 90 сценаристов и 40 писателей — но сколько групп они представляли! Федерация писателей, РАПП, ВАПП, «Кузница», «Перевал», «Круг», Всесоюзное общество крестьянских писателей, СРД, МОДПИК, Драмсоюз и др. - трудно было ждать, чтобы решения вылились в какую-то организационную форму. Вопросы кино рассматривались и на Втором расширенном пленуме РАППа в октябре того же года, но это лишь проецировало в сферу кино «дух обострившейся борьбы пролетарского крыла советской литературы с неокapиталистическими группировками»⁴, и удар, направленный против нового ЛЕФа, пришелся на кинодокументалистов.

Централизованное же планирование предполагало выработку общих принципов, общих критериев оценки работы - согласия в этом кинематографисты достичь не могли. Впрочем, о реальном достижении такового и в 30-е говорить не приходится. И все же в основе заработавшего, как часы, строго планируемого, неуклонно развивающегося кинопроизводства лежит некий идейно-творческий консенсус, внутреннее идеологическое соглашение мастеров, вне которого так работать кинематограф не мог бы.

Активная публицистическая и организаторская работа А.М. Горького на рубеже 30-х была исследована достаточно хорошо в советские годы — сейчас масштаб и характер этой работы замалчивается либо искажается. Трудно увязать искусство, обличаемое как «пропагандистское», «тоталитарное» и соответственно лживое, с фигурой мирового масштаба, с писателем, чье имя стало символом правды в литературе не только для русского читателя. Между тем именно Горький выдвинул и обосновал идеи и принципы искусства 30-х, подчинив его публицистическим по сути задачам, а также предложил новые методы

работы, структурные направления журналистики, распространенные на кино, как и на систему пропаганды в целом.

Восстанавливая это горьковское начало в своеобразной культуре 30-х, мы яснее видим и специфику документального кино, осознающего свою организующую роль в истории.

Горьковское влияние на кино не сводимо к его выступлениям или предложениям по вопросам киноискусства, личным взглядам и вкусам. Горький - фигура символическая, специально призванная для объединения культуры, образ, намеренно очищенный от внутренних противоречий. «Друг Ленина», «первый пролетарский писатель», народный писатель, пешком исходивший Русь, — высвечиваемые прессой грани искусственно поддерживали его авторитет, который, впрочем, действительно был велик. Единственный писатель, чьим именем при жизни был назван родной город, его имя носили шахты, фабрики, бригады ударников, агитэскадрилья самолетов. Его юбилеи отмечала вся страна. «Горький не просто советский писатель. Он писатель советской страны. Он — писатель социалистического отечества. Все радости нашей страны — его радости. Его личная жизнь слилась с жизнью страны, которая строит социализм»³. Слова передовой статьи «Известий», приветствовавших 40-летие литературной деятельности Горького, хорошо передают мифологичность образа и, на наш взгляд, в комментариях не нуждаются.

Мифологический характер фигуры писателя отнюдь не умаляет значения его деятельности по возвращении из Италии, заставляя скорее задуматься о силе мифа и осознанном ее использовании в 30-е годы, когда, несмотря на все более жесткие условия жизни в СССР и в целом трагическое завершение жизненного пути Горького, его публичное слово обретает и сохраняет всесоюзный резонанс. Только в «Правде» за 1927-1936 годы он опубликовал более 200 статей⁶. Эту газету он называл «лозунгом всей прессы» и с 1931 года стал ее ведущим публицистом. 2-3 раза в месяц он публикуется в «Известиях», причем целый ряд статей (в том числе из тех, что задавали пафос 30-х и цитируются в данной работе) выходит одновременно в «Известиях» и «Правде» - явление уникальное, свидетельство особого места Горького в пропаганде. О том же, на наш взгляд, говорит сложившаяся в этот период форма «горьковского приветствия» — стахановцам, челюскинцам, Г. Димитрову и т.д.

Реабилитация очерка

Горьковские преобразования в сфере культуры и искусств с

организационной точки зрения направлялись на консолидацию творческих сил и централизацию руководства ими, что было, вероятно, необходимым аспектом общей перестройки экономики и усиления государственного управления. На ситуацию в кинодокументалистике при этом, на наш взгляд, принципиально повлияли два момента.

1. Горький сделал ставку на факт, начав эти преобразования с публицистической сферы. Новое мировоззрение, в том числе художественное, находит свою опору в документе действительности. Созданные им журналы «Наши достижения» (1928), «Колхозник» (1934) и «За рубежом» (1930) становятся показательными образцами освещения жизни по главным тематическим направлениям, задают тон прессе и публицистике в целом. (Первый, программный журнал постепенно перешел на индустриальную тематику.)

2. Горький намеренно усиливает позитивное начало в отражении жизни, ударение на положительный пример снижает критический пафос прессы.

В печати действенность позитивного подхода, умноженного на факты самой жизни, продемонстрировал журнал «Наши достижения» - «толстый» (объем 10—15 листов), полностью документальный, очерковый и в то же время массовый журнал. Его запланированный тираж в 20 тысяч экземпляров многим казался чрезмерным для чистой публицистики (для сравнения скажем, что самый большой тираж в то время среди «толстых» литературно-художественных журналов имел «Новый мир» — 25 тысяч), но популярность издания превзошла ожидания и через пять лет его тираж вырос в три раза, показав реальный интерес к документу современности. Горький отстаивает документализм в литературе на тех же основаниях, что Вертов, Шуб или Ерофеев - в кино, и поэтому, вероятно, его начинания с такой легкостью распространяются на кинематографической ниве. Причем заимствование как будто не ощущается: идейный посыл общий, очевидна перекличка мыслей. «Чем шире мы будем охватывать явления действительности, — пишет он в редакцию «Наших достижений», - тем более богатый материал для агитации за Советскую власть, за коммунизм мы дадим. И это будет агитация не от теории, все еще трудно усвояемой, а от фактов, которые сами читатели будут в состоянии тем более часто проверять, чем больше мы дадим материала»⁷.

Журнал, призванный «реабилитировать» очерк, писателю пришлось отстаивать по трем направлениям.

Во-первых, он выступает против распространенной в литературе «теории полуфабриката», утверждавшей, что очерк — сырье для романа. Защитники этой точки зрения, по словам Горького, знакомятся с

жизнью по газетам или по работе очеркистов, которые оцениваются ими как литераторы третьего сорта. Есть даже писатели, которые «относятся к очеркисту, как относились офицеры царской армии к денщикам»⁸.

Во-вторых, он критикует лефовскую теорию «литературы факта» за вульгаризацию документализма, сведение очерка к фотографии, низкий художественный уровень. По мнению Горького, излагать простую историю надо «без фокусов и премудростей», характерных, например, для стиля В. Шкловского⁹.

В-третьих, он отвергает рапповскую теорию «живого человека» — и тоже за низкий художественный уровень: без цельного человеческого характера Горький искусства не мыслит.

Давало ли кино основания для подобной критики?

Хроникально-документальная стезя кинематографа проходит из 20-х в 30-е четкой непрерывной линией — каким бы монтажным экспериментам не подвергали хроникальный образ Вертов, Шуб или Ерофеев, документальная основа оставалась для них залогом киноправды. К «полуфабрикатам» от кино, скорее, можно отнести пресловутые агитпропфильмы, полуигровые ленты типа «Монометр I» и «Монометр II» А. Роома, которые создавались игровиками в ответ на партийно-политические запросы.

Анализируя выше теоретические взгляды Вертова, мы уже отмечали их независимость от теории «литературы факта». Убежденный в особом социальном предназначении Кино-Глаза, Вертов в то же время был открыт современным идейно-эстетическим исканиям и находил полезное, конструктивное начало и в лефовских, и в рапповских идеях, как будто давая повод соотносить свои ленты с соответствующими теориями. Но важно то, что его кинематографическая интерпретация «метода диалектического материализма», хотя и насаждаемого РАППом, не была вульгарной. И даже если можно усмотреть отклик на теорию «живого человека» во введении знаменитого синхрона в «Три песни о Ленине», это не мешает бетонщице Марии Велик оставаться едва ли не самым прекрасным человеческим характером в документалистике 30-х.

На Московском совещании 1931 года Вертов критикует за непоследовательность бывших адептов фактографии от литературы, которые приходят в это время не в некогда превозносимую ими хронику, а в игровое кино: Третьяков к Эйзенштейну, Брик к Кулешову. «Работал еще Шкловский с Роомом. Сделали фильму «Пятилетку», которая представляет собой II Ленинскую Правду и куски из фильма Шуб»¹⁰.

Тем не менее борьба с документализмом в кино ведется с рапповских позиций и предубеждение против самого термина сохраняется после ликвидации РАППа. В репертуарном указателе Наркомпроса

РСФСР 1936 года подавляющее большинство разнообразных картин, которые мы сегодня нейтрально назвали бы документальными, зовутся киноочерками - от короткого «Красин» во льдах» до сорокаминутной «Страны льва и солнца» В. Ерофеева. Это было удобно: пока с документализмом как течением боролись, по очерку стали проводиться совещания — московское производственное в 1931-м, всесоюзное в 1934 году. Доклады публиковались в «Наших достижениях». Журнал также проводил конкурсы на лучший очерк.

Все это привело к действительной «реабилитации» очерка, расцвету очерковой (читай — документальной) литературы 30-х — и расцвету документального кино, стремящегося к жанровой палитре литературной публицистики и обретающего особое место в жизни наравне с нею.

Сложности отстаивания документального характера первого горьковского журнала показательны для конца 20-х, но не сопоставимы с той реакцией, которую вызвали тогда его принципы «позитивного настроения» публицистики. В то время печать была рупором острых политических разногласий, в которых пробивала себе дорогу идея нарастания классовой борьбы по мере строительства социализма. Особую масштабность приобретал образ врага, определялись его типологические черты, а «шахтинское дело» в 1928 году приковало к себе всеобщее внимание. Горьковское начинание противоречило всей атмосфере социокультурной жизни второй половины 20-х, для которой нормой была уничтожающая критика с политическим привкусом — борьба с документализмом представляет частный случай борьбы друг с другом.

После 1927 года отстранен от участия в литературном движении главный редактор «Красной нови» «троцкист» А.К. Воронский. Сталин лично поддерживал РАПП в походе на «классового врага» в литературе — «Письмо писателям-коммунистам из РАППа» от 28 февраля 1929 года не оставляет сомнений в его симпатиях". Обвинения обрушивались на В. Иванова, Л. Леонова, И. Сельвинского, А. Платонова, Н. Клюева, Э. Багрицкого, М. Шолохова, И. Катаева — да едва ли не на весь цвет отечественной литературы. Но и в культивировании РАППа, взлете его идеолога Л. Авербаха на рубеже 30-х нам видится, скорее, апогей последовательной тенденции «понижения культуры» в 20-е годы. Горький выступал откровенным противником этого курса еще в 1922 году: «Считаю это отношение ошибочным... Людей разума не так много на земле, чтобы мы имели право не ценить их значение»¹².

Лозунг критики и самокритики «невзирая на лица», брошенный XIV съездом, развернул средства массовой информации на борьбу с недостатками. Развивается сатира, от критических материалов требуют четкой адресной направленности. «Правда» открывает отдел «Каленым

пером» (1926-1928), совместно с КК-РКИ выпускает еженедельный листок «Под контроль масс». Жанр фельетона разрабатывают в газете, в частности, М. Кольцов, И. Ильф и Е. Петров, Н. Зорич, Д. Заславский, на радио - В. Катаев, В. Гусев, Е. Шатуновский, Ю. Калганов, в кино - А. Медведкин, Н. Кармазинский, С. Гуров.

Критический подход к действительности превращался в норму, внимание концентрировалось на негативном, подлежащем искоренению, что задавало тон публицистике и косвенным образом отразилось даже на теоретических о ней представлениях. Границы критического раздвинулись. Практика рубежа 30-х давала М. Кольцову основания утверждать, что «фельетон может быть дан в виде очерка, сатиры, путевой корреспонденции, стихов (Демьян Бедный)» — утверждение столь же спорное, сколь и показательное для того времени¹³. Обратной стороной этого публицистического направления было преследование и шельмование в печати отдельных лиц, отразившееся в том числе и в газете «Кино» 1929—1930 годов.

Критика носила тотальный характер, становясь средством воплощения стремительно растущего образа врага, о котором речь пойдет ниже. Затевая «игру на повышение» - так он называл установку журнала на «положительные результаты нашего труда»¹⁴, — Горький шел против течения. Само название «Наши достижения» звучало вызывающе, и поддержка Сталина¹⁵ (автора идеи нарастания классовой борьбы при строительстве социализма) силу и направленность общего течения немедленно остановить или изменить не могла.

Организация издания совпала по времени с обращением ЦК ВКП(б) «Ко всем членам партии, ко всем рабочим», актуализировавшим положения XV съезда о «жесткой самокритике для того, чтобы эту самокритику сделать рычагом борьбы за действительное исправление всего аппарата, для действительной, - а не бумажной - борьбы с бюрократизмом, для массового похода против всех врагов...»¹⁶. Уровень критического накала достиг той точки, когда идея Горького показалась провокационной и вокруг издания развернулась широкая критическая кампания. Если П.Н. Керженцев, И.И. Скворцов-Степанов предлагали критически подходить к достижениям, то другие выступали за «двойную» идею — и достижения и недостатки¹⁷. Как ни ничтожны разногласия на сегодняшний взгляд, речь шла о действительно поворотном моменте миропонимания 30-х. 10 июня 1928 года «Известия» выходят с обширной специальной статьей «Горький и «Наши достижения», где обсуждаются предложения изменить направление и название журнала, прозвучавшие на редакционном совещании 8-9 июня, и об отпоре Горького. В дискуссию включаются ведущие органы печати. «Опыт слагается не только из достижений» — название

одной из многих статей «Рабочей газеты» отражает общее мнение, и даже в следующем году, анализируя первые книжки журнала, «Комсомольская правда» называет статью «Не отгораживаться от самокритики».

Горьковская инициатива была принята вовсе не безоговорочно. Авторитета писателя оказалось недостаточно, чтобы противостоять критике на уничтожение, против которой она была направлена и объектом которой стала¹⁸. Положение изменилось лишь тогда, когда идеи писателя получили открытую поддержку ВКП(б). В декабре 1929 года ЦК принимает специальное решение «О выступлениях части сибирских литераторов и литературных организаций против Максима Горького». Имя Горького было выведено из поля критики практически волевым усилием сверху. Кроме того, в решении предварялись основные положения главного для 30-х постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года, положившего начало объединению деятелей искусств.

«Наши достижения» пробивали дорогу специфическому мирозерцанию 30-х, тем принципам, тем ценностям, на которых строилась жизнь страны следующие полвека. Они закрепились в эстетике социалистического реализма, догматизировались и вряд ли сегодня нуждались бы в напоминании, если б на излете века не возобладало прямо противоположное отношение и к искусству, и к принципам того времени. Важно также учитывать то, что эти принципы искусства являлись одновременно и принципами публицистики, журналистики, и принципами гуманитарных дисциплин — то есть за всем этим комплексом стояло возобладавшее на то время определенное понимание мира, проявившееся и как мировоззрение, и как мирозерцание, и как общественное мнение. Из тенет догматики они выводят нас в общую сферу духа, с вопросами, актуальность которых от времени не умаляется.

Существует заметная дистанция между горьковскими идеями и их партийной трактовкой. Теория и критика — прежде всего литературная — устанавливали особую взаимосвязь этих принципов, способную изменить исходный смысл каждого в отдельности. Так, народность обретала в этой взаимосвязи смысл, отличный от того, о котором писал, скажем, Белинский, анализируя творчество Пушкина, а классовость предполагала более критическое отношение к крестьянству, чем у Льва Толстого, хоть и назвал его Ленин «зеркалом русской революции». Пролетарский интерес должен был определять отношение к действительности — в этом заключалась верная классовая позиция — но опять же верно выразить интересы пролетариата можно было лишь на принципе партийности.

Казуистика? Схоластика? Несомненно. Однако, памятуя об оби-

лии группировок, претендовавших на исключительность выражения «пролетарских» интересов, о желании «Октября» выпрямить линию партии в области литературы и т.п., приходишь к мысли, что взаимосвязанные принципы были своеобразной проекцией в эстетической плоскости принципа единоначалия, который одновременно вводился в организацию литературно-художественного дела, кинодела, других видов творчества, подтягивавшихся — сознательно или нет — под образец партийной печати. Введение иерархии стало условием социального управления. «Колесики» и «винтики» «единого социал-демократического механизма» были приведены в подчинение партии, руководившей общепролетарским делом, становились проводниками ее коллективной мысли, подчинявшей художественную сферу.

Партийность, главенствующая в этой иерархии, являлась ключевым принципом и в отношении ряда «правдивость — объективность — историзм». Художественная правда предполагала отражение объективных социальных процессов, в которых ведущая роль отдавалась рабочему классу — его интересы были исторически прогрессивны, а их выразителем выступала партия.

Коммунистическая идеология, таким образом, была заложена в концепцию социалистического реализма. Провозглашенный примат материального над духовным вел на практике к пренебрежению и затем растаптыванию духовно-нравственного начала жизни. Забвение нравственного императива, заложенного в догмах религиозной морали, приводило к беспределу, дикости и варварству, что, в свою очередь, вело к ускоренной выработке своеобразных этических норм новых отношений — в целом негласных, хотя порой и выносившихся в 20-30-е в центр внутрипартийных дискуссий. Морально-нравственное виделось производным от исторических потребностей, а концепция соцреализма служила и объяснением складывавшейся этики, создавала ей эстетический полигон¹⁹.

Жизнь и ее отражение подвергались, в сущности, одной и той же социально-классовой оценке — и в этом смысле эта концепция была прямой наследницей пресловутой вульгарно-социологической эстетики РАППа, хотя и утверждалась в борьбе с нею. Разница - в мере «вульгарности», грубости применения критериев, схематизма трактовки.

Однако, на наш взгляд, именно общность установок в отношении к жизни и различных форм ее отражения — негласный принцип единообразия мировосприятия - определяет специфическую для нашей страны легкость, органичность перехода одного в другое, вымысла в правду, правды жизни в вымысел, и особенное предназначение людей, рожденных, чтобы «сказку сделать былью» на строго научной основе.

Летопись достижений

В 30-е хроника обретает массовый характер, а кинохроника визуальной составляющей органично вливается в общий поток фактов, новостей, захватывающий и уносящий в социалистическую стройку.

Главное внимание - злобе дня. Боевые, оперативные материалы дают кинопоезда, на важнейших объектах организуются временные киножурналы («Донбасс», «На стройке канала» и др.). Выездные редакции хроники призваны оперативно отражать и организовывать стройку вместе с прессой, с выездными редакциями «Правды», «Известий», других центральных газет. Их материалы поступают в «Союзкиножурнал», который в свою очередь организует съемку предприятий-смежников и соответственно монтирует свои номера.

Пресса, радио, кино ориентированы на оперативное решение проблем производства, и кино, пожалуй, никогда больше не будет настолько включено, влито в хозяйственную жизнь страны, как в 30-е. Кинематограф — еще немой - заимствует жанр радиопереклички, соединяя смежные, взаимозависимые предприятия в экранном рапорте и предвосхищая информационно-аналитические формы работы советского телевидения. Так закладывается традиция рапортования, с годами приобретшая отчетливо негативный подтекст, но у истоков ее — благородное чувство гордости за внесенную лепту в общий труд.

И первые фильмы действительно смотрятся как чудо, представляя распространенную в начале десятилетия модель «настоящей истории», фильм — монтаж реально сделанного.

Лента Н. Кармазинского «Гиганты рапортуют» (1930), как и все подобные картины, не может претендовать на причисление к искусству. Проходной фильм, объединяющий четыре киноотчета, открывается кадрами Турксиба. Караван верблюдов идет через железную дорогу, переползает черепаха, но вот смычка северного и южного участков в Айна-Булаке, общая радость и митинг. Далее - пустыня и посреди нее механосборочный цех, возведенный за 29 дней — это рапорт тракторного завода им. Дзержинского. Затем реконструкция бывшего «Красного путиловца», тракторного завода им. Калинина, и кадры строительства Шатурской электростанции завершают рапортование гигантов. Форма проста, но, может быть, поэтому в ней так обнажено практическое преобразование страны, рассчитанное чуть ли не по дням?

Этим пафосом преобразования пронизан весь массив кинохроники 30-х, вся пресса. И это — горьковский пафос, утвержденный журналом «Наши достижения». В течение первого года журнал строился вокруг серии его очерков «По Союзу Советов». Горький сам использовал метод

контраста социализма и капитализма, причем последний представлен в картинах как дореволюционной России, так и современного Запада.

В конце года создается документальный фильм «Наши достижения» (1929, 2 части) — своеобразное признание заслуг журнала и его основателя. Начинается фильм с известных кадров приезда Горького из-за рубежа. Халатов, будущий помощник, сподвижник писателя по изданию, встречает его на перроне. И далее после крупного плана титульного листа первого номера идут документальные иллюстрации основных материалов журнала с цитатами из него, вынесенными в надпись.

«Ленинская Шатура». Болотистые места. Идут строители. «На пространстве многих тысяч га район Шатуры был непроходимой болотной топью. Между тем эти болота хранили в себе мощные залежи торфа». Макет здания электростанции с пояснением: «Шатура — крупнейшая силовая установка, работающая на торфе. Электроток Шатуры питает тысячи заводов». А заводы выпускают поезда, которые теперь работают на электричестве. Проводя горьковский принцип показа взаимосвязи новостроек, документалисты создают общую картину реконструкции страны. Рабкор пишет: «В редакцию «Наши достижения». Первая электрическая. 12-я годовщина Октября ознаменована на нашем Мытищинском заводе выпуском 7 секций электропоезда» — и на экране появляется электричка. Наплывом выделяются заголовки в тексте журнала: «Нефтекомбинат Грозный - Туапсе», «Трактор - делатель революции на полях», «Совхоз «Гигант» — и соответствующие кадры иллюстрируют материалы. Картина Днепрогэса вводится через горьковскую цитату: «На Днепрогэсе воля и разум трудового народа изменяют фигуру и лицо земли».

К статье «Юные строители» в фильме показана девочка, наклеивающая объявление «Мама, не будь отсталой, иди на перевыборы Советов» — взрослые читают его с улыбкой. Но и объявление и стенгазеты — от «Пионерии» до заводских — это признаки гласности, средства народовластия. «Стенгазета «своя», «собственная», выдвигающая самые важные и самые острые для рабочего коллектива вопросы». Экранная панорама социалистического строительства открывается горьковскими словами: «Нарождается новый человек, хозяин нашей великой страны. Он ее построит по-своему» — и завершается кадрами рабочего, читающего статью «О «маленьких» людях и о великой их работе».

Создавая экранный образ журнала «Наши достижения», документалистика в сжатом виде представила горьковскую идейную программу. Эта программа разделяется властями, находит поддержку в руководстве ВКП(б) и лично у Сталина. Здесь намечены принципы организации

пропаганды, которым подчиняется и документальное кино. Для этого фильма практически нечего было снимать специально, кроме заставок и связок: все без исключения объекты находятся в поле зрения кинохроникеров и останутся под их наблюдением на протяжении 30-х. «Наши достижения» — это не только образ журнала, но и кинодайджест современной ему документалистики.

Пафос преобразования страны находил подлинно народный отклик — за первые два года существования журнала число его корреспондентов превысило тысячу. Большинство имен сегодня нам ничего не говорят, хотя в его работе участвовали и будущие корифеи (М.Залка, Е.Габрилович, П.Нилин, В.Катаев и др.) Журнал опирался на рабкоровское движение — это верно подмечено в одноименном фильме, и это соответствовало общей цели, ознакомлению «каждой рабочей единицы с долей ее участия в колоссальном процессе общегосударственного труда»²⁰.

Горьковская формулировка — парафраз мысли Вертова о предназначении «Киноглаза», распространявшего свои кружки: «Все трудящиеся должны видеть друг друга, чтобы установить друг с другом тесную, нерушимую связь»²¹.

Невозможное в 20-е на рубеже 30-х приобретает реальные очертания. Кружки «Киноглаза» — пионерские в прямом и переносном смысле, — которым Вертов уделял пристальное внимание, выливаются в расширяющееся движение кинолюбителей. Их корреспондирование в киножурналы поощрялось и открывало любителю дорогу в профессиональное кино. В этом смысле кино 30-х действительноросло из народного творчества.

Практический смысл обретает деятельность секции кинофотолюбителей ОДСК, и укрепление ее позиций совпадает по времени с ростом престижа «Наших достижений», открывшего фотоприложение, журнал «СССР на стройке». Центральный совет ОДСК начинает призывать своих членов не только пропагандировать кино, но и снимать самим и присылать материалы в центр. В газете «Кино» появляется «Страница фото-кино-любителя». В 1930 году в секции состоит 30 организаций-членов, причем сведения у газеты есть лишь о 15. Из обзора «Что снимают организации ОДСК» («Кино», 15 марта 1930 г.) следует, что многие ячейки молоды и успели снять по одному-двум номерам местной хроники. Но есть и «передовики». Так, Воронежский областной совет снял две полнометражные ленты — «Паровоз» и «За коллективное хозяйство» - обе приобретены Совкино в фонд культурфильмов. В «Совкиножурнал» шлют материалы краснодарское, рузаевское, симферопольское, томское отделения ОДСК, а лучшим корреспондентом признана подольская ячейка, выпускающая собственный

киножурнал «Подольский рабочий». Показательно требование передовой того же номера газеты: «...хроника должна стать непрерывной кинематографической газетой, отражающей социалистическую стройку. В связи с этим должна быть развернута широкая сеть рабочих кинокорреспондентов, снабженных съемочной аппаратурой и пленкой»²².

Идея чисто вертовская, но к воплощению она приближается тогда, когда рабкоровское движение находит идейную поддержку и практически претворяется в документальной эстетике горьковских журналов. Широкое корреспондирование в газеты, журналы и киноиздания обеспечивало постоянный приток жизненных сил, обновление и «заземление» идей в каждодневной практике, проверку их жизненности. В конечном счете — проверку на правду жизни. Этим «киночество» было ценно для Вертова. По той же причине Горький поддерживает рабселькоровское движение, всячески поднимая его статус в своих статьях, видя в нем залог успешной перестройки журналистики. Оба понимали: чтобы людям было интересно участвовать в социальном переустройстве, их интересы должны выражаться открыто. В этом — путь социального раскрепощения, в этом — средство преодоления растущей бюрократизации.

Параллельно с движением рабочих кинокорреспондентов складывается система корпунктов кинохроники, и организация киножурналистики в целом отвечает требованиям Горького к журналу. Правда социализма должна соответствовать тому, с чем человек имеет дело каждый день, в каком бы далеком уголке страны он ни жил. «Покажите (читателю) сначала частично работу в различных пунктах его области, в различных волостях, фабриках, а после того дайте общую картину всей работы области, тогда ему легче будет поверить правде фактов»²³. В идеале документалисты мыслили широкую программу. Она «должна включать выпуск периодических изданий, различного рода журналов со специализацией их по линии города и деревни, по линии военных знаний и т.п. с такими, скажем ориентировочно, названиями: «Крепи оборону», «Поход за технику», «СССР на стройке». Газета «За индустриализацию» предлагает совместно выпустить журнал «За индустриализацию» и ряд других. Это должны быть периодические издания агитплакатного порядка, очерковые выпуски, издания выездных редакций, выездных бригад»²⁴. Принцип ориентации на прессу очевиден, не случайно, думается, мелькает название горьковского «СССР на стройке».

Программа во многом так и не была реализована. Кинохроника спешила за жизнью, пыталась подражать газете, стремилась быть полезной, но темпы преобразования действительности превышали ее технические возможности, обгоняя, по признанию Горького, «физи-

ческие возможности печати, не исключая даже газет»²⁵. Но она прорастала в жизнь, обретала массовость, и народное начало стало одним из ее организующих принципов, слагаемым своеобразной киноправды 30-х.

Горьковская установка на показ зарождения новой индустрии объединяла все средства массовой информации. Ввод новых объектов — самое важное, самое значительное. Не политика, не стихийное бедствие, не криминал — создание новых промышленных предприятий, положение в промышленности на многие десятилетия займут ведущее место в новостях, перевернув традиционную для журналистики всех стран систему приоритетов. Объяснение тому идеологическое: закладывается фундамент социализма. Собственная энергетика, тяжелая промышленность призваны обеспечить экономический рост и независимость страны - реализация коммунистического идеала находится в прямой зависимости от этой косной материи, от укрощения воды, от добычи угля, железа, от плавки стали, от объемов и качества производимой техники.

Эта производственная цепочка отслеживается последовательно и систематически. Так, рождение Днепрогэса — всенародный праздник, сенсация, растянутая на множество газетных статей. Ему посвящается помимо нескольких выпусков «Союзкиножурнала» три документальных фильма «Последний кубометр», «Пуск Днепростроя», «Имени Ленина» (все - 1932), радиорепортажи, первый телевизионный репортаж и в 1933-м отдельная сдвоенная книжка журнала «Наши достижения»(№2—3). Это весомое достижение социализма, одно из первых столь значительных. Пропаганда достижений станет главным и основным содержанием публицистики.

Все шире география съемок, все бодрее, воодушевленной тон. Расширение географии - немаловажный фактор, фактор действенности, актуальности кинохроники, берущей на себя объединительную функцию. В архивах хранится много фильмов, свидетельствующих об этом, хотя с точки зрения киноформы они ничем не примечательны. Но не форма определяет суть документалистики 30-х.

Пробежимся хотя бы по названиям этих, оставшихся на обочине истории киноискусства, лент. «Завод им. К. Маркса в Ленинграде» (1929), «Завод им. Марти» (1930, о судостроительном предприятии в г. Николаеве), «Керченский гигант» (1930, о металлургическом заводе им. Войкова), «Магнитострой» (1930), «Турксиб открыт» (1930, реж. А. Роом), «Сельмашстрой» (1930, реж. Н. Соловьев), «Сталинградский тракторный завод» (1937, реж. Н. Кармазинский), «Тагилстрой» (1938), «Завод им. Сталина» (1939, реж. Е. Свилова), «Магнитогорск» (1939), «Челябинский тракторный завод им. Сталина» (1939, реж. Н. Бровка) -

это, конечно, далеко не полный список забытых лент, выходные данные которых часто утрачены. В основном это простые хроникальные одноча-стевки, компоненты которых — индустриальный пейзаж, производственный процесс, короткий вмонтированный портрет, текст, содержащий минимальную информацию и лозунг дня. Но в рамках того же публицистического направления создавалась классика рубежа 30-х - и «Турксиб» Пурина, и «Симфония Донбасса» Вертова, — а само по себе это направление ценнее лент, его составлявших.

Потому что каждому из перечисленных фильмов соответствует свой киноаналог 40-х, и 50-х, и 60-х, и 70-х. Мы отбирали известные названия, крупные объекты, а в поле киноглаза попадали отнюдь не столь значительные. Лишь в начале 80-х смотреть стали обобщеннее, отдавая частности на откуп телевидению. Впрочем, в киножурналах 80-х отражено положение дел на всех предприятиях, которым посвящены фильмы нашего списка.

Восходя к «индустриальному очерку», переживавшему расцвет в печати первых пятилеток, эти фильмы при всей простоте своего кино-языка обладают ценностью, более отвечающей горьковскому замыслу. Пуск нового объекта становится самым привлекательным фактом, а следовательно, самой распространенной фабулой документального очерка, где факт - уже всегда «фабула». На основе событийного ре-портажа рождается кинематографическая романтизация факта («По-следний кубометр», «Имени Ленина», 1932, реж. М. Слущкий) — в луч-ших образцах она приводит к открытию неповторимого человеческого переживания, но значимость вызвавшего его события от этого только возрастает («Пуск Косогорской домны» Р. Кармена). Так из года в год слагалась индустриальная кинолетопись страны. Ее историческая ценность с годами возросла и, на наш взгляд, превзошла ценность ин-дустриального очерка 30-х, призванного, по горьковской мысли, слу-жить базой монументальной «Истории фабрик и заводов».

Горький сам отрецензировал первый том «Истории» и в статье «Люди Сталинградского тракторного» назвал его одной из «наиболее интересных и оригинальных книг», в которой много «простой, хорошей правды». Книга строилась на автобиографиях. Подобного сочетания простоты и масштабности в ленте Н. Кармазинского «Сталинградский тракторный завод», вышедшей четыре года спустя (1937), не удалось добиться. Как, впрочем, и ни в одном другом отдельном фильме. Но в целом документалистика 30-х достигает этого эффекта. И как будто о ней написана горьковская рецензия на «Историю»: разгильдяйство оценивается как вредительство, ударники говорят, как производительно и экономно организовать труд, у авторов проскальзывает «романтическое любование ими»²⁶. Последнее, впрочем, лишь обoga-

тило эстетическую палитру кино тех лет. Кино, выражаясь горьковским слогом, правдиво показывало, как «не умели» и учились «уметь», учились «уважать дело», влюблялись в процессы труда, в свой станок, в свой завод»²⁷.

Во всей полноте проект остался неосуществленным, хотя попытки воссоздать индустриальную историю периодически предпринимались, и кинематограф от прессы стремился не отставать. Характерно, что в киноведении горьковский замысел немедленно нашел поддержку, и Н. Иезуитов выступал с докладом «История фабрик и заводов в кино» еще в мае 1932 года в Ленинградском институте языковедения при Ком академии.

Историческое кинообозрение и юбилейный киноотчет (к определенной дате, всегда — к съезду партии) также можно рассматривать как жанровое приближение к замыслу. В фильме «Десять лет плана **ГОЭЛРО**» (1929) уже делается попытка взглянуть на индустрию в целом с исторической точки зрения: это иллюстрация к докладу Кржижановского на **VIII** съезде партии, и она находит продолжение в фильме «Первая пятилетка в СССР». В нем главное внимание уделяется заводам-новостройкам: первая пятилетка в советскую историю вошла под флагом индустриализации и с девизом «Техника в период реконструкции решает все!». Политическая заданность мешает разглядеть высокий исторический замысел в освещении производственной тематики, и тем не менее от того, как успешно закладывается фундамент новой экономики, зависело будущее системы, историческое грядущее.

Своим проектом Горький демонстрировал, что между фантазией и исторической наукой нет непроходимой стены, а летопись была призвана это удостоверить.

В контексте этого проекта особенно хорошо видна роль самого писателя, чья личность становилась на глазах современников своеобразным «архетипом» мифологизированной реальности, соединяя тяжелое прошлое пролетариата и чудесное будущее освобожденного и организованного труда.

Уникальное продолжение в кинодокументалистике 30-х получила история Ниловны и Павла Власова, прототипы которых возводятся в ранг героев эпохи. Через год после смерти писателя на месте действия романа «Мать», в городе, носящем его имя, снимается «семейная хроника» рабочей династии Заломовых. Мифологизация видна по самой композиции фильма «Семья Заломовых» (1937, автор-оператор В. Беляев). Город Горький, роман «Мать» открывается на описании Ниловны, — а вот и она, Анна Кирилловна Заломова, рассказывает пионерам о себе и сыне Петре. Петр, он же оживший Павел, гуляет в

саду и читает в семье воспоминания о Горьком. У него есть и внуки и правнуки — внуки работают на Горьковском автозаводе, в сборочном цехе. Создается странноватый киномиф, в котором вымышленный Горьким герой как будто воскресает в жизни. Картина этой жизни сочетает в себе и антураж райского сада и интерьер нового завода — храма труда, в котором по праву служат потомки патриарха советских рабочих. И «Ниловне» воздается по заслугам в социалистическом Зазеркалье — со всем почетом едет мать на машине во время демонстрации трудящихся. Кратким воспоминанием в конце ленты показана рабочая окраина, где в 1905-м был центр восстания, с тем, чтоб вернуться к пророку рабочей эры — портрет Горького несут демонстранты сегодня в светлое завтра.

Но эта десятиминутная легенда - лишь присказка к часовой ленте «Автогигант» (реж. В. Будилович), выпущенной в том же 1937 году. Присказка отразила поиск своих мифологических корней, а семья Заломовых обеспечила истории Ниловны и Павла счастливый финал. Сказка же началась с закладки Горьковского автозавода, и документалисты планомерно фиксировали, как она становится былью. Начатое в 1930-м, строительство уже в 1931 году закончено. Фильм, приуроченный к пятилетию пуска завода, объединил всю снятую за его короткую историю кинохронику, безыскусно, но вполне достоверно эту историю представил, выведя ее прямо на тему дня — техническое обучение для всех — занятия орденосцев. Несомненно подстраиваясь под лозунги второй пятилетки, Будилович вместе с тем подкупает хроникальной простотой сюжетосложения. В центре картины — огромный красавец-завод, вокруг которого строится новая жизнь, и люди — уже не те жители Нижнего, которых когда-то описывал Горький. Эта новая действительность не требует особой монтажной расшифровки - нужна простая фиксация происходящего чуда. А чудо творится по партийной установке. «Техника во главе с людьми, овладевшими техникой, может и должна делать чудеса!» (Сталин) — «Автогигант» всего лишь иллюстрация этого звучащего в фильме лозунга.

Игра на повышение: человеческое измерение

Чуткий к стереотипам, Горький еще в начале десятилетия писал: «Магнитогорск, Днепрострой и т.д. становятся как бы отвлеченными понятиями. Пропадает самое существенное: значение огромнейшей массы человеческой энергии, самой ценнейшей энергии в мире. Ее воплощение, ее реализация — это процесс, который по своему смыслу

идет гораздо дальше... газетных восхвалений и поспешно написанных книг»²⁸. Вряд ли кому-то удалось передать взрыв этой энергии на экране лучше, чем Вертову в фильме «Энтузиазм» («Симфония Донбасса», 1931). В основе лежит типичный факт публицистики 30-х: Донбасс в прорыве - и соответствующая ему расхожая фабула: ликвидация прорыва. Для того времени это настолько распространенное явление, что даже словосочетание превратилось в стереотип пропаганды, а Вертов вкладывает в него героический смысл, возвращает коллективного героя в миф новыми, чисто кинематографическими средствами. Пение «Интернационала» объединяет кадры отъезда молодежи в Донбасс с кадрами их встречи: шахтеры поют ту же песню. Индустриальные звуки накладываются на кадры праздника, праздничные — на кадры труда. «Слово-радио-тема», найденная в «Шестой части мира», находит искомое воплощение в звуке. Звуковой марш вливается в тематический контрапункт, потрясая современников. «Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал», — писал Чарли Чаплин²⁹.

Коммунистическая расшифровка действительности по Вертову предполагала горьковский принцип показа труда как деяния, как творчества. Возвышенные чувства, природная устремленность в прекрасное будущее, в «мир без игры» (Вертов) сливались с «игрой на повышение».

Э. Шуб в «КШЭ» (1932), как Вертов в «Человеке с киноаппаратом», обыгрывает коммуникативные возможности кино, только что превращенного в аудиовизуальное средство. Кинотехника и съемочная группа присутствуют в кадре на «законном» идеологическом основании: перевооружение кинематографии стало одним из достижений пятилетки, тесно связанным с электрификацией. А в основе сюжета — опять «прорыв». Днепрогэсу нужны турбины, и на ленинградский завод, который не справляется с заказом, со стройки приезжает комсомолец Климов, помогая мобилизовать коллектив на срочное выполнение задания. Знакомые по многим фильмам съемочные объекты отходят на второй план, человек выходит вперед. Энергией молодых создается электроэнергия — такова идея ленты «Комсомол — шеф электрификации», в которой Мариэтта Шагинян произносит пламенную речь о трудовом героизме масс.

«Страна должна знать своих героев!» — брошенный Горьким лозунг лег в название книги, его подхватила партия и растиражировала пресса. Очерки-сказки, захватывающие «истории» возвращаются в публицистику. Герои — ударники первых пятилеток. Им полностью

посвящен один из выпусков «Наших достижений» за 1931 год и первый номер за 1936-й, и едва ли не каждому посвящен отдельный документальный фильм. Важно было увидеть, что они действительно есть, эти творцы немыслимых рекордов. Никита Изотов, Алексей Стаханов, Дуся и Маруся Виноградовы, Сметанин, Гудов, Тынк — герои множились в числе, каждое предприятие стремилось создать «своего». В сказочном преображении домработницы в ткачиху-многостаночницу, летящую на автомобиле над Москвой после получения ордена («Светлый путь» Г. Александрова), больше правды, чем кажется на первый взгляд. Невероятные, лежащие вне поля физических возможностей человека цифры рекордов свидетельствуются документально. На личный рекорд, в конечном счете, работает целое предприятие, но в этом правда социализма, где труд - коллективное творчество, а почин важен для пробуждения энтузиазма масс. За умножением мифологических фигур ударников скрывается смена партийных установок. Лозунг первой пятилетки «Техника в период реконструкции решает все!» трансформируется в лозунг второй: «Кадры, овладевшие техникой, решают все!».

Нужен был не отдельный герой, а движение героев: «когда страна быть прикажет героем, у нас героем становится любой». Отсюда — особенная схематизация кинопортрета.

Рекорд - кульминация сквозного для 30-х мотива овладения профессиональным мастерством. Собственно человеческие качества никого не интересуют — волнуют профессиональные навыки, способность повысить эффективность труда. Открываются школы фабрично-заводского обучения, развивается институт наставничества, новаторы передают опыт начинающим (этому посвящена значительная часть фильма «Алексей Стаханов» или весь короткий сюжет «Тов. Гудов в Киеве» в к/ж «Советская Украина», №38, 1938). И в этом нет предела совершенству: знатный забойщик Изотов участвует на занятиях по техминимуму («Большевик», 1933), мировой рекордсмен по добыче угля Стаханов сдает технормы Госкомиссии на право работать забойщиком вместе со своим соперником по соревнованию М. Дюкановым («Алексей Стаханов»), орденосец Н. Тынк, слушающий в ложе театра песню о своих собственных трудовых победах, тоже садится за парту («Герой Криворожья», 1936).

Человек, выдвигаемый экраном как герой жизни, ничем не должен был отличаться от своих товарищей, от всех других. Это был признак его народности, соответствия общим для масс критериям. Компоненты сюжетосложения сохраняются неизменными вплоть до войны, выковывая архетип героя, независимо от его (ее) профессиональной принадлежности, распространяясь и на тружеников полей. Даже в 1940

году в соответствии с общей схемой портрета стахановца знаменитая Мария Демченко будет сидеть за партой в фильме Е. Свиловой «В колхозе все учатся».

Колхозная эпопея была начата киноком И. Копалиным в трилогии «Деревня», «За урожай», «Обновленный труд» — прекрасная хроника деревенского быта девальвирована последующим использованием во многих фильмах, но разве не примечательны сами по себе даже наивные агрономические поучения, знаменовавшие «смычку науки с кинохроникой» в ущерб эстетике? Вот показывает пример другим Мария Демченко в фильме Е. Свиловой. А вот председатель Малинина из одноименного фильма - уже нюансированный характер, отнюдь не плакат. Когда оглядываешься на историю отечественного кино, в памяти всплывают лица простых тружеников — фильмы не перечислишь, что говорить о людях, попавших в кадр, да так и ушедших в небытие безымянными! Не очень-то хорошо они себя чувствовали в амплуа героев — стоит только сравнить документальные портреты с образами игрового кино, — а все-таки были героями, потому что жили не для себя. Самоотдача, бескорыстие, лишения во имя общего блага были осознанными принципами жизни, в которой главным был труд, труд, труд...

Герой труда — мифологема, вырастающая из сплетения идеологием. Индустриализация, коллективизация и культурная революция, проходящая без отрыва от первых двух, — факторы советской истории и эпические мотивы частной судьбы, поле ее героизации. Эта героизация была намеренной: «Если пишут о герое труда, об ударнике, об энергичном человеке, который в своем деле указывает другим дорогу, весь кипит, отлично работает, то в некоторых случаях надо писать прямо - герой»³⁰.

И у тех, кто действительно отдавался идее, кто верил в то, что рожден, чтоб сказку сделать былью, - лица на самом деле прекрасные. Стахановцы, челюскинцы, метростроевцы, целинники, космонавты — покорители природных стихий, проходившие огонь, воду и медные трубы, как будто воплощая русскую сказку в жизнь.

Все это - эпические герои, и наше документальное кино в целом — грандиозный эпос народного труда.

Возведение человека в статус героя подразумевало развитие жизненных ситуаций по мифологическим сюжетам, и кто-то из задействованных в них лиц непременно должен был быть назван с той же прямоотой - враг.

Идеал: инсценировка без границ

В 30-е годы создается новый общеэстетический идеал, концептуализированный лишь отчасти в теории соцреализма и формировавшийся параллельно с государственной доктриной — доктриной сильного государства, противостоящего всему остальному миру. Параллель проявлялась подчас в требованиях принудительного подчинения искусства и литературы государственным задачам текущего момента. Государство превращалось в абсолютную ценность, носителя и гаранта идеологических догм и единственное средство достижения коммунистического идеала.

В это время в целом резко повысился статус идеального. Не будет преувеличением сказать, что идеальное теперь обретает государственный статус: вся государственная машина поддерживала одновременно и разработку некоей эталонной картины мира, ее детальное прописывание, и внедрение ее в массовое сознание, распространение в массах, и ее реализацию, воплощение в действительности — причем эти три аспекта сплетались в единую непрерывную деятельность на плановых началах. Документальный экран отразил размывание границ между сферами политики, экономики, строительства, производства, науки, искусства, ориентированными на активное вторжение в жизнь, на скорейшую трансформацию жизни. Обвинять его самого во лжи нелепо: то была правда времени, правда ускоренного претворения мысли в дело, общий метод преобразования реальности.

Мы здесь не делаем открытия. С годами значение термина «творческий метод» сузилось, он стал применяться почти исключительно в сфере искусствознания в отношении художественного творчества. Между тем в горьковских статьях 30-х декларируется особое отношение к жизни — социалистический реализм по идее писателя должен обнимать и пронизывать все ее сферы как метод, как стиль в самом широком смысле. При своей любви к литературе, Горький на первый план выдвигал ее преобразующую роль в душах и видел литературу частью общего, преобразующего жизнь и людей дела, за которое взялись в СССР³¹.

Искусство вливается в жизнь - жизнь претворяется в искусство. С обращением «Создадим фильм о героических людях социализма» в сентябрьском номере журнала «Радяньске юно» за 1935 год выступают не кинематографисты, а сами герои — А. Стаханов, А. Бусыгин, М. Демченко, М. и Е. Виноградовы, — и это соответствует духу времени.

«Мы должны выучиться понимать труд как творчество»³² — горьковская идея, положенная в основу пропаганды 30-х, стала основой «социалистического созидания». Мы берем этот термин в кавычки как

стереотип пропаганды, утвердившийся в печати на долгие десятилетия. Но это и стереотип научной литературы, и стереотип партийно-политической речи, за которым тоже стоит своя правда — узнаваемый пафос, общий в политике и художественном творчестве, горьковский романтизм, «псевдоним социалистического реализма»³³.

В этом пафосе - смещение времени, готовность жертвовать настоящим во имя будущего. На самом деле часто трудно разобрать, идет ли речь о литературе, искусстве или непосредственно о жизни. Утверждаемый пафос близок пафосу «Коммунистического манифеста», рисующего идеальное общественное устройство. Когда Горький пишет: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле, которую он сообразно непрерывному росту его потребностей хочет обработать всю как прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью»³⁴, - речь идет об общем отношении к миру, объединяющем литературу и жизнь.

Это отношение передает документальное кино 30-х, в котором главной темой становится социалистическое созидание. «Социалистический труд как организатор нового человека и новый человек как организатор социалистического труда!»³⁵ — формула почти магического преобразования действительности. Действительность принципиально тройственна: в ней сосуществуют прошлое, настоящее и будущее, причем сосуществуют в борьбе. Подходя к темам, Горький призывал «считаться с тремя действительностями: с прошлым, откуда идут все посылки, с настоящим, которое борется против прошлого, и будущим, которое уже видно в общих очертаниях. Кроме этого, следует считаться и с правом искусства преувеличивать»³⁶.

Этот подход - так называемая «концепция третьей действительности» - обосновывается Горьким в статьях «О бойкости», «Беседы с молодыми», «Литературные забавы» и др. «Я не натуралист, я стою за то, чтобы литература поднималась над действительностью, — говорил он. — Мало изобразить сущее, необходимо помнить о желаемом и возможном»³⁷.

В этой концепции, несомненно, находила свое обоснование распространявшаяся в документальном кино тридцатых инсценировка. На Первом всесоюзном совещании кинохроникеров речи выступающих пестрят фразами из горьковских статей, выдвигается лозунг «Отображать, а не отражать!». Я. Посельский со всей остротой ставит вопрос, который Вертову в 20-е показался бы оскорбительным для «Кино-Глаза»: «Искусство ли хроника?»³⁸. Образцом его искусства

стала баня, специально построенная для киносъемки. Деревенская баня, или роскошный новогодний стол, или подписка на Государственный заем - любая инсценировка могла быть оправдана необходимостью «помнить о желаемом и возможном». Подрывалась достоверность кинодокумента, но на упреки отвечали обвинениями в натурализме и бытовизме, в вульгарном объективизме. Такую позицию, в частности, занимали Я. Посельский и М. Слущкий.

Но на самом деле инсценировка 30-х не ограничивается этими именами и хрестоматийными примерами. В разной степени она присутствует в фильмах «Люди» (1934), «Биробиджан» (1934), «Цветущий Аястан» (1938), «Жить зажиточно», в экранных портретах едва ли не всех ударников, в «Трех героинях» (1938) Вертова, в фильмах его сподвижника по «Киноглазу» Ильи Копалина... Разителен контраст между его деревенской трилогией 20-х («За урожай», «Деревня», «Обновленный труд»), демонстрировавшей изнутри перемены в сельском быту, и патетическими лентами «Село Заметчино» (1935) и «Цветущая орденоносная» (1938), в которых колхозники могли бы по уровню зажиточности превзойти пырьевских героев.

Пропагандистская заданность инсценировки наиболее ярко видна в освещении сельской жизни — горе людей, судьбы, сломанные принудительной коллективизацией, остались по другую сторону экрана — здесь «желаемое и возможное» силой утверждает свое превосходство над сущим. Но нельзя пренебрегать и другим, полярным, источником инсценировки документалистики 30-х. Ее выход «в народ», в гущу строек, выездные киногоруппы, спешно сформированные, плохо технически обеспеченные, но выпускавшие журналы-«молнии», — все это, наряду с прямым привлечением корреспондентов-кинолюбителей, стирало грань между профессиональным и самодеятельным кино. Иными словами, то народное начало, которое пытались тогда заложить в принципы организации хроникальной кинематографии, не могло не оставить отпечатка на самом хроникальном стиле. Его как будто «пробивает» игровая стихия, самостийная разбивка ролей, детское удовольствие от верно взятого тона, вовремя сказанного лозунга — вечный балаган странным образом совмещается с хроникой дня в предельно политизированном кинодокументе. Признания кинокритиков и историков заслужил лишь А. Медведкин, прекрасно чувствовавший эту стихию и сумевший ее превратить в художественное, игровое кино. Но его источник — тот же выезд мобильной киногоруппы в народ, что питает в целом хронику 30-х. С деятельностью выездных редакций и кинопоезда А. Медведкина связан общий расцвет критических форм экранной публицистики в 1930-1932 годах⁹. Крайняя упрощенность представления жизни в ней создает лубочный эффект, отразившийся на

всей кинодокументалистике, а в начале десятилетия кинохроника - почти фольк-арт, народное искусство политического примитивизма.

Кино ценно как способ самовыражения. Рабочий с новым местом в обществе обретает право голоса — сама возможность высказаться в кино радостна. Хроника аниматична, наделяет сознанием тех, чьи лица не очень-то одухотворенны — у В. Будиловича пролетарии «говорят», хотя и сказать им нечего, и его кино еще немо. Но название фильма 1931 года «Говорят пролетарии Трехгорки» принципиально. Да что пролетарии! Документалистика одухотворяет и неживую природу в лучших традициях фольклора. Только в эпоху индустриализации первым собеседником человека становится его станок, а фабулой - простой на производстве. Но разве не трепетно звучат призывы, попросту написанные на упаковке или самом станке: «Осторожно», «Меня уронили во время монтажа», «У меня украли цепь Галля», «Я полтора месяца жду места установки»? Надписи на фильме комментируют: «Жалуются станки», «Классовый враг растаскивает наши части». Что это? Инсценировка? Простейшая анимация, рожденная в недрах хроники, свидетельствует о народном творчестве с характерным одушевлением предметов окружающего мира. Вторжение в предкамерную реальность очевидно, но настолько простодушно, естественно, что, кажется, поставь в кадр пролетариев, вынеси их речь в надпись - органичность картины, пожалуй, станет ниже. Вместе с тем фильм «Говорят станки» соответствует композиционному клише «Союзкинохроники»: цех, прогульщики, проектный отдел завода, установка станков — из этих составляющих складывается сквозной мотив летописи индустриализации.

Документалисты, пытавшиеся теоретически отстоять допустимость инсценировок, равнялись на очеркистов, подгоняли фильмы под литературный аналог, допускающий большую свободу вымысла. Эту свободу отстаивали участники развернувшейся в середине 30-х дискуссии «О факте и вымысле в очерке»: М. Пришвин, Л. Никулин, Б. Агапов. К. Паустовский писал: «Вымысел в хорошем очерке останется всегда. Ничто так не вскрывает сущности вещей, как подача факта с умелым подбором деталей, освещенных некоторым блеском вымысла и пафосом жизни»⁴⁰.

Но сам факт открытых дискуссий по поводу инсценировок и вымысла в публицистике опровергает последующие обвинения экрана и литературы того времени в намеренном политическом обмане и готовности к самообману — проблема была сложнее. Характерно, что сам Горький, задумывая в конце 20-х свою «игру на повышение», вполне отдавал себе отчет о том, что она может привести к украшательству, и проводил различие между концепцией действительности и способом ее

изучения и отражения. О последнем он недвусмысленно высказывается в 1927 году в письме И. Скворцову-Степанову:

«Я хочу побывать в различных знакомых и незнакомых мне местах незаметным наблюдателем, для чего уже начал отращивать бороду, хочу, при помощи ринопластики, сделать себе римский нос и выкрашу усы в какой-нибудь необыкновенный, например, голубой цвет. В таком, не похожем на Горького, виде я получу возможность наблюдать людей в их естественных настроениях и позах, что, разумеется, очень важно... Художнику же, как Вы знаете, необходимо застигать людей врасплох и отнюдь не в позах для прелестного фотографического снимка. Разумеется, мне важно в человеке прежде всего его хорошее, ценное, но я должен сам найти это, наблюдаемый же показать свое ценное или не умеет, или умеет плохо, или же, вместо подлинного своего лица, показывает, — от конфуза, а также от излишней храбрости, — какое-нибудь другое место»⁴¹.

Как видим, Горький превосходно чувствует психологический контекст, из которого выносятся правда жизни. Он пишет о «жизни врасплох», о методе наблюдения — приемах, известных и более необходимых кинодокументалистам: публицист с авторучкой куда менее заметен. Но Горький планирует поездку по стране и видит все издержки своей славы. Его опасения оправдаются, и когда он приедет в СССР в 1928-м, действительно, он будет прибегать к маскировке⁴².

Инсценировка в киноведении традиционно считается самой серьезной погрешностью против правды документального кино, а подтверждения этому обычно приводятся из практики 30-х. На наш взгляд, это не совсем верно, и именно в 30-е обнажилась вся сложность проблемы. Во-первых, потому, что инсценировка предполагала ряд приемов вдобавок к обычной хроникально-репортажной съемке и при удачном использовании этих приемов проходила (и проходит) незаметно для зрителя — в этом смысле она распространена значительно шире в практике кинодокументализма, чем принято считать. Во-вторых, в 30-е она была следствием заданного отношения к жизни, нормативного ее показа, «побочным эффектом» программирования действительности на экране. Приемы и способы съемки могли быть разными, преимущества «жизни врасплох» известны, но если внутреннему взору виделось идеальное завтра, наступающее уже сегодня, уже сейчас, его приметы и выносились на экран. Главной же проблемой периода нам видится реализация идеального на экране и в жизни.

Постановочные приемы были малой толикой того всеохватного инсценирования социально-экономического проекта, которое проводилось по всей стране в плановом порядке. В продвижении этого проекта Горький видел главную задачу публицистики, объясняя и давая

своими журналами образцы того, как это следует делать. Публицистика, как литературная, так и экранная, на самом деле от этих образцов далеко не отступала. Именно поэтому, пытаясь понять противоречия документального кино, мы обратились к заданной Горьким системе координат отражения действительности.

Масштаб истории: темы, планы, люди

Мы начали наш анализ, обрисовав ту атмосферу взаимоуничтожающей критики, которая царила в конце 20-х в средствах массовой информации и творческой среде. Обличения, опровержения, вскрытия, разоблачения бракоделов, хулиганов, врагов, вредителей - все это вполне соответствовало партийным установкам. Политические дискуссии в верхах переходили в газетные разоблачения вчерашних лидеров, местные газеты выискивали врагов районного масштаба, ведомственные — у себя в министерстве, институте, на производстве. Создавалась атмосфера постоянного стресса — читателю нечем было дышать. Гнетущее впечатление рассеивал, пожалуй, лишь путевой очерк, в котором автор, намеренно или нет, шел подальше от злобы дня, поближе к природе. В начале 30-х, когда уже ощутимо горьковское влияние, ситуация меняется радикально. Исково-обличительное направление не уходит, — а в кинодокументалистике получает новое развитие, — но меняется его доля в общем содержании публицистики, которая обретает базу регулярной, постоянной, системной информации. Ключевой вопрос — о темах. Что заслуживает постоянного освещения?

Изменение ракурса текущих новостей произошло с утверждением горьковского взгляда на повседневность в масштабах истории. Горький инициирует целый ряд исторических проектов: «История фабрик и заводов», «История промышленности Европы и России», «История крестьянина», «История женщины» и др. И хотя не все они были воплощены — даже воплощенными частично, как «Историей фабрик и заводов», Горький не был доволен — проекты предполагали выявление преимуществ нового строя в контексте прошлого, поиск достижений и опирались на отслеживание ключевых объектов экономики, прежде всего машиностроения. А отслеживанием занималась «обдуманно поставленная хроника текущих событий», которая не только фиксирует строительство и пуск новых предприятий, освоение производства сложной техники, изобретения, но и показывает влияние этих событий на жизнь страны⁴³. Советские дети, женщины, здравоохранение, наука и техника — это то, чем, по мысли Горького, можно гордиться, и это постоянные тематические блоки кинопублицистики 30-х.

Таким образом, хроника вращалась в историю, отталкиваясь от прошлого, апеллируя к будущему. В основе планирования - целеполагание. Определение ведущих тем находится в прямой зависимости от политических установок на текущую пятилетку, и эта зависимость на протяжении 30-х все более ужесточается. Кинематография вынуждена организационно перестраиваться: выдержать принцип идейно-тематической заданности невозможно без централизации руководства.

Реализации этих предложений препятствовали трудности в планировании кинопроизводства и идейно-художественные противоречия в рядах творческих деятелей. Разобщенность кинопроизводящих организаций преодолевается на рубеже 30-х путем перестройки кинематографа, его постепенной централизации, но и спустя три года после партсовещания на Первой Московской конференции по агитационно-пропагандистской, научно-учебной, инструктивной фильме и хронике признавалось, что «вся работа, которая проводилась до этого в области так называемой политпросветфильмы, — это была кустарщина»⁴⁴. Результаты первого планового года оценивались неудовлетворительно: планы кинофабрик между собой не были скоординированы, представляя «сплетение случайного, бессистемного самотека», нередко фильм оставался незавершенным, так как в процессе съемок выяснялось, что аналогичная картина уже снята.

Первое всесоюзное партийное совещание по кино, созванное ЦК ВКП(б) в марте 1928 года, в резолюции «Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии» рассмотрело использование кино в социально-политических целях. Особый акцент был сделан на неудовлетворительном состоянии хроники. Предлагалось «шире поставить хроникальную фильму», для чего создать сеть кинокорреспондентов на местах, наладить взаимный обмен киноматериалами с республиками, установить постоянную связь с организациями пролетарских писателей и рабкорами⁴⁶.

Необходимость согласования планов производства с иными структурами признается в конце 20-х правлением Совкино, на наш взгляд, потому, что бремя политической ответственности становится уже слишком тяжелым, и у руководства кинематографией появляется желание его с кем-то разделить, а то и переложить на другие плечи. Выдвигается принцип: «связываясь с советской, партийной, профсоюзной и прочими общественными организациями и учитывая темы, выдвинутые фабриками (в т.ч. режиссерами и сценаристами), художественный отдел Правления составляет предварительный тематический план, в котором темы формулируются в самых общих политических чертах. Таким образом устанавливается политический план Совкино»⁴⁷.

Однако если посмотреть на тот темплан, который ложится в ос-

нову кинопроизводства фабрики «Культурфильм» на 1930/31 гг., сложность его реализации становится очевидной. План состоит из 28 рубрик:

- I. Вопросы промышленности
- II. Вопросы сельского хозяйства
- III. Вопросы партийной жизни
- IV. Вопросы интернационального воспитания масс
- V. Вопросы профдвижения
- VI. Вопросы советского строительства
- VII. Вопросы кооперации
- VIII. Вопросы торговли
- IX. Вопросы финансовые
- X. Вопросы военные
- XI. Вопросы женского движения
- XII. Вопросы быта
- XIII. Вопросы туризма и спорта
- XIV. Вопросы воспитания детей
- XV. Вопросы антирелигиозной пропаганды
- XVI. Вопросы революционного движения в СССР
- XVII. Биографии революционных вождей
- XVIII. Биографии наших врагов
- XIX. Лицо врага
- XX. Капстраны и колонии
- XXI. Республики, области края СССР
- XXII. Экономгеография
- XXIII. Вопросы учебы
- XXIV. История культуры
- XXV. Химия и физика в обыденной жизни
- XXVI. Экспортные
- XXVII. Политшаржи
- XXVIII. Световая газета

Каждая рубрика включала от 4 (вопросы торговли) до 101 темы (вопросы сельского хозяйства), и общий план состоял из 790 общих пунктов, которые, как и приведенные рубрики, во многом пересекались, тематически друг на друга накладывались. Он был заведомо не реализуем, хотя и составлялся «как положено», т.е. «на основании материалов, присланных и присылаемых от ЦК ВКП(б), ВЦСПС, Профинтерна, Аграрного института и других организаций»⁴⁴.

При очевидном стремлении дать политическую окраску даже учебно-просветительским, научным фильмам стартовые позиции остаются неясными. Именно поэтому столь живо воспринимает кинодокументалистика призыв Горького к прямому участию писателей,

очеркистов в стройках социализма, сообщивший простой журналистской работе пафос «великих исторических свершений». Хроникально-документальная кинематография выделяется из общего кинопотока и обретает важный общественно-политический статус.

Для нее реорганизации и чистки в системе кино начала 30-х означали растущую политизацию и прямое направление на выполнение «промфинплана народного хозяйства»⁴⁹. Сказочная картина действительности выростала из кино прикладного назначения - в этом парадокс времени.

С одной стороны, мы видим ужесточение контроля над кинопроизводством вместе с подчинением его планирования общему плану народного хозяйства. В ходе реорганизации сложился круг политиков, следивших за этим, - председатель Госкино не был в 30-е для кинематографистов властью последней инстанции.

С другой стороны, действие на стройплощадке развивалось по мифологическому канону потому, что таким оно виделось руководителям, чья идеология покоилась на мифе — кинохроника лишь фиксировала своеобразное обретение мифом социальной плоти. Тому сохранилось немало поразительных свидетельств, мы же приведем пример из истории одного «гиганта» 30-х, Кузнецкого металлургического комбината.

С его строительством связано становление будущей Западно-Сибирской студии кинохроники. В 1930-м утверждается план работы сибирской базы «Союзкинохроники» на стройке Кузнецкого завода. До его ввода остается два года, и описание фактов, которые планируется заснять, чрезвычайно показательны с точки зрения выделения архетипов героя и врага из общей массы строителей. Горьковский принцип «социалистический труд как организатор нового человека» как бы задает ракурс видения грядущего развития событий, преодоление препятствий закладывается в план. «Как строится завод? - В трудностях, в лишениях, преодолевая сопротивление классовых врагов». Это - про съемки третьего этапа, когда еще не приступили к первому. А далее предполагается сюжет, более соответствующий кино игровому. «Классовый враг, пришедший на стройку, окопался в шинках, бараках, бандах хулиганов. Через прогульщиков, рвачей вредителей, оппортунистов старается сорвать строительство. Беспощадно прогоняется классовый враг с площадки, сурово караются все, кто мешает строительству. Судит рабочий трибунал агентуру вредителей»⁵⁰.

Речь идет о будущем, а по существу, описывается сюжет «среднего» игрового фильма 30-х. Но не только. Мифологема объединяет игровое с документом эпохи, и хроника Магнитки, Днепростроя или преобразенного Донбасса включает те же «шинки в бараках, окопы

классового врага» независимо от того, кто снимал: Слуцкий, Левков, Посельский или безвестный хроникер. Выезжая на новую стройплощадку, документалисты знали, с чем придется столкнуться: грязь, пьянство, антисанитария были прогнозируемы. Поэтому предполагая снимать пьянство на Кузнецкстрое, смело ставили в скобках плана: «одеколон, водка, валериановые капли»⁵¹. Могли бы поставить «баня» — это тоже прогнозируемый объект строительства.

На самом деле план кинонаблюдений за стройкой отдельного «гиганта социндустррии» верстался по той же мифологической канве, что и весь темплан кино съемки социалистического строительства. Общий миф объединял кино и действительность, история инсценировалась на съемочной площадке размером в целую страну. Стоит ли удивляться тому, что планирование кино в 30-е контролирует непосредственно ЦК ВКП(б)?

Специальная комиссия ЦК отсматривала готовые фильмы, члены ее читали сценарии, командировались в республики для знакомства на месте со сценариями, находившимися в производстве. В этом случае комиссия обращалась в ЦК компартий республик с просьбой выделить работника для той же цели⁵².

Председатель Госкино — лицо, комиссии подотчетное, а сам комитет обязан решения комиссии исполнять, проводить в жизнь. В этом смысле текст постановлений сомнений не оставляет: «Список, который дается сегодня, является последним списком тех картин, которые ЦК не просматривало. Те фильмы, которые будут идти как не просмотренные комиссией, будут автоматически сниматься с производства»⁵¹.

Именно эта комиссия играет решающую роль в определении тем. Общее деление — адресное: для города, для села, для детей, для заграницы. Хотя при этом тематическая направленность этих разрядов фильмов остается одной и той же, и политизируется даже тематика детских фильмов. Обсуждение детского кино особенно показательно: сквозь идеологические требования просвечивает тотальный миф.

В протоколе выделяется пять пунктов:

- 1. Героическая картина для детей о борьбе за урожай.*
- 2. Соцсоревнование детей.*
- 3. Борьба детей за овладение сельхозтехникой.*
- 4. «Мы не имеем картин, показывающих вредительство в деревне, работу кулаков. Можно показать, как мальчики следят за вредителями, ловят их, выявляют. Тут имеется и героика наряду с комическим».*

5. «Нужно показать затем врагов, окружающих нас. Нужно показать всех врагов, начиная с суслика, крота и проч., надо показать,

как они вредят, излагая не просто научно, а чтобы картина представляла живой интерес»

Последнее пожелание, заметим попутно, ярко свидетельствует о тотальном характере образа врага в киномифе 30-х.

Документальное кино, следуя общим направлениям (для города «Союзкиножурнал», «Социалистическая деревня» для села, «Пионерия» для детей, «Экспортные сюжеты» для заграницы и пр.) редко удостоивалось непосредственного обсуждения на заседаниях в ЦК. Что, в общем, неудивительно: здесь занимаются направлением и структурированием кинопотока, выработкой его иерархии, которая становится самостоятельным фактором пропагандистского воздействия. Комиссия по кино была подотчетна Оргбюро ЦК - и кинополитика и фильмы оказывались в сфере непосредственного, персонального влияния руководства ВКП(б) во главе со Сталиным. Поэтому когда комиссия по кино отчитывалась на Оргбюро, часто звучали и вкусовые замечания и предложения. Но в целом требования к кинематографу как будто упрощаются. Вот, например, характерное указание Шумяцкому: «Представить на следующем заседании ОБ после предварительного обсуждения в комиссии 3—4, самое большее 5 картин, так сказать, генеральных, которые в этом году надо разрабатывать для выпуска в 1934 г. На эти основные, генеральные картины надо будет бросить лучшие силы и обеспечить им самое бдительное руководство. Эти темы должны быть: первая — о промышленности, вторая - о сельском хозяйстве, третья - о быте, четвертая - о культуре»⁵⁵. Легко заметить, что планируемые советские «блокбастеры» ничего нового и не должны были открывать. Их темы — это «генеральные» направления всей советской документалистики, какие бы флагманы игрового ни представляли их в том или ином году.

В обрисованной схеме партийного руководства преобладают нормативно-контрольные функции по отношению к тематическому планированию кино, и хотя горьковское стремление героизировать действительность, показать достижения находит в верхах поддержку, но без всякой патетики, лишь в границах холодного прагматического расчета воздействия. Горький же в этот период — ведущий публицист «Правды» и «Известий» — выступает страстно, с чувством личной сопричастности ко всему происходящему, с восторгом перед преобразованием страны и в целом с убежденностью, что литература, искусство не соответствуют величию перемен. В статье «О кочке и точке», напечатанной одновременно обеими главными газетами страны 10 июля 1933 года, он пишет: «Многие темы, будучи взяты наскоро, поверхностно, скомпрометированы, то есть испорчены... Не тронута тема перерождения крестьянина на фабрике, тема интеллектуальной и

эмоциональной ассимиляции человека из нацменьшинств в коммуниста-интернационалиста, не дано ни одного яркого портрета женщины-администраторши, не дано портретов работника науки, изобретателя, художника...»⁵⁶. Искусству не хватает социалистического реализма — реализма «людей, которые изменяют, перестраивают мир». «Я, старик, сознаюсь, что пишу сейчас в том настроении, которое на утренней заре культуры позволяло людям создавать неувядаемые поэмы, легенды. Да, я пишу именно в таком настроении, и очень тяжело мне сознавать, что у меня нет слов такой силы, которая была бы равна силе фактов, возбуждающих в душе радость и гордость дивными успехами в труде пролетариата-диктатора»⁵⁷.

Но принципиальных расхождений с сухими протоколами комиссии ЦК по кино мы у Горького не найдем. Для него тоже очевидно: «Вопрос о темах детских книг - это, разумеется, вопрос о линии социального воспитания детей» («О темах»)⁵⁸. Актуальным считает он создание детских фильмов, «причем совершенно обязательно стремиться к высшей занимательности кинофильма, к юмору, давать серьезные темы весело»⁵⁹.

Сам Горький выполнял особую историко-политическую миссию, генерируя и распространяя идеи и задачи в творческой среде, и потому даже неформальные встречи с ним включались в исторические сводки «Советского кино в датах и фактах». 11 сентября 1932 года он говорит о задачах кино у себя в Горках, 17 января 1935 встречается с делегацией деятелей кино в Москве, 4 апреля того же года беседует в ГУКФе с киноработниками о задачах кинодраматургии, 16 июля киноработники встречаются с Горьким и Роменом Ролланом...

Горький выступал поборником плановой организации культурной работы и ее подчинения идеологии класса, оставаясь до конца «пролетарским писателем». Как и для Вертова, для него это была внепартийная позиция, основанная на личном убеждении. Жить — значит творить, в том числе историю, и в этой игре Горький сделал ставку на рабочий класс. Не потому, что идеализировал его - потому, что, исходив пешком Русь еще до революции, утратил всякие иллюзии относительно других классов. В частности, это касается крестьянства, колхозное преобразование которого он поддерживает всемерно, оставаясь холодным к трагедии коллективизации. Даже та малая толика народной печали по уходящему вековому укладу, которая отразилась на киноэкране, не находит у него понимания. Горький критикует не только «Ивана», но и «Землю» Довженко, резко отзывается о «Крестьянах» Эрмлера: «Лирический кулак и убийца, играющий на дудочке, - неправдоподобно»⁶⁰. Но искать причину горьковской тенденциозности в политических коллизиях 30-х было бы неверно. Достаточно взять его

лучший, на наш взгляд, публицистический цикл «По Руси», чтобы понять, как, еще безвестным странником пустившись пешком на поиски правды, он познавал цену разных сословий и избавился от всякой идеализации патриархальной русской общины. Выпущенный под говорящим за себя псевдонимом сборник принес ему национальную славу⁶¹. Эту горькую правду не поколебала жизнь за рубежом — напротив, заставила вернуться к тем идеям, от которых отвернулся в революционные годы, ужаснувшись насилию.

Но нам видится своя логика в том, что бежавший от разгрома российской культуры писатель вернулся из-за рубежа с особой миссией в культуре.

Им двигает стремление к объединению всех деятелей культуры, к взаимодействию разных видов и форм творчества. Здесь пример для прессы задавали его журналы, Союз писателей стал примером для организации других мастеров искусств. Горький хотел, чтобы и кинематограф взаимодействовал с литературой более сознательно, открыто, планомерно — в этом смысле его объединительная идея по масштабам превосходила партийные замыслы, трезвее учитывавшие отношения нетерпимости и самостийности в художественной среде.

Характерно, что после одной неформальной встречи кинообщественности с Горьким Б. Шумяцкий, председатель Госкино, на производственно-тематическом совещании с подчеркнутым пиететом ссылается на мысли и авторитет «великого пролетарского писателя Алексея Максимовича Горького». Но при этом он обвиняет писателей в халатном отношении к работе в кино и составляет длинный список того, «что должен сделать Союз писателей для кинематографии», радея о горьковских благах для сложившегося корпуса «своих» сценаристов⁶².

Идея работы по общему плану пронизывает речь Горького на совещании писателей, композиторов, художников и кинорежиссеров 10 апреля 1935 года. «Нас, людей искусства, назвали «инженерами человеческих душ». Этот титул дан нам как аванс. Мы пока еще не инженеры. Инженеры работают по плану. Вся наша страна работает по плану... У нас есть план, есть цель, и источник энергии, заключенный в той универсальной идее, которая освещает все явления социальной жизни.

Что нам надо делать? Нам надо в наших разнообразных работах сомкнуться в единое целое». Но идея плановой дружеской смычки деятелей культуры осталась в области желанного идеала: творческая индивидуальность особенно страшится подчинения личных планов общим интересам и выбирает узкую корпоративность⁶³.

Мифотворчество: люди, лозунги, время

В оценке восходящего к своему зениту на экране коммунистического мифа ключевым представляется момент осознанности мифотворчества. Была ли разоблаченная полвека спустя кинокартина эпохи лживой? Или — мягче — ложной? Нуждается ли она в историческом исправлении? Корректно ли ее исправлять, доводя до запоздалой «правды»? Все это вопросы, чрезвычайно актуальные для документалистики современной, стремящейся к реальности, освобожденной от всяких мифов. Но мифы на наших глазах возрождаются и как будто ненамеренно, несмотря на стремление авторов к правде. А в 30-е годы? Тоже не ведали, что творили?

Здесь важно хотя бы попытаться выделить фигуры, осознающие законы мифотворчества. Для Вертова, скажем, «миф» — чуждая идея, само слово не из его лексикона (в этот период), хотя именно он создал в 20-е на экране метафорический ряд, по которому читаются едва ли не все мифологемы советского кино. Но то был результат спонтанного творчества, полной личной вовлеченности в миф. Для большинства режиссеров такая самоотдача не характерна: большинство входило в миф вместе со страной, со зрителем, принимая как данность изменение установок и окружающей действительности.

Не то Горький. У него все сложнее, и мы не встретим вульгарного противопоставления мифа правде даже в отношении столь им не любимого буржуазного искусства. Оба понятия для него значимы. Он видит в мифе необходимую составляющую всякой правды, пронизывающую и искусство и жизненные факты. И это, конечно, высокое понимание, близкое представлению о ключевой роли мифа в психике, к которому за рубежом приходит аналитическая психология. Фантазии рождаются из мифологических структур сознания, они же диктуют законы всякой творческой деятельности, обнимают все эпохи и народы, проявляются в самом широком народном творчестве. Поэтому, представляя труд как деяние, как творчество, Горький вкладывал в формулу далекий от стереотипа пропаганды смысл.

Его рассуждения о социалистическом реализме иногда кажутся алогичными, парадоксальными — теоретической последовательности в них нет. Размышляя в статьях 30-х над дилеммой «романтизм или реализм», он, кажется, противоречит сам себе. Но доклад на I Всесоюзном съезде советских писателей не оставляет сомнений в том, что речь идет о сознательном мифотворчестве: миф становится ключом горьковского понимания «революционного отношения к действительности». После

долгого экскурса в историю буржуазной литературы -от египетской сказки о воре до любимого европейским мещанством романа преступлений — Горький открывает свою технику перехода из реальной действительности в желанный образ, преобразующий затем реальную действительность. «Миф — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ, — так мы получили реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить - домыслить, по логике гипотезы, -желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, — отношения, практически изменяющего мир»⁶⁴.

Горький по-своему описывает закон психологической трансформации: поменяй внутреннее видение человеком самого себя, и он изменит и свою внешность, и свое поведение. Видя в искусстве свое идеальное отражение — «свободного сознательного труженика» — человек таким и будет становиться, превращая свой труд в радость, в творчество. Отсюда такое внимание к «героям», а в докладе главным героем литературы он предлагает сделать «труд, то есть человека, организуемого процессом труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства». И вновь: «Мы должны выучиться понимать труд как творчество»⁶⁵.

В целом, на наш взгляд, в докладе открыто заявляется определенная техника изменения массового сознания, «инженерия души» - литература, искусства важны как средства. Миф, универсальный смысл, допускает приращения, намеренные трансформации и, пронизывая массовое сознание, может изменить бытие — стать основой строительства новой правды. Длинный, грамматически усложненный, да и по мысли совсем не простой, доклад вряд ли был понят современниками, хотя в сегодняшнем прочтении для публичного выступления кажется даже слишком откровенным.

Горьковский доклад практически не имел резонанса на состоявшемся несколько месяцев спустя I Всесоюзном совещании кинематографистов, где съезд вообще не упоминается, недостатки в кино склонны сводить к плохой работе писателей-сценаристов, а Вишневого демонстративно встречают аплодисментами как единственного представителя писательского цеха. Тем не менее, совещание обнажает два характерных полюса восприятия горьковских идей. На одном из них — упрощение и тиражирование его главных тезисов (чем всегда занимались идеологи ЦК партии, доводившие идеи до стереотипов так, что поверхностному взгляду горьковские статьи могли ка-

заться противоречивой иллюстрацией на заданную сверху тему). Пример тому - вступительное слово критика С. Динамова, представлявшего Комиссию по кино при ЦК. Концепционно никак не связанная, речь была разбита на узнаваемые пункты: «О красоте», «Об оптимизме», «Правда жизни», «Создавайте характеры», «О страстности», «Тема и художник» и т. д. — без упоминания имени Горького. Но в том же ключе строится, например, речь С. Юткевича, как будто не ведающего о том, что почти дословно повторяет призыв Горького, впервые зазвучавший в сложное время утверждения журнала «Наши достижения», — нести «пафос наших достижений, пафос наших побед», чтобы «большинство вещей было бы о нашем «сегодня», а значит, о «завтра»⁶⁶. Впрочем, то, что в 1928-м нужно было отстаивать, к 1935-му превратилось в стереотип.

На другом полюсе — выступление Эйзенштейна, единственного режиссера, апеллировавшего к докладу писателя на съезде⁶⁷. Ход мысли подобен: экскурс в историю кино, взвешенное отношение к классике (на фоне общей тенденции каяться в прошлых ошибках), пристальное внимание к проблеме формы, что не было понято слушателями, но вполне соответствовало беспокойству Горького. Призыв изучать науку, миф, фольклор, не понятый большинством писателей, успешно претворяется в концепции Эйзенштейна, хотя его углубление в сложную зависимость киноформы и типов мышления так же трудно воспринималось на слух. Он считает, что проникновение в природу явлений поможет преодолеть разногласия школ, и подобно Горькому направляет свои усилия на разработку единой художественной платформы кинематографистов.

1935-й — вероятно, последний год, когда творческие раздумья выносятся на публику, а социальный заказ увязывается с попытками дойти до сути, природы вещей. Эйзенштейн, называя открывающийся период синтетическим, пытается найти в глубинных структурах сознания, предшествующих делению науки и искусства, источник гармонии формы и содержания; мифология для него — отправная точка решения «партийно-тематических вопросов», противоречия нет. Два года спустя в мифологизме ему придется каяться, но сейчас это открытое Горьким, защищенное его авторитетом поле обсуждения. И запрещенный «Бежин луг» рождался как искомое «партийно-тематическое» превращение мифа, восполнение некоего пробела, видевшегося и Горькому в волшебном образе страны. (Горький на совещании в апреле 1935 года: «Нет тех пионеров, которых уничтожают и бьют враги». — Довженко: «На эту тему будет «Бежин луг»⁶⁸.)

А насколько удачным будет это превращение, от осознанности мифотворчества зависело мало. Довженко шел к нему своим путем,

эйзенштейновские рассуждения «о полинезийских бабах» были ему решительно не интересны, Юткевич советовал «вгрызаться» в форму через действительность. Эйзенштейн и в 1935-м говорит об ограниченности кинодокументализма, а Вертов, размышляющий о киноправде, в создающемся мифе существует органически и из сплетения фольклора, фактов, науки, как по горьковскому рецепту, создает «Три песни о Ленине» вопреки студийной политике. «Как показало будущее (вспомните выступление Горького на съезде писателей), я не ошибся, — пишет он в дневнике. — Возражения против такого моего подхода были неправильны. Я не ошибся, я предвидел правильно. Хочу и дальше пойти по этому пути»⁶⁹.

Социалистический реализм в широком горьковском понимании мифотворчество подразумевал, а авторитет писателя санкционировал при его жизни даже научный подход к этому. Во всяком случае, ссылки Эйзенштейна на Л. Леви-Брюля в контексте главного партийно-идеологического совещания по кино 30-х свидетельствуют о достаточной свободе поиска в этом направлении. И для Юнга это имя безусловный авторитет и отправной знак⁷⁰ — общее поле мысли, обмен идей с Западом еще открыты, а применение мифа в творческой практике поощряется.

Но метафорический киноязык, хотя на нем нашел миф свое первое выражение в 20-е, становится все менее востребованным в документалистике 30-х. Причин тому несколько.

Во-первых, происходит неизбежная со временем девальвация тиражированных идей. То, что в «Киноправде» несло для Вертова сакральный смысл, десять лет спустя превращается в обыденность. «Отец народов», «вождь и учитель», «родина трудящихся всего мира» и прочее Вертов транслировал на немой киноэкран как метафорическое откровение, пророчество, но в «Трех песнях о Ленине» соответствующие кинометафоры сливаются в общем тематическом контрапункте, идея достигает апофеоза своего выражения. Парадокс времени: вертовская «симфония мыслей» уже развернута в государственный тематический план кинопроизводства - вряд ли нам удастся выделить в контрапункте фильма тематический блок, не отраженный в общем производственном плане.

Во-вторых, лозунги 30-х создают собственный метафорический ряд, за которым скрывается тот же миф. Но лозунг относится к языку улицы и обладает своей спецификой воздействия: смысл его стирается быстрее всего, оставляя смутный «мобилизующий» след. За лозунгом часто скрывается крылатая горьковская фраза, которая, со временем утратив контекст, стала толковаться искаженно, неверно. Между тем документалистика своеобразно следует правде жизни 30-х, заимствуя из

нее это лозунговое начало, вводя его в художественную систему фильма. В документалистике, как в жизни, лозунг превращается едва ли не в главный организующий принцип, что сказывается как на композиции, так и на интонации фильмов.

Приведем для примера совместную работу Н. Кармазинского и И. Копалина 1937 года — фильм «По ленинскому пути». Звуковая лента выстроена по принципу перечисления достижений, каждое из которых декларировано ударной фразой и снабжено иллюстрацией из жизни.

«Прекрасна и богата необъятная Родина» — пейзажи, колхозное изобилие, выступление Калинина. «Страной изобилия становится Советский Союз» — окорока, виноград, вино, прилавки в магазинах, заполненные и едой, и текстилем, и мехами. «Стирается грань между городом и деревней» — село Заметчино, колхозный театр, репетиция. «Сталинской заботой окружены матери и дети» — Дом пионеров в Москве. «Нерушим союз народов Советской страны» — грузинская делегация в Кремле, крупные планы Ворошилова, Орджоникидзе, Микояна демонстрируют многонациональность руководства. «Любовь к родине рождает тысячи героических подвигов» — встреча Чкалова, Байдукова, Белякова. «Нашу радость, наше счастье, наш труд охраняет непобедимая Красная Армия» — парад, Сталин, Тухачевский, Егоров, Буденный на Красной площади. Военные маневры. «У нас есть что защищать» — главное достижение этого времени, Конституция 1936 года, принятая VIII Чрезвычайным съездом Советов, репортажные кадры которого и завершают фильм.

Как видим, конструкция ленты предельно проста, дикторский текст декларативен и мог бы быть сокращен до приведенных выше утверждений, хотя и изобразительный ряд несложен и достаточно красноречив сам по себе. Но текст задает фильму тон, неспешный, уверенный ритм монтажа, кроме того, стиль речи требует определенного интонирования при произнесении. 30-е узнаваемы даже на слух, потому что все названные выразительные компоненты подверглись стереотипизации. И если в приведенном фильме они соединяются в некую простенькую гармонию — назовем ее гармонией заздравной песни, — то в широкой практике 30-х следование стереотипу приводило к кричащему противоречию возвышенной формы и низменного содержания. Только полной вовлеченностью авторов в лозунговую стихию можно объяснить это самозабвенное пренебрежение и здравым смыслом и правдой киноощущения — пренебрежение, которое отличало не один фильм, но, заметим, отнюдь не отвечало задачам пропаганды.

Характерно, что снизить тон, привести его в соответствие с темой требовало руководство. И сегодня можно только согласиться с мнением

Б. Шумяцкого, когда он говорит: «Диктор произносит речь с таким нажимом, что вы чувствуете, что он разрешает мировую проблему, а речь идет о поросенке. Неприятно смотреть»⁷¹.

Однако главной причиной не востребоваемости монтажно-метафорического языка было, на наш взгляд, воплощение метафор киноправды в реальной жизни. Жизнь действительно обгоняла фантазии, миф обретал социальную плоть со сказочной скоростью благодаря «великой работе маленьких людей». У Пырьева свинарка пела, радуясь приплоду свиньи, — документалистика прославляла сам факт как свидетельство сказки. В «Трех песнях о Ленине», как мы отмечали, обожествляемый Вертовым образ уже социально воплощен — архетип пронизывает жизнь, имя распевается в народных песнях, героиня получает орден Ленина, его имя носит и колхоз и стройка. Что больше?

Вспомним, что это был не единственный колхоз, и Днепрогэс был не единственной стройкой, носящей имя вождя. Вся действительность поименована, а значит, посвящена вождям. Ленин - бог, отдавший жизнь за дело трудового народа, Сталин - помазанник, вокруг — сподвижники дела Ленина, сами вожди. Скульптурные памятники помечают ландшафт, портреты — интерьер рабочего кабинета. Отсутствие портрета на стене — художественный прием, но в конце 30-х кроме Эрмлера (фильм «Великий гражданин»), кажется, на него никто не рискует пойти. Потому что это было бы нарушением жизненной правды, вторжением в предкамерную реальность, освященную обожествляемым образом.

Кинохроника — свидетельство новой реальности, от автора фильма, в сущности, уже, ничего не требуется. В «Колыбельной» (1937) Вертов скорее не расшифровывает, как прежде, а зашифровывает то, что в мире и без «киноглаза» видно. Тип кода тот же — центростремительная композиция выстраивается вокруг архетипа вождя, как и в «ленинских» фильмах. Поменялся ключ, имя вождя, но и здесь Вертов следует мифологическому канону жизни, возводя Сталина на «святое место». Другое дело — эмоциональное наполнение мифа. Чувство к Ленину — личное, сокровенное — на новый объект механически не перенесешь. Но мифологическая конструкция сама по себе правде жизни не противоречит, а женское начало, активизированное поэтическим монтажом, погружает ее в новую стихию материнской любви. Может быть, слишком сильной, а может быть, это женское лицо мира и по сей день кажется вызывающим, а прав все-таки Вертов. Но и это лицо открывалось на экране намеренно и последовательно: «Большая сила» (1936), «Обыкновенная женщина» (1937), «Жены» (1936), «Боевые подруги» (1937) и т.д. - темплан обязывал. А Сталин не нуждался в авторских кинорасшифровках Вертова: песни о нем

исполняли колхозники в поле, народные коллективы со сцены. Сняли - и получили фильм «Песня о Сталине» (реж. И. Посельский, 1938) без кинометафор, без автора, просто песни, объединяющие народ и вождя. «Сталинские соколы» — «По сталинскому маршруту», «Сталинское племя» — «По сталинской трассе»... Название фильма — речевой оборот — оборот действительности.

Вытесняемое настоящим, прошлое в документальном кинополотне концентрируется в нескольких кадрах старой хроники, чье назначение — дать условную точку отсчета времени. Это, кажущееся инородным, вторжение в репортажно-рапортовую ткань в целом помогает раздвинуть временные рамки, что необходимо для превращения настоящего в «настоящую» историю. Так, в фильмах о столичных стройках порой включались кадры старой Москвы, в фильмах о Донбассе — кадры «собачевки», чтобы было с чем сравнить чудесное преобразование. Но это сравнение могло просто прозвучать в патетическом тексте без всякого зрительного подкрепления — введение старой хроники тяготеет, скорее, к речевому обороту. Искомую эпохальность неизменно придавало настоящему включение ленинских кадров: образ вождя еще в 20-е превратился в центральный архетип расшифрованного Вертовым мира. 30-е сохранили за ним эту функцию — не только Вертов, но и его сподвижник по «Киноглазу» Копалин возвращается к этому образу в новые времена.

Соизмерение настоящего с Лениным четко проявляется в описанном выше фильме «По ленинскому пути». Картина, построенная на лозунгах дня, имеет своеобразную преамбулу, сложенную из ленинских кадров. Композиция фильма закрепляет за ними место «точки отсчета» истории, исчисляемой с момента смерти вождя. Подобно многим фильмам 30-х, эта картина юбилейная — посвящается тринадцатой годовщине со дня смерти Ленина. Дата не круглая, и тем примечательнее исторический отсчет даже не от года рождения Учителя — тогда прозрачней была бы ассоциация с летоисчислением от Рождества Христова — а от года смерти. С одной стороны, это косвенное свидетельство непосредственного переживания утраты, чувства, которое разделяли многие. (Вспомним, «Ленинская киноправда» была живым откликом на смерть в 1924 году, а «Три песни о Ленине» вышли к десятилетию кончины.) С другой стороны, смерть Ленина открывала новую эпоху в «истории Великого Октября» - сталинскую. И хотя 20-е при строгом рассмотрении к ней не относятся, величие достижений настоящего позволяло раздвинуть рамки эпохи в массовом сознании, что отразила композиция фильма «По ленинскому пути». Начало - живой Ленин как альфа и омега, финал ленты - Сталин на Съезде Советов, в зените эпохи претворения идей Ленина в жизнь.

Образы вождей замыкают настоящее в кольцо мифа, сливаются в одно — кинохроника прошлых лет, запечатлевшая иные политические лица, не нужна в этой модели истории современности.

Подобный механизм вытеснения «близкого прошлого» характерен для документалистики 30-х в целом. Хроника строительства социализма монтируется в «настоящую» историю как будто прямо с колес кинопоездов и выездных редакций. Эсфирь Шуб порывает с документом дореволюционного прошлого, выступая в 1930 году с кинодекларацией «Сегодня». Техника социального контраста отрабатывается теперь на столкновении перемонтированной зарубежной кинохроники, купленной в Германии, и специально снятых отечественных достижений. С точки зрения классового киноанализа — превосходная работа. Главная тема — как в передовице «Наемный труд и капитал», написанной Марксом для «Новой Рейнской газеты», только с добавлением советского материала — «труд» тоже предстал в антитезе «наемного и социалистического». Немецкая пресса отзывается восторженно и прямо: «марксистский монтаж».

Классового врага теперь не в прошлом ищут, и прошлое, постепенно лишаясь на экране хроникальной плоти, превращается в предмет сугубо художественного осмысления, или, говоря проще, его разыгрывают. Хорошо или плохо — вопрос другой. Авторское исследование старых кинодокументов (таковым, независимо от идеологических взглядов Шуб, были ее фильмы в 20-е) прекращается, а историко-революционный жанр расцветает на игровой ниве — прошлое романтизируется и превращается в легенду. Что, исходя из горьковской концепции, вовсе не плохо, потому что «следует считаться с правом искусства преувеличивать» и «помнить, что «фиксация» значит закрепление», а «революция, обрекая прошлое на уничтожение, еще не уничтожила его», «оно способно к судорожным вспышкам, которые следует безжалостно гасить»⁷².

Хроникальный же образ сам по себе обладает способностью оживлять прошлое со всей непосредственностью множества конкретных деталей. Значения каждой не просчитать, и проще было исключить кинодокументы прошедшей эпохи из идейного оборота наступившей.

Итак, мифологизация прошлого сопровождалась лишением его собственной хроникальной ткани, присутствующей теперь лишь редкими вкраплениями в рассказе о настоящем. Характерно и обратное направление — поиск мифологизированному прошлому подходящей природы в настоящем. Описанная выше картина «Семья Заломовых» — пример продолжения горьковского романа в советской стране и превращения его в «настоящую» историю. Это, пожалуй, самая яркая демонстрация того, как «третья действительность», равнозначная мечте о

Золотом веке, подчиняет себе не только «вторую» (настоящее), но и «первую»: прекрасное будущее вторгается в миф о тяжелом прошлом.

Дореволюционных свидетельств в документальной картине 30-х немного, и на фоне преобладающего монтажа по принципу «старое - новое» редкие извлечения позитивного наследства особенно примечательны. Так, в фильме «Интернационал» (1932, реж. Г. Александров) о дореволюционном мире свидетельствуют три лица: столетний крестьянин Иван Ларцев, свидетель Наполеона, персонифицирует народную силу, поборовшую иноземцев; парижский коммунары Лежен представляет героев, поднявшихся на борьбу за вековую мечту; Калашников — учитель Ленина, вбиравшего в себя опыт предшественников, чтобы воплотить мечту в жизнь. Из прошлого вычлняются ступени приближения мечты к реализации, которая на экране показана с предельной условностью. Ведь объединение трудящихся всех стран давно обрело организованную форму, и не одну — название фильма соотносится с названиями международных политических организаций. Они никак не представлены, хотя еще «Киноправда» показывала и Коминтерн, и Профинтерн, даже представителей Социнтерна на процессе эсеров, а в 1930 году снят (в звуке!) V конгресс Профинтерна. Приговором II Интернационалу звучал фильм «Интернационал интервентов» (1931)... Но то была текущая информация — здесь замах исторический, и вся хроникальная конкретность политики оказывается для истории не нужной. Кто-то из вчерашних лидеров уже помечен ярлыком «оппортуниста», но дело даже не в политических лицах. Мера отстранения фильма от документов времени диктуется очевидной мифологизацией идеи Интернационала, сливающейся с вертовским представлением СССР как земли обетованной трудящихся всех стран. Гимн партии — гимн стране (вспомним пение добровольцев и шахтеров в «Симфонии Донбасса»). Отсюда такая странная условность: исторический рубеж, «Великий Октябрь», представлен в расхожих инсценированных кадрах взятия Зимнего, затем на экране трижды проходит дата «25 октября 1917», каждый раз сопровождаемая кадрами детей — сначала младенец, затем побольше, затем пионер. На глазах растет воплощенная идея — новый человек, ровесник Октября, станет творцом истории и хранителем мечты всех трудящихся Земли, принимая эстафету предшественников. От Сталина, который в следующих кадрах принимает парад на Красной площади. «Будь готов! — Всегда готов!». К этому новому человеку и обращен фильм, посвященный пятнадцатилетним и призванный вызвать в них отождествление со страной, готовность жертвовать личной историей во имя общественной.

Заключительная часть ленты представляет собой обычный дайджест

жест зарубежной хроники, почти всегда хроники демонстраций. В США - демонстрация, в Германии маршируют юнгштурмовцы, в Китае полиция расстреливает революционеров. Пение «Интернационала» и вновь парад на Красной площади завершают картину. Это смотр собственных сил и приведение пятнадцатилетних в состояние боевой готовности к отпору врага.

Несмотря на нетипично далекий заход в прошлое — от свидетеля Наполеона, — взгляд на историю задается из будущего. Предчувствие, предвидение грядущей войны определяет единственный существенный вопрос, на который он отвечает: что мы защищаем? — Мечту всего человечества, за которую отдавали жизнь герои.

Приближение мечты лишало хроникальной конкретности не только прошлое, но и настоящее. Пожалуй, не один фильм не показывает этого с такой очевидностью, как лента Экка «Пролетарское чудо». Посвященная строительству Дворца Советов, картина моделирует несуществующую постройку с помощью графики и мультипликации и вписывает ее в реальный ландшафт, хроникальную среду. Органичность киномонтажа сопоставима, на наш взгляд, с эффектными видеомоделями, которые стали частью не только видеоарта, но и проектирования быта в конце столетия. Этот вариант «коммунистической расшифровки мира» относится ко времени, когда необходимость в вертовском целевом монтаже — «Долой ваш строй! Долой ваше искусство! Долой вашу религию!» — в общем-то отпала. Монтажная деструкция истории, прогностически воплощенная в метафорической киноправде, планомерно проводится в реальной жизни, и если здание Большого театра пополам не расколото, то религию удаляют из жизни с материалистической последовательностью, демонтируя или взрывая храмы. Сама действительность уже «расшифрована», как надо, под лозунгом «безбожной пятилетки», брошенным Емельяном Ярославским и, конечно, пятью годами не ограниченным. И хотя Дворец Советов на месте храма Христа Спасителя — вероятно, самый яркий пример мифологического замещения, вытеснения христианского мифа (а вместе с ним и деструкции национальной истории, в которой храм был памятником победы над Наполеоном), взрыв храма в 1931-м три года спустя неактуален. Важно то, чему только предстоит на его месте быть. Поэтому Дворец моделируется на документальном экране с такой впечатляющей подробностью - пролетарское чудо, сотворенное кинематографом 30-х.

В отличие от индустриальных чудес, запечатленных в документалистике, здесь метод опережающего отражения, диктовавший масштабную инсценированность действительности, не нашел себе жизненного оправдания. Уникальность фильма Экка не в том, что мечта

подчиняет кинодокумент, — доминанта будущего чувствуется во всех лентах, определяет весь документальный образ времени — он ценен как исторический документ несостоявшегося будущего. Эту киноправду в правду жизни воплотить не удалось, хотя о ее политической важности свидетельствует хотя бы то, что вопрос о «Пролетарском чуде» специально рассматривался на Комиссии ЦК ВКП(б)⁷³ 21 октября 1933 года, что для фильма документального, скорее, исключение.

Этот фильм - экранизация планирования жизни без Бога. Ярославский, идеолог программы разрушения церквей, непосредственно участвовал и в реорганизации кинематографа, и в утверждении темпланов кинопроизводства — авторство кинорежиссера здесь кажется особенно условным. Но даже Ярославский, самая одиозная фигура в борьбе с религией, не был одинок — коллективное бессознательное выливалось в общий миф, требовавший реализации, объединявший кино и жизнь. Огромное здание Дворца Советов, способное вместить тысячеликое представительство трудового народа, увенчанное статуей Ленина, указующего путь, моделировало архитектонику мифа — то же делало и документальное кино в целом. И Ленин, снятый при жизни в тех же местах на фоне недолговечного памятника освобожденному труду, знаменовал в хронике начало воплощения мифа, но сам не был свободен от его власти.

Рассказывая о героях, документалистика в 30-е обретает черты монументальности. Кинопортрет стремится к парадности не только в специальных фильмах о героях труда, но и как неперемное слагаемое всякого фильма или журнального выпуска. Крупные планы, нижние ракурсы, воодушевленные лица, понимание того, что надо представлять свой цех, завод, отрасль, город, республику, народ... Растет социальная и национальная представительность экрана. Его герои — избранники народа, попавшие на всесоюзную кинодоску почета, а семь выпусков «Трехминутки» — это настоящая политическая реклама образца 1937 года. Кандидаты в депутаты Совета Союзов, каждый на своем рабочем месте, отвернувшись на минутку от станка или зеркала в театральной уборной, демонстрируют классовое сплочение и записанную в Конституции полную победу социализма.

Однако особая политизированность документального экрана 30-х, умноженная на политические приоритеты в традиционном подходе самих историков кино, создавала о нем в целом искаженное представление, оставляя неразрешенной загадку его обаяния. Лишь недавно Л.Н. Джулай, посвятив замечательные страницы анализу эпопеи челюскинцев, вспомнив фильмы об исторических перелетах, исправила это общее искажение в книге «Документальный иллюзион»⁷⁴.

«Третья действительность»: покорение стихии и лагерь

30-е сильны своим необыкновенным природным началом, на котором зиждется киномиф. Покорение стихий — его непременная составляющая. Киноглаз показывал то, чего не видел обычный глаз: вдруг открылись безграничные высоты, летчики полетели через Северный полюс, советская женщина поднялась ввысь — в который раз метафора оправдалась жизнью, вся страна смотрела в небо и осыпала героев цветами при встрече. Такое повторилось лишь в 60-е, когда наступила эпоха покорения космоса. Пока же вода соперничала с воздухом за место на экране, а драма «Челюскина» разыгрывалась героями с привлечением силы обеих стихий, но этот документально-приключенческий хит 30-х, знаменовавший Подвиг во льдах, всего лишь айсберг в водной пучине, покоряемой на экране по координированным планам кино и экономики.

«Могучий поток» (1940) довел драматургическую разработку темы до логического предела и вошел в учебники советской документалистики, но всем ГЭС, всем каналам посвящались фильмы на протяжении десятилетий, и хроника социалистического строительства переполнена стихией воды. Покорение Днепра — целая эпопея, спецвыпуски, издание киножурналов сопровождали строительство Беломорско-Балтийского канала, и Волго-Дона, и канала Москва - Волга, и о северном Ташкентском канале будущий корифей узбекского кинематографа Малик Каюмов снял один из первых своих фильмов. Он назывался «Цвети, земля» — действительно вода приносила жизнь в засушливую среднеазиатскую землю, и все вокруг как будто немедленно расцветало, оживало от притока новой энергии. Цвети, земля! - общая формула волшебного преображения страны на экране. Много воздуха, много воды, много цветов, города-сады. Труд, по слову Горького, превращался в творчество на глазах миллионов зрителей — строители занимались искусством, а киногруппа на стройке канала Москва - Волга даже выпустила специальный журнал «Искусство канала» (1937).

В контексте огромного числа фильмов, посвященных покорению природы, понятней становится поглощающая сила создаваемого мифа. Политика сплеталась и растворялась в стихиях воздуха, воды, земли, претворяя косную материю, выходила на те же стихийные начала человеческой души, продолжением которых и является природа. Рассматриваемая с юнгианских позиций, эта политика опирается на коллективное бессознательное и адресуется ему, и немногие мыслящие люди способны к критическому самосознанию в такой ситуации. Рассудок покоряется бессознательной стихии, действительно преоб-

ражающей мир, коллективным усилием создающей сказку, подобную Московскому метро (опять же вся страна смотрела, как вкапывались строители в земную твердь, как из тьмы и грязи создавались сказочные подземные дворцы), - правда завораживала. Аберрации восприятия окружающей реальности, избирательная память и беспамятность сопутствуют активизации бессознательного и ясно прослеживаются по документальному экрану.

Фильмы о покоренных стихиях объединяются общим архетипом дороги - воздушные трассы, водные каналы, железные дороги складываются в один великий путь, ведущий в будущее, в «третью действительность», в мечту. Сам архетип подразумевает преобразование идущего к цели, если он не свернет, не оглянется, пройдет все испытания. Наш великий путь проходил через лагерь, в котором воспроизводилась общая формула воспитания нового человека.

Все великие стройки представляли собой лагерь, заключенные составляли значительную часть строителей, но и жизнь вольнонаемных рабочих сосредоточивалась часто лишь в соседнем секторе того же лагеря. Лагерная жизнь непременно снималась хроникерами, но кто заметил заключенных в фильме «Турксиб» (1930) или «ББВП»? А это фильмы кратко описанных достоинств. Совершенство драматургии «Турксиба» изучается всеми поколениями сценаристов и режиссеров документального кино, но разве это не образец эстетизации нави? И разве В. Шкловский и В. Инбер не приложили авторских усилий к возвышению того, что, помеченное именем Сталина, и так было легендой? Парадоксально, но пелена нави, механизм коллективного наваждения скрывается в процессе драматургического совершенствования фильма и, напротив, открывается в простых, не претендующих на искусство лентах. Откровенность стандартных, «без фокусов и премудростей», хроникальных лент «Колыма», «Соловки», «БАМ» и подобных больше помогает пониманию этого механизма, хотя принципиально противостоит всякой нюансировке личного ощущения, личного понимания, личного самочувствия, наконец, людей, в лагерь заключенных.

Документалистика, с удивительной достоверностью демонстрируя стихийный порыв, оставалась слепой к любым психологическим переживаниям, тем, что непременно должны бы отражаться в глазах, лицах, рисунке движения. Она непроницаема не только для иной, отличной от лозунга, мысли, но и от ее невербальной, визуальной составляющей. А ведь ряды лагерников пополнялись в значительной мере за счет «политических», инакомыслящих. Киноглаз видит только подвиг, готовность героя отдать жизнь принимает как само собой разумеющееся и отворачивается от страждущих и болящих в неволе.

Здесь важно учитывать, что дороги относились к объектам особой государственной важности и съемки должны были согласовываться с ОГПУ — НКВД. Фильм «На стройке Байкало-Амурской магистрали» (1933, производство Бамлага ОГПУ), выражая господствующую в лагерях идеологию и мифологию, примечателен полным соответствием кинематографическому стандарту отражения производственной тематики 30-х. Свои ударники, свои лодыри, свои газеты и рабкоры, соревнование, культмассовый сектор...

Лента начинается с кадров глухой тайги, по которой пробираются разведчики. А затем начинается покорение природы организованным трудом. Головной участок БАМа, распределение работ. Там, где плохо организовано дело, путеармейцы работают, стоя в воде, и обедают на земле. Небрежность - брошенная тачка - чревата травматизмом. «Пострадавший на производстве плетется во врачебный пункт за 3 км». Но рядом дело организовано хорошо — люди ударно трудятся и едят за столом. Надпись содержит призыв, который мог прозвучать на любом производстве: «Ударники, путеармейцы! Лагкоровскими заметками в газету «Строитель БАМа» и стенгазеты добивайтесь улучшения быта и производственных процессов. Разоблачайте лодырей, симулянтов, разгильдяев и всех тормозящих победоносное наступление на тайгу. Крепко бейте по недостаткам во всех областях лагерной жизни», — только слово «рабкор» превратилось в «лагкор» да среди подлежащих разоблачению нет «вредителей», они ведь здесь должны перевоспитаться. Передовые рабочие с открытыми, честными лицами разговаривают и улыбаются. Затем разворачивается впечатляющая картина лагерного социализма. Создается штаб подготовки к вселагерному слету ударников, проводится митинг, на котором выбирают делегатов на отделенческий слет. Демократично организованный социум БАМа обладает собственной инфраструктурой: подсобные предприятия, больницы, бани, совхозы — «В целях улучшения питания лагерников совхозы Бамлага успешно осваивают огородное хозяйство». Танцы под лозунгом: «Ударно работать — культурно отдыхать».

Вторая часть фильма более приближена к НКВД. Воспитатель Вековищев проводит беседу в связи с публикацией статьи о награждении работников Беломоро-Балтийского канала. Сам канал оценивается как доказательство верности трудовой политики — читай: системы лагерей НКВД. Здесь впервые обнаруживается прошлое рабочих БАМа, выделяются «коллективы рецидивистов» под названиями «Штурм тайги» и «Красная заря». Но преступники успешно перевоспитываются: «После длинной полосы беспечности, бездействия, нравственной опустошенности эти люди, зачеркнув свое прошлое, нашли себя в социалистическом труде» — что подтверждает бригадир «Красной

зари» Фатеев. А отстающую бригаду Куликова взяла на буксир агитбригада Белбалтлага. Вывод: «Нет таких преград, которых бы ударники БАМа не смогли преодолеть под руководством большевиков-чекистов».

Другой фильм о Байкало-Амурском исправительно-трудовом лагере «На стройке вторых путей» (1933) снял С. Савенко, оператор «Соловков» (1928), но авторского почерка в этих лентах мы не обнаружим. Напротив, дорога, прокладываемая к крупнейшим народнохозяйственным объектам, распространяла там лагерный стиль жизни вместе с общей кинематографической моделью, а может быть, в соответствии с ней. Так, в фильме «Штурм Ухты» показана работа нефтяных промыслов, но кадры железной дороги обрамляют его. Дорога-путь, дорога-связь пришла в Воркуту. Поразительная табличка «Промысел №2 имени ОГПУ» — свидетельство мистической завороченности собой, ведь весь Ухтпечлаг, подобно Бамлагу или Белбалтлагу, ОГПУ принадлежит. Персонажи демонстрируют социальное единение: работник НКВД Берман вместе с администрацией промыслов пробует качество нефти, бывший бандит Бригерман воплощает успех воспитательной работы трудовыми победами, а «лучший большевик Севера» (?) Владимир Иванов знакомится с достижениями Ухтпечлага. Те же слагаемые соцкультбыта: парикмахерская, театр, газета. Все это призвано удостоверить утверждение общего собрания НКВД: «При помощи самого почетного в нашей стране оружия, при помощи труда, мы перековываем преступников в равноправных граждан СССР. Инициатором этой великой перековки является товарищ Сталин» — Сталин в президиуме. Простенький образ - выкорчевывание пней — показывает, как побеждается преступность.

Преображенная природа во всех лагерных фильмах играет важную роль, ассоциируясь с преобразованием «ветхого» человека в нового. И в этом фильме на пустынную, неприглядную местность наплывом ложатся кадры новых поселков, нефтепромыслов, парохода, паровоза. Паровоз мчится вперед. На нем надпись «Север будет побежден».

Жизнь в лагере и на свободе строилась по общей мифологической схеме «третьей действительности», которая являлась «великой истиной», постигавшейся и воплощаемой в труде. Согласно этой схеме, герои должны были рождаться даже в лагере — документалистика это зафиксировала. Горький, посещавший и колонии для несовершеннолетних, и исправительно-трудовые лагеря, сам писал о воспитательной роли ОГПУ, подчеркивая, что гуманизм - категория классовая (статья «О воспитании правдой» опубликована в «Правде» и «Известиях» 5 августа 1933 г). И хотя лично он помог многим освободиться из заключения, как публицист он ощущал себя «свидетелем тяжбы старого

с новым»⁷⁵, отстраняясь от интеллигентов, избравших гуманизм своей профессией. «Быть проводником великой истины» — название одной из газетных публикаций с ответами Горького — хорошо передает и его миссию, и общую задачу экранной и литературной публицистики. «Мы выступаем как судьи мира, обреченного на гибель, и как люди, утверждающие подлинный гуманизм - революционного пролетариата, — гуманизм силы, призванной историей освободить весь мир трудящихся от зависти, жадности, пошлости, глупости — от всех уродств, которые на протяжении веков искажали людей труда»⁷⁶, — говорил Горький на открытии Первого Всесоюзного съезда советских писателей. Тяжба старого с новым объединяла искусство и политику в одном месте, как в одной метафоре. Съезд, снятый И. Копалиным в фильме «Инженеры человеческих душ» (1934), проходил в Колонном зале, где сама обстановка подчеркивает сопряженность творческой программы с мифологемой суда. Спустя четыре года Копалин здесь же снимет процесс по делу правотроцкистского блока. За четыре года до съезда здесь же снимали процесс «Промпартии». Суд - архетип мифологии 30-х, в котором сходятся образы героев и злодеев. В контексте суда проясняется ключевая роль образа врага в этой мифологии.

Метафорическая тяжба старого с новым в действительности развернулась в показательный судебный процесс, превращенный в документальное киношоу.

ТЕМНАЯ СТОРОНА МИФА: ОБРАЗ ВРАГА

«Частные промышленники и их челядь, частные торговцы и их приспешники, бывшие дворяне и попы, кулаки и подкулачники, бывшие белые офицеры и урядники, бывшие полицейские и жандармы, всякого рода буржуазные интеллигенты шовинистического толка и все прочие антисоветские элементы» — таков перечень врагов народа, который привел И.В. Сталин в докладе, посвященном итогам первой пятилетки⁷⁷. Этому перечню следует и кинематограф. Характеры ходульны, их поведение в киносюжете предсказуемо, что объясняется заданностью, иллюстративностью образа врага. Но поражает их число, само количество врагов в сталинском киномире — свидетельство мощного взрыва коллективного бессознательного, сопроводившего смену символов веры.

Злодей, вместе с Героем путешествующий сквозь время, меняя одежды мифов и идеологем, выражает темную, «оборотную» сторону человеческой природы. Если пользоваться термином К.Г. Юнга, это «тьень», которая не осознается человеком, но переносится на других

людей, воспринимаемых в качестве носителей зла, противников, врагов⁷⁸.

Нелепый термин «отрицательный герой», долгое время бытовавший в эстетике социалистического реализма, хранит в себе точный и парадоксальный смысл образа, отрицаемого героем в самом себе. В этом смысле враги и вредители, поселившиеся на советском экране, — родные братья вампиров и оборотней, от века не сходящих с экранов остального мира.

Каково было их обратное воздействие на тотальный образ врага, овладевший массовым сознанием? Созданные на экране, враги грозили поглотить каждого, кто их созерцал. Зритель, не способный узнать в образе врага самого себя, становился источником мифологической мощи тотального образа.

Фильм-процесс

В наиболее чистом виде возвращение коллективным бессознательным чудовищного фантома прослеживается по документальному кино. Здесь его носителями выступают реальные люди. Запечатленный документально, враг по-настоящему страшен, очевидно, потому, что его образ в кинохронике неразрывно связан с вечным ритуалом определения вины и наказания, ритуалом суда. А поскольку сам «преступный акт» обвиняемых никто на пленку не снимал и он неизменно остается за кадром, создается эффект недовыясненности преступления, что еще больше усугубляет экзистенциальность ситуации, которая повторяется вновь и вновь.

«Враги народа» регулярно представляли перед судом и кинематограф 30-х годов систематически знакомил массовую аудиторию с обвинениями, серьезность которых нарастала от процесса к процессу, и с приговорами соответственно все более суровыми. По мере того как суд превращался в неотъемлемую часть общественной жизни страны, документальный судебный репортаж становился константой ее экранного отражения, свидетельствующей о растущем напряжении и «пограничном» состоянии массового сознания.

Громкие суды над крупными растратчиками, знаменитыми убийцами или главарями преступных синдикатов пользовались вниманием хроникеров всегда и везде. Отличием советской кинохроники было отсутствие в ней сюжетов над просто убийцей или просто вором. Преступление, выносимое на суд перед массовой аудиторией, неизменно восходило к идее социализма и таким образом получало политическую окраску. Ситуация суда прочно спаривается с идеологией. И с

рациональных позиций, с точки зрения здравого смысла, становится неразрешимой: ведь не только идея довлеет над судом, но и одновременно идет суд над идеей, ставшей кем-то нарушенным догматом. Тем самым ситуация обрекается на повторение, на развитие по иррациональным законам и сама превращается в едва ли не главную мифологему десятилетия с образом врага в ее центре⁷⁹.

Изначально иррациональная идея «обострения классовой борьбы по мере строительства социализма» с 1928 года превращается в лозунг дня. Киножурналы начинают регулярно давать информацию о процессах над кулаками, прячущими хлеб, над убийцами рабкоров или пионеров, разоблачивших вредителей, над самими вредителями. Появляется фильм-процесс как особый жанр документалистики, ознаменовавший превращение политического дела в шоу, в зрелище. Его жесткая структура, как, впрочем, и сами рамки киноэкрана, еще больше выявляют изначально схематизированную ситуацию суда: проходят все процессы в одном месте (в Колонном зале), размещаются действующие лица одинаково. Лица все те же: Крыленко, Рогинский, Вышинский, Ульрих сменяют друг друга, перемещаясь с места судьи на место обвинителя. И цепочка обвиняемых не прерывается, и одни и те же люди дают показания на следующих процессах, описывая клубок «вражеских организаций», якобы опутавших первое в мире социалистическое государство. Создается образ многоглавого и многорукого чудовища, проникшего в святая святых, в сердце государства, в руководство партии.

Мы оставляем за историками решение проблемы, кто из «врагов народа» был действительным противником социализма, кто противостоял политике Сталина или был его личным соперником, врагом. Сегодня опубликовано большинство материалов политических «дел», но оценки места, роли и масштабов оппозиции против Сталина очень различны⁸⁰. Любопытно, что сами исследователи, пытаясь понять логику идейной борьбы, прибегают к характерным сравнениям: «оппозиция против Сталина смахивала на ту легендарную гидру древнегреческой мифологии, у которой на месте одной отрубленной головы вырастали новые головы... Причем каждая новая оппозиция, будучи и по составу и по идеологии оппозицией коммунистической, в определенной мере отражала чаяния широких народных масс».

«Шахтинское дело» было превращено в первый политический хит еще в 1928 году, в момент, когда сталинской идее «обострения классовой борьбы» противостояла идея Бухарина о «врастании кулака в социализм». Созданный вокруг «шахтинского дела» информационный ажиотаж помог Сталину возложить вину за экономические трудности на «вредительство буржуазной интеллигенции». Вклад кинематографа в

пропагандистскую кампанию исчислялся многими метрами отснятой хроники судебного заседания, которая затем была смонтирована в выпуски «Союзкиножурнала» и отдельные фильмы: «Шахтинский процесс» и «Дело об экономической контрреволюции в Донбассе» (1928). В них определились общие черты того, как на экране 30-х судебный репортаж превращается в ведущую форму воплощения образа врага. Обратим внимание на практически полное отсутствие визуальных элементов негативной окраски - стереотипизация идет исключительно за счет вербальных средств даже на начальном, немом, этапе.

Наиболее лаконичная версия дела представлена в первом журнальном сюжете (СКЖ №23). Сначала говорится о 55 томах материалов следствия — внушительно, но сами материалы, конечно, остаются зрителю неизвестными. А далее следуют короткие портретные зарисовки обвиняемых в сопровождении таких характеристик, из которых можно сделать вывод: главная вина их в том, что они принадлежали к классу «бывших». Приведем эти надписи:

Самойлов - «бывший хозяин, скрывал ценные пласты в ожидании акционеров».

Калганов — «руководитель вредительской организации Трущевского района, проводил заведомо негодные шахты».

Колодуб — «бывший шахтовладелец, в гражданскую войну в контрразведке, затопил шахту «Аюта».

Нашивочников — «разрушил оборудование. По его вине отравилось газом 50 рабочих».

Васильев - «бывший меньшевик, белогвардейский атаман-«кучумовец».

Никаких доказательств того, что один «затопил», другой «отравил», третий «скрывал», зритель не получает. Нанизывая ярлыки, хроника следует за обыденным мышлением, не углубляясь в суть политических дискуссий. Ибо независимо от идеологических аргументов в архетипическую мечту о Рае «бывшие», «хозяева», «нэпманы» никак не вписывались. На них и перекладывали ответственность за несоответствие результатов политики этой мечте. «Шахтинское дело», превращенное в политический процесс, представило конкретных носителей зла и дало повод для утверждения: «Вредительство буржуазной интеллигенции есть одна из самых опасных форм сопротивления против развивающегося социализма. Вредительство тем более опасно, что оно связано с международным капиталом⁸².

По сравнению с сюжетом в киножурнале фильм «Дело об экономической контрреволюции в Донбассе» более подробно дает репортаж из зала суда, и круг врагов расширяется прямо у нас на глазах. Появляется «вредитель на Власовке» (конечно, инженер), «правая рука

вредительской верхушки Сущевский», «член Харьковского центра Братановский, вредитель и шпион», другой член того же центра, «державший связь с границей», а также его глава «инженер Матов, с 1921 года выполнявший директивы бывшего хозяина Дворжанчика». Процесс преподносится уже как «дело 53 инженеров и техников, служивших старым хозяевам и ждавших интервенции». Обилие портретов в этом фильме не случайно.

Воплощение образа врага соответствует архетипическому представлению о чудовище, которое тем страшнее, чем больше у него голов. Отсекаемые в поединке, эти головы отрастают вновь, и схватка продолжается. Способность кино продемонстрировать «головы» врага становится важнейшим условием реализации мифологемы. Поэтому в структуре судебного репортажа все большее значение приобретает план-портрет, превращаясь в основную содержательную единицу. В «Деле об экономической контрреволюции в Донбассе» зрительный ряд основной части представлен почти исключительно крупными планами обвиняемых. В преамбуле надпись сообщает: «В Шахтинском районе Донбасса органами ОГПУ при прямом содействии рабочих раскрыта контрреволюционная организация, поставившая себе целью дезорганизацию и разрушение каменноугольной промышленности. Следствием установлено, что участники организации финансировались заграничным центром». Вредители, контрреволюция, граница представлены частями единого зла, персонифицированного в подсудимых. Как сообщается в заключительной надписи, четверо подсудимых были оправданы, сорок четыре — приговорены к различным срокам лишения свободы.

В фильме возникает надпись: «Попытки злоумышленников разрушить каменноугольную промышленность были ликвидированы сплоченностью рабочего класса, продолжающего социалистическое хозяйство». На экране летит вперед паровоз, шахтеры добывают уголь, вагонетка катится из шахты. «Расширяется и разворачивается социалистическая промышленность. Ускоряется темп индустриализации страны» — эта надпись иллюстрирует вид огромного завода в последнем кадре фильма.

Действие замкнуто в зале суда, превращено в причину вдруг активизировавшегося движения в кадре, декларированного «ускорения темпа». В простенькой структуре фильма-процесса, таким образом, отразилась схема психологии людей, уходивших от мучительных вопросов собственного бытия в яростное осуждение других и в... действие, работу, движение.

Став аргументом в разгроме «правого уклона» в партии, «шахтинское дело» помогало напугать и усмирить «обуржуазившиеся» за пе-

риод нэпа руководящие кадры под лозунгами самокритики, борьбы с бюрократизмом и чистки партийного и советского аппарата. «Шахтинское дело было первым серьезным сигналом, — говорил Сталин хозяйственникам в 1931 году/.../ — Второй сигнал - судебный процесс «Промпартии»⁸³.

В сущности, все процессы 30-х годов были такими «сигналами», усиленными с помощью радио, печати, кинематографии. По мере превращения ситуации в константу жизни коммуникативные средства складывались в своеобразную «сигнальную систему», возбуждающую в массах реакцию мобилизации, активизации и бдительности, построенную на страхе за себя.

Второй «сигнал» кинематограф усилил только что обретенным звучащим словом. Фильм-процесс «13 дней. Дело «Промпартии» (1930) был одним из первых советских звуковых фильмов. Впрочем, это не изменило ни жанровой структуры, ни определяющей ее психологической схемы: череда портретов «врага» с уничтожающими характеристиками монтируется в последовательности, определяемой ходом процесса. Сам этот суд, рассматривающий «Дело № 38. Следователь Левентон» (титульный лист дается крупным планом), был продолжением «шахтинского дела».

Отличие же второго «сигнала» от первого состояло в том, что в нем уже не было следов антинэповской направленности, характерной для предшественников, в которых понятия «меньшевик», «белогвардеец» и «хозяин», «акционер» выступили в одном ряду отрицательных стереотипов.

В 1930 году о нэпе уже забыто, и вся сила идеологического удара приходится на техническую интеллигенцию. «Промпартия» была представлена «союзом инженерных организаций», а ее руководитель профессор Рамзин — «кандидатом в премьер-министры подготавливавшегося контрреволюционного правительства».

Закономерно, что звук был использован как еще одно средство фиксации вины подсудимых: в фильм отбирались главным образом покаяния и просьбы о помиловании, а публичное признание своей вины считалось ее лучшим доказательством. Самоуничтожение подсудимых в то же время возвышало суд и сообщало власти, которую он представлял, ореол безгрешности и гуманности. Ситнин обещает «весь остаток жизни, все свои технические знания» отдать народу, «чтобы искупить свою вину». Очкин отказывается защищаться: «Прошу Советскую власть пощадить меня за все мои проступки. Своим горячим участием в выполнении пятилетнего плана я смою свою вину». Немолодые люди, голоса дрожат, чувства неподдельны... Но самое тягостное, противоречивое впечатление производит Рамзин, красивый

человек, в расцвете сил, с умными глазами и копной русых волос.

Рамзин признался вначале: «Деятельность «Промпартии» направлялась на свержение Советской власти в союзе с французским правительством и ...блокировалась с «трудовой крестьянской партией». В дополнительном же заявлении он вспомнил о том, что летом 1929 года послал в Берлин вместо себя профессора Осадчего и, как свидетельствует надпись, «показания свидетеля Осадчего превратились в последнее слово подсудимого Осадчего». В уста Рамзина был вложен и главный, социальный приговор: «Нет и не может быть лояльности среди интеллигентов»*⁴.

Фильм «13 дней», несмотря на длинный метраж и монотонность судебной ситуации, обладал достаточной силой пропагандистского удара. Киноматериал, не вошедший в ленту, сохранился под названием «Заговор интервентов» и полон взаимных обвинений подсудимых, компрометирующих свидетельских показаний. Это был переход к следующему акту политического судилища, в котором образ врага соединился с идеей международного заговора и обрел поэтому новый пространственно-временной масштаб.

В марте 1931 года заняли места на скамье подсудимых в том же Колонном зале союзники «Промпартии» из президиума Госплана, правлений Госбанка и Центросоюза. «14 специалистов, интервентов, вредителей, пытавшихся на деньги Торгпрома и социал-фашистов 11 Интернационала восстановить в Стране Советов власть капиталистов и помещиков» — так представил их экстренный выпуск «Суд идет» (СКЖ № 1, 1931). В вышедших затем фильмах «Блок интервентов» и «Интернационал интервентов» (оба — 1931) сообщалось, что подсудимые входили в Союзное бюро ЦК РСДРП (меньшевиков), организацию, которая имела широкие международные связи и готовила вторжение в СССР.

«Принцип интервенции и вредительства я считаю логическим развитием той прямой линии, которую развил меньшевизм», — заявил в фильме «Интернационал интервентов» подсудимый Суханов, а Шер, входивший в правление Госбанка, признался в том, что «противодействовал осуществлению взятых темпов развития металлургической, машиностроительной, металлообрабатывающей промышленности путем задержки темпов развития новых заводов». По его свидетельству, в 1928 году к нему на квартиру явился Абрамович и сообщил, что руководящие круги II Интернационала хотят интервенции. Наконец, привлеченные к этому процессу Рамзин и «руководитель эсеро-кулацкой организации» Кондратьев признали существование блока своих партий с меньшевиками и II Интернационалом. «Так пролетарский суд установил существование единого фронта торгпромовцев,

кондратьевцев и социал-интервентов из II Интернационала. Так день за днем вскрывается тайная дипломатия Данов и Абрамовичей», — гласила заключительная надпись этого фильма-процесса, отличающегося от остальных лишь последним саркастическим штрихом — карикатурой Бориса Ефимова на лидеров II Интернационала.

Образные представления, след которых остается в языке (кино дает лишь один из многих вариантов такого следа), рано или поздно превращаются в реальность. А. Синявский очень точно назвал сталинские процессы реализацией ленинских метафор⁸⁵. И в самом деле, обвинения в продажности, прислужничестве силам империализма, которые Ленин бросал социал-демократам в идейной полемике, Сталин как будто воспринял буквально: на процесс выносились по крупницам собираемые факты, связывающие вредительство с меньшевистским бюро РСДРП, работающим под руководством II Интернационала, которое прямо подчинялось правительствам западных стран и субсидировалось в основном германским капиталом.

Это столкновение недавних единомышленников, сторонников идеи социализма, взаимные обвинения в отступничестве, предательстве «истинной идеи» связаны с ее действительной трансформацией в процессе воплощения в жизнь. Соответственно трансформировался и образ врага. Архетип Иуды объясняет странности выбора политических сил, представители которых попадали под этот образ в период между двумя мировыми войнами. Не выдержав испытания первой мировой войны, социал-демократы, некогда присягавшие приоритету классовых интересов пролетариев всех стран, выступили в поддержку своих национальных правительств. Именно в этой связи Ленин назвал лидеров II Интернационала предателями и ренегатами. Взяв власть в стране, большинство российской социал-демократии переименовало свою партию в коммунистическую. Мнение о предательской сущности социал-демократии разделял и Гитлер. Убежденный в ее неспособности возродить Германию, он в 1919 году обратился к идейному первоисточнику и «впервые достиг понимания смысла того труда, которому еврей Карл Маркс посвятил жизнь». Результатом стало подчинение идеи социализма немецкому национальному духу и создание в 1919—1921 годах национал-социалистической рабочей партии Германии с далеко идущими планами «освобождения мира от еврейской коммунистической заразы»⁸⁶.

Со своей стороны, международная социал-демократия отрицательно отнеслась к захвату власти и последующей политике коммунистического правительства в России, видя в ней компрометацию самой идеи социализма. Возмездием за поругание идеи стали террористические акты социалистов-революционеров в 1918 году, на которые

большевики ответили красным террором, а в 1922 году привлекли правых эсеров к суду. С процессом правых эсеров, на который II Интернационал прислал своих защитников, связано появление «Киноправды», посвятившей ему сюжеты первых номеров (№ 1—5, 7, 8).

К этому судебному сюжету «с продолжением» и восходит модель фильма-процесса 30-х годов — идейно, эмоционально и формально-стилистически.

Найденные Вертовым приемы - нагнетание обвинений при фактическом отсутствии защиты, компрометация представителей социал-демократии, апелляция к мнению толпы (показ митингов «по адресу правосудия») — в фильмах-процессах 30-х годов превратятся в кинематографический штамп.

Вожди революции заняли чужие места в мифологическом сознании, и покушение на них стало восприниматься как святотатство. Доводы разума здесь бессильны: посягнувшего на святыню ждет кара небесная и всякая защита его бессмысленна. Вертов с его особым отношением к Ленину через монтаж превратил орудие покушения на вождя в своеобразный тотем, оставляющий в подсознании зримый след, вопреки времени, вытеснившему его из памяти.

Немота «Киноправды» обнажает мифологему, которая проглядывает и сквозь словесную шелуху велеречивых фильмов-процессов 30-х годов. Коллективное бессознательное упорно возвращается в прошлое, ища там корень предательств и награждая образ врага богатой исторической родословной. Вспомним, что даже Бухарину вменялось в вину покушение на Ленина, приписывалось убийство Горького.

Может создаться впечатление, что за сведением старых счетов с социал-демократией в СССР попросту проглядели настоящего врага в предстоящей войне, но это совсем не так. Подъем национального духа был вызван разочарованием в демократических структурах власти, и национальные движения многих европейских стран — в форме ли политической партии, как в Германии, или Национального фронта, как в Испании, или тайных обществ и союзов, распространенных в восточноевропейских странах, - связывали свои интересы с созданием сильного государства по типу диктатуры, что в СССР хорошо понимали: антифашистские митинги в Италии, Болгарии получили отражение еще в кинохронике 20-х годов.

В тематическом плане фабрики «Культурфильм» на 1930 год раздел «Биографии наших врагов» открывало имя Муссолини (правда, пятым номером здесь числился знакомый нам по процессу эсеров Вандервельде), а в разделе XIX «Лицо врага» пунктом 1 шли «Фашисты», пунктом 2 — «Антисемиты». В фильме «Первый рейс» (1931), за-

печатлевшем круиз ударников вокруг Европы, наряду с памятниками архитектуры, встречей с Горьким показаны и фашистские выступления в Германии и Италии.

Но чем реальнее становилась угроза фашизма, тем с большей силой пропагандистские удары направлялись против социал-демократов, подтверждая зависимость от мифологемы идеологических поворотов. Иудой мог стать только апостол, врага и предателя искали среди своих — и в нашей стране, и за рубежом. Представители 11 Интернационала на процессе 1931 года отрицали все обвинения в подготовке интервенции и организации вредительства в СССР. Но что должен был думать зритель фильмов-процессов, если, например, обвиняемый Соколовский заявил: «Я не сомневаюсь в том, что эта тактика вредительства... будет всячески замазываться заграничной делегацией II Интернационала, немецкими социал-демократами» («Интернационал интервентов»). Коммунисты и социал-демократы были разведены в разные стороны зала суда, одни приняли позицию истца, другие — ответчика. Противостояние было выставлено на всеобщее обозрение в тех же фильмах-процессах. Все это моделировало развитие ситуации, сложившейся на мировой сцене, и ее единственно возможный финал: окончательный раскол, в результате которого в Германии на демократических выборах победила партия Гитлера. В середине 1933 года он так определит отличие «своего» социализма: «Немецким социализмом руководят немцы; международный социализм - это инструмент в руках евреев»⁸⁸ - и с этим согласятся тысячи социал-демократов, бросивших свою партию ради правящей и тем самым реализовавших сталинскую метафору: «Социал-фашисты с марксистской фразеологией». Ряды нацистской партии пополняли также и коммунисты, чьи лидеры в скором времени попали в тюрьмы и концлагеря⁸⁹. Советская кинопублицистика покрывает отступников завесой молчания и воздаст дань героям («Памяти пламенной Клары Цеткин», 1933; «Эрнст Тельман», 1935)⁹⁰.

Изменение в расстановке политических сил в Европе не повлияло на характер политического мышления в нашей стране: события в Германии воспринимались как подтверждение мифологемы, хотя масштабы событий и превзошли ожидания. В ответ была проведена чистка руководства в союзных республиках и кампания борьбы с «нац-демовщиной», оставившая свой след и в сфере кино: на II Всесоюзном совещании по кино украинским и белорусским делегатам пришлось покаяться в великодержавных тенденциях и «ориентации на фашистскую Польшу, а в последнее время — ориентации на фашистскую Германию»⁹¹. Подавление любых национальных проявлений в нашей стране было не только откликом на нацизм в Германии. Скла-

дывался тотальный образ врага. Он включил в себя весь мир за пределами СССР (эпитеты «фашистский» или «профашистский», примененные к буржуазным демократиям, не случайны). Уменьшить враждебный мир можно было лишь расширением собственных границ, что в конечном счете и было сделано. За десять лет после «шахтинского дела» образ врага грандиозно укрепился и в самой стране: начав со скромных инженеров из «бывших», архетип Иуды овладел пирамидой власти, превратив в предателей едва ли не всех соратников вождя. Здравый смысл терпит окончательное поражение.

В лентах, посвященных монументальному делу о правотроцкистском блоке, обвинение уносится в высоты идейной патетики. За громкими, бьющими наповал ярлыками можно было лишь уловить контур глобального заговора, в котором против СССР объединились все непримиримые противники: троцкисты, зиновьевцы, бухаринцы, правые, левые, фашисты, демократы, социалисты, капиталисты... Структура жанра осталась неизменной. Обретенная же монументальность обнаруживает себя уже в преамбуле фильма «Приговор суда — приговор народа» (1938): «Военная коллегия Верховного суда СССР в открытом судебном заседании в присутствии рабочих столицы, представителей советской общественности, Красной Армии, советской и иностранной прессы, членов дипломатического корпуса рассмотрела дело правотроцкистского блока. С непререкаемой точностью установлено, что так называемый правотроцкистский блок по заданиям иностранной разведки, по прямым указаниям вдохновителей заговора Троцкого, Бухарина и Рыкова проводил контрреволюционную работу: террор, диверсии, шпионаж, вредительство с целью свержения (Советской власти и установления в СССР фашистского режима)». После внушительного вступления следует судебный репортаж, в котором вновь обвинение объемом киноматериала подавляет обвиняемых, как будто вытесняя их из кадра. Кинематограф следует общему бессознательному стремлению «стереть врага с лица земли» — народ требовал на многочисленных митингах и демонстрациях: «Уничтожить фашистскую гадину!» Зато целый фильм был посвящен обвинительной речи Вышинского на процессе: его завораживающей риторики было уже достаточно для убеждения масс.

Троцкий утверждал, что обвинения, выдвинутые Сталиным против своих бывших соратников, черпались из сталинских же дел и замыслов, а прием нагнетания чудовищной лжи, на котором строились процессы, назвал «рефлексом Сталина»⁹². Однако эволюция образа врага, прослеживаемая по документальным фильмам-процессам, заставляет говорить, скорее, об общем «эффekte собственной тени», делающем жертвой коллективного бессознательного любого человека,

преступившего запрет. Сталин отнюдь не был исключен из действия этого эффекта. В марте 1939 года, оценивая успехи последнего периода, он заявляет: «Перед лицом этих грандиозных достижений противники генеральной линии нашей партии, разные там «левые» и «правые» течения, всякие там троцкистско-пятакоские и бухаринско-рыковские перерожденцы оказались вынужденными сняться и уйти в подполье. Не имея мужества покориться воле народа, они предпочли слиться с меньшевиками, эсерами, фашистами, пойти в услужение к иностранной разведке, наняться в шпионы и обязаться помогать врагам Советского Союза расчленив нашу страну и восстановить в ней капиталистическое рабство»⁹³.

Не прошло и полугодя, как Сталин сам провел переговоры с Риббентропом, сфотографировался с ним и произнес тост за здоровье Гитлера. То есть совершил именно то, что, в частности, инкриминировал врагам народа - «противникам генеральной линии». Иррациональный ход жизни неуклонно ведет Сталина к собственной «тени». Не желая узнавать себя, он создает образ врага, помечая других знаком этой «тени».

Человек либо узнает себя в «тени», примиряется с нею, либо ломается, разрушается. Характерно, что и Сталину и Гитлеру пришлось, балансируя на грани войны, примеряться друг к другу: наша печать заговорила о популярности Гитлера в народе, его заботе о трудящихся, отсутствии безработицы в Германии, Гитлер — о «панславизме» Сталина. Он долго изучал фотографии подписания пакта и остался доволен «арийской» мочкой сталинского уха, хотя папиросу велел отретушировать. «Подписание акта, — сказал он, — это торжественный акт и к нему нельзя подходить с сигаретой в зубах»⁹⁴. Так немцы увидели Сталина, приукрашенного Гитлером.

В 30-е выражение «бояться собственной тени» имело вполне конкретный, буквальный смысл. Страх за себя и боязнь себя, своих случайных мыслей и сомнений, неизбежных в условиях, столь далеких от идеала, побеждали все доводы разума, заставляли обвинять товарища, «бросая на него тень». Под власть этого чувства попадали обыватели, писавшие доносы на соседей, и члены правительства, вдруг обнаруживавшие друг в друге образ врага. Этот социально-психологический контекст и обусловил превращение судебного процесса в шоу, в кинозрелище, имевшее почти ритуальный смысл. Способность кинематографа показать лицо врага, чья вина на глазах доказывается «с непрекаемой точностью», давала тысячам людей возможность перенести собственную вину на другого, совмещая свою тень с экранном образом. Безупречность классической ситуации суда, помноженная на объединяющий характер кинозрелища, стимулировала

процессы в коллективном бессознательном, заставляющем верить в чудовищные заговоры вопреки логике и здравому смыслу. Иллюзия облегчения души, которую давало это массовое действие, покоилась, однако, на древнем механизме, противоположном катарсису и умножающем зло и жестокость. Из фильма в фильм видно, как растут митинги, собрания и демонстрации, на которых люди вдохновенно требуют смертной казни, расстрела врагов народа, осыпают их ругательствами и проклятиями. И от процесса к процессу растет число томов дела, число привлеченных людей, число приговоренных к высшей мере... В образовании этой колоссальной воронки, уносящей людские души в небытие, кинематограф сыграл свою генерирующую роль.

Источник творческой одержимости

Стихия коллективного бессознательного не знает социальных, политических или профессиональных границ — ее разгул в творческой среде ничуть не слабее, чем в высоких политических сферах или народных низах. Поиск врагов народа в самом кинематографе был необходимым условием его превращения в генератор образа врага, условием усиления действенности сцен, взятых из политического спектакля реальной жизни.

В кинематографической среде идея обострения классовой борьбы по мере строительства социализма принесла многообразные плоды. Выдвинутые И.В. Сталиным лозунги дня: лозунг самокритики и критики, лозунг заострения борьбы с бюрократизмом и чистки советского аппарата, лозунг организации новых хозяйственных кадров - распространялись и на кинематограф.

Руководители кино, хотя и принадлежали к испытанным партийным кадрам, сменяли друг друга, М. Рютин, Б. Шумяцкий в конечном счете сами оказались «врагами».

«...Немедленно послать рабочую бригаду электрозаводцев для выявления оппортунистического руководства Рютина» — так начали свою записку «Об оппортунисте Рютине и оппортунистической практике в руководстве кинопромышленностью» работники 3-й фабрики Союзкино А. Шехватов, Е. Ерофеев и П. Сукиасов⁹⁵. Руководитель антисталинского Союза марксистов-ленинцев Рютин, казалось бы, давал наиболее веские основания для расследования вредительства в кино. Но его «заговор» был лишь реакцией на мнимый «заговор сталинской клики» внутри общемифологического движения к земному Раю — неудивительно, что единственный замеченный за ним «криминал» -

сдерживание контрольных цифр по политпросветфильмам -оказался настолько сомнительным, что в итоговые документы по чистке Союзкино не был включен.

Тем не менее новому руководителю важно было адресовать все недостатки отрасли на имя предшественника. Показательна речь Б. Шумяцкого, опубликованная в марте 1931 года в листке «На счет кинопромышленности» (№ 3) под названием «Чистка аппарата — рычаг перестройки». В ней, в частности, говорилось: «Рабочие бригады по чистке заострили оружие самокритики и дали ей правильную большевистскую ориентировку на главную опасность — правый оппортунизм на практике, не забывая и «левых загибов» и примиренчества к ним, направляя самокритику на действительную помощь перестройке всей нашей работы, на выкорчевывание корней «рютинщины», оставившей следы в нашем аппарате»⁹⁶.

Вредительство Рютина стало поводом перестройки всей системы кинематографа, которая проходила под прямым руководством Центральной контрольной комиссии ВКП(б) и Наркомата Рабоче-крестьянской инспекции. Созданная ими объединенная комиссия, увязывая свою работу с комиссией ЦК ВКП(б) по кино, разрабатывала совместное постановление по реорганизации кинодела. У истоков системы кино, сложившейся в 30-е, стоят входившие в ее состав лица: Ярославский, Енукидзе, Ройвенман, Дрожжин, Шумяцкий, Бассиас, Рогинский, Запорожец, Ленгник, Каганович, Еремин, Боярский, Эпштейн, Лещинер⁹⁷. Среди них мы видим представителей ВСНХ (Еремин, Каганович), ЦК ВЛКСМ (Лещинер), ОГПУ (Запорожец) - Шумяцкий, представляющий Союзкино, всего лишь один из многих. Пожалуй, ведущую роль в ней играли Ярославский, за которым закреплялся созыв комиссии, и Рогинский, подписывавший тексты проектов. Принцип единоначалия (своеобразная «персонификация централизации»), призванный повысить меру ответственности за решение, делал заложниками системы начальников всех уровней, облегчал поиск виновных, заставлял избавляться от тех, на кого нельзя было положиться.

Шумяцкий был арестован 8 января 1938 года. Через месяц «Искусство кино» уже назвало его «членом троцкистско-бухаринско-рыковской фашистской банды». Летом Шумяцкий был расстрелян. Любопытно, что открытая критика его началась в кинематографической сфере приблизительно за год до его ареста и велась с тех же партийных позиций, с каких Шумяцкий напал на Рютина.

Показательно заседание актива работников кинематографии 21 июня 1937 года, на котором, в частности, некий Дубнер говорил так: «У нас в ГУКе бюрократизм и головотяпство представляют великолепную почву для работы вредителей». В качестве примера Дубнер привел

случай со звукомонтажным аппаратом, который прибыл к ним на одесский завод, через три месяца был забран от имени Шумяцкого в Москву, еще через два месяца был возвращен, а затем четыре месяца простоял в Одесской киностудии не распакованным.

Выступавший Матюхин с КИНАПа признался, что к нему уже обращались из соответствующих органов и он рассказал, как ему приходилось доказывать Шумяцкому, что «тормоз реконструкции фабрики — головотяпство, граничащее с вредительством»⁹⁸.

Эго заседание шло под председательством самого Шумяцкого. В декабре та же тема вредительства в еще более мрачных тонах получит развитие на съезде начальников строек ГУКа.

Ясно, что арест Шумяцкого и его ближайших помощников готовился не без содействия самих кинематографистов, но цепную реакцию, им вызванную, они вряд ли могли предвидеть. Волна арестов прокатилась по всем студиям, вымывая в первую голову, конечно, руководство. А поскольку руководству, естественно, в той или иной степени подчинялся каждый, людей охватила паника, страх за себя, выливающийся в готовность увидеть врага в своем коллеге. Показательно в этом смысле выступление художественного руководителя киностудии «Советская Беларусь» Зиновьева на Первом тематическом совещании «БелГоскино» 31 января 1938 года:

«Не так давно в ЦС «Мосфильма» раскрыта целая группа врагов народа во главе с директором студии Соколовской... В таком гиганте, как «Ленфильм», целая пачка вредителей свела себе гнездо. Они так поработали, что в итоге этот гигант также имеет колоссальный брак в своем производстве и растраты государственных средств.

Мы имеем такие гиганты производства, как «Украинфильм», где в решающем 1937 году поработали враги, начиная с представителя Комитета по делам искусств, кончая трестом и студией. Не случайно в аппарате ГУКа оказалось 5 врагов народа. Мы видим, что заместитель начальника ГУКа Усиевич сейчас выявлен как враг народа и арестован, его рука прошла по всей нашей тематике, по всем нашим планам, по всему нашему производству, и, как говорится, нам впоследствии придется это ощущать...

Касаясь уже нашей студии на фоне того, что здесь высказал, то я должен сказать, что мы также имели на ряде решающих участков руку врага, которая нанесла удар нашему производственному организму. Мы имели пробравшегося в наш художественный отдел врага народа, который был членом правления Союза советских писателей, старым драматургом, 7 месяцев работал у нас консультантом. Это Перелешин. Мы имеем факт, когда заведующий звуковой базой Оболонский рекомендовался ГУКом, Шумяцким для направления за границу в

творческую командировку. Оболонский оказался диверсантом. У нас работал режиссер Бахар, который ныне арестован и который сейчас выявлен как враг народа»⁹⁹.

Из этого выступления хорошо видна подчиненность сознания мифологеме: архаичный образ многоглавого многорукого чудовища, поселившегося в кинематографе, настолько овладел людьми, что они оказались готовы принести ему в жертву и старого драматурга, и протеже начальника, и просто коллегу-режиссера. Вызывающе аполитичная подборка врагов позволяет предположить, что мотивирован выбор симпатией и антипатией, сведением старых, далеких от политики, счетов. Цолитика - это форма, удобная для списания ошибок, неудач, личных и коллективных комплексов, просто обид.

Так, документалисты, традиционно чувствующие себя обделенными в пользу игровиков, неизменно протестующие против отношения к кинохронике как к кино «второго сорта», теперь отнесли свои обиды на счет вредительства. Первый пункт постановления «О тематическом плане Московской студии Союзкинохроники на 1938 год», принятого Бюро творческой секции студии, гласил: «Вредители, хозяйничавшие в свое время в ГУКе, немало навредили и делу советской кинохроники, искусственно вытесняя кинохронику на задворки кинематографии, урезая ее в лимитах, оборудовании, планах и всячески выпячивая заслуги руководства ГУКа в те моменты, когда, вопреки вредительским действиям врагов, советская кинохроника все же создавала большие произведения хроникального искусства»¹⁰⁰.

В коллективах художественных киностудий образ многорукого чудовища, проникшего в недра кино, получает самое разноплановое творческое развитие. Например, на Первом тематическом совещании «Белгоскино» 31 января 1938 года выступали представители многих кинематографических профессий и в каждой выявляли вредителей. Сценарист Губаревич причислил к ним всех критиков сценария фильма «Дочь Родины», посвященного, в свою очередь, теме вредительства. А актер Максимов так описал наставника молодежи: «Враг народа Коник совсем не был заинтересован в этой работе (с молодежью. — Л.М.): он сидел у себя в кабинете, как правило, на замке, избегая встреч со студийцами. Если случайно в коридоре он встречался со студийцами, он мчался к дверям своего кабинета и закрывался там... Так же вел себя Бангайтис — враг народа».

На короткий период руководства С. Дукельского приходится рекордное число взаимных обличений. Колоссальное судилище, в которое превратилась страна, достигает своего апогея на процессе по делу о правотроцкистском антисоветском блоке. И если сам процесс, как было уже замечено в связи с фильмом о нем, стал венцом политического

иррационализма, то чего же ждать от кинематографистов, дело руководителя которых вошло составной частью в этот процесс?

Все личные неприятности в кино приписывались козням врагов - все, мелкие и крупные, творческие и бытовые. Подозрительность приобрела всеохватывающий характер, двигая людей к абсурдным поступкам.

Когда на роль Сталина в фильме «Ленин в 1918 году» взяли Геловани, артист Кировского областного драматического театра С.Л. Гольдштаб, сыгравший эту роль в фильме «Ленин в Октябре», заподозрил здесь чей-то коварный умысел и, памятуя историю с Шумяцким, решил обратиться с письмом непосредственно к Сталину: «Я готов уступить эту высокую честь в том случае, если артист Геловани изображает гения человечества лучше меня. Однако, выезжая в Москву по этому вопросу, режиссура «Мосфильма» т.т. Ромм, Арон, оператор Волчек и другие прямо заявили мне, что я правдивей, искренней, мягче передаю Ваш образ. Возникает вопрос, если это так, то почему эта роль отнята у меня?»¹⁰².

Дукельский получал аналогичные письма с просьбами личной защиты от козней врагов. К примеру, С. Юткевич дважды обращался к Дукельскому в связи с трудностями постановки фильма «Человек с ружьем». В 1938 году он, в частности, писал: «Вообще, очевидно, предстоит еще вынести много неприятностей, ибо досрочное окончание съемок и вообще весь темп работы картины вызвал (даже на фабрике) чрезвычайно неприятные разговорчики и шепоточки о том, что картина плохая, что даже такие темпы сказались на качестве, что Тенин и Штраух плохо играют, что все это халтура и т.д. Очевидно, сплетники и враги будут стараться вовсю, чтобы скомпрометировать нашу работу»¹⁰³. Второе письмо последовало уже после завершения фильма, когда Юткевич получил не высшую категорию, а категорию «А» и тем самым был уравнен с Протазановым и Мачеретом, что вызвало его негодование и самые страшные подозрения.

«Однажды Шумяцкий, — пишет он новому председателю Госкино, — в своих злых целях оторвал меня от Эрмлера, но тогда это было преступление и вызвало бурю негодования, но почему это повторено сегодня? «Великий гражданин» лучше, чем «Человек с ружьем»? Но тогда зачем же этот комитет отметил мою работу на «отлично», а «Гражданина» на «хорошо»?!

Я ничего не понимаю, я растерян и убит... Все это настолько несправедливо, что даже отказываюсь верить, что это сон. Очевидно, произошла какая-то чудовищная ошибка и я буквально умоляю Вас, Семен Семенович, выяснить ее.

Я уверен, что это ошибка, ибо не могу представить, что в аппарате

Комитета еще засели враги, которые могли бы так оклеветать и оболгать меня, чтобы нанести мне вторично такой моральный удар»¹⁰⁴.

И все же представления о врагах, засевших где-то в коридорах власти, питались не только ущемленными личными амбициями, как бы очевидны они ни были. О скрытой идеологической подоплеке говорит то, что образ врага быстрее всего овладевает теми, кто связан с историко-революционной тематикой. Они чувствовали свою уязвимость.

Ситуация, описываемая нами на примере кинематографа, аналогичным образом разворачивалась в других сферах жизни, в том числе и в общественных науках. Выступая в 1930 году в Институте Красной профессуры, Сталин прямо призвал ученых: «Бить по всем направлениям и там, где не били. Гегель - для деборинцев - икона. Плеханова надо разоблачить. Он всегда свысока относился к Ленину. И у Энгельса не все правильно. В его замечаниях об Эрфуртской программе есть местечко насчет вставания в социализм. Это пытался использовать Бухарин»¹⁰⁵. Вместе с разгромом группы академика А.М. Деборина, главного редактора журнала «Под знаменем марксизма», началась «чистка» Института Маркса и Энгельса. Директор института видный историк Д.Б. Рязанов в 1931 году был исключен из партии после того, как ряд его сотрудников, проходивших по делу «Союзного бюро», признались, что вместе с ним занимались «вредительством на историческом фронте». Как писал Троцкий в статье «Дело т. Рязанова», «старый революционер сказал: «...служить молча, стиснув зубы - готов; восторженным холуем быть - не могу». Вот почему Рязанов попал под партийное правосудие Ярославских. После этого Ягода сервировал улики»¹⁰⁶.

Догматизация сталинской идеи социализма теперь не допускала обсуждений — все оппоненты превращались во врагов с едва ли не до-революционным стажем. По этой логике в фильмах к юбилею Октября следовало бы показать, как предатели совершали революцию — все работавшие над этой тематикой находились в ложном положении, когда миф табуировал осмысление. Отсюда крайняя интеллектуальная бедность «ленинских» фильмов, при которой действительно нюансы игры Штрауха, Тенина, Гольдштаба или Геловани приобретали особую политическую весомость, а значит, и смысл. Но заниженность героев до максимально бытового уровня, «человечность» их слов и поступков выглядели бы просто нелепо, если б где-то на заднем плане не маячило грозящее им смертью чудовище.

Механизм кинематографического убеждения в гуманности репрессивной власти хорошо раскрывается в политических стереотипах кинокритики. Приведем фрагмент рецензии на ленту «Ленин в 1918 году»,

обращая внимание на ее язык.

«Сквозь это царство благородства, прямоты и человеколюбия черными нитями вьется паутина человеконенавистничества тех, кому чужды, ненавистны, враждебны победоносные пути пролетариата. И темные силы контрреволюции также собираются в единый сгусток — в страшный образ Фанни Каплан. Ей вторит вся подлая орда врагов — от Бухарина до деревенского кулака, до явно и открыто действующих противников.

Выстрел Каплан в высшей точке напряжения сталкивает эти два мира. На экране Горький приходит к больному Ильичу, а перед нами встают дни разоблачения убийц, повинных в страшном деянии — в убийстве Горького.

И с гневом и яростью поворачиваются наши глаза на то окружение врагов, которое ежедневно и ежечасно ищет случая нанести удар нашей славной стране, стране, от социализма переходящей к коммунизму.

На экране — Сталин.

Он деятелен и спокоен. Он знает, что для облегчения страданий великого раненого есть лишь одно средство — удар по врагу, победа»¹⁰⁷.

Здесь показана общая формула воздействия мифа, понятная автору, ибо сам он заявлял, что «арсенал прежних персонифицированных мифологических существ-обозначений продолжает существовать как ряд сценических образов, ряд литературных метафор, лирических иносказаний и т.д.»¹⁸. Эйзенштейн принял правила игры мифологического сознания, а легкость владения идеологическими стереотипами позволила ему объяснить образ в общепринятой лексике ясно и понятно.

Загадка действенности и эффективности образа врага лежит на перекрестке ущемленной личности человека и жесткой реальности не подвластной ему политики. В конце 30-х годов на этом перекрестке возникали поистине абсурдные фантомы. Например, у драматурга Н. Берсенева не приняли сценарий фильма «Адам Мицкевич».

«Я совершенно убежден, - говорил Берсенов на совещании в «Белгоскино», — что запрещение сценария шло по линии совершенно точного, я бы сказал, директивного вредительства. Запрещение шло по линии, начиная от Радека, через Тамаркина, через Жебровского, через Конику, который в глаза очень хвалил сценарий, а за глаза мешал его движению — вплоть до Усиевича»¹⁰⁹.

Тему развивает драматург Руген: «Мне пришлось читать отзыв врага народа Жебровского, в котором этот враг народа предлагает такие изменения в сценарии, в результате которых Адам Мицкевич оказался бы польским героем.

Враги народа всячески хотят отнять Адама Мицкевича от Белоруссии, они не хотели бы, чтобы «Адам Мицкевич» появился бы на советском экране, и наша задача — вырвать Мицкевича из рук фашизма, дать ему достойное по праву гражданство в СССР»¹¹⁰.

В коллективной фантазмагории голос здравого смысла воспринимается как вражеский. Сценаристы хотят сделать Мицкевича белорусом и одарить его советским гражданством. Но стоящий за этим страх — настоящий, еще одна сторона «правды мифа».

Образ врага стал одним из ключевых, стержневых, обеспечивающих единство психологии создания и восприятия искусства 30-х годов. При этом полигоном его испытания явилась сама система кинематографа, жертвой его разрушительной силы — сами кинематографисты.

Он надолго сохранится как «теневая» сторона сознания и даже основоположник «киноправды» станет мишенью в новом акте судилища, продолженного после войны, когда сквозной образ врага переоденется в космополитические одежды¹¹¹.

Вертовские немые кинометафоры разворачиваются в 1930-е в экранной картине правдостроительства, стоящий за ними миф воплощается в жизнь по партийно-тематическому принципу. Занимая лидирующее положение в советской культуре, Горький делает все для привлечения кинематографа к работе по единому культурному плану. Он указывает не только ведущие темы, но идеи, сюжеты, человеческие типы, общие для всех видов советского искусства, сознательно привлекая искусство к выполнению публицистических задач, наделяя и искусство, и публицистику общим узнаваемым пафосом. Источник этого пафоса видится в еще дореволюционном творчестве писателя, в его «горькой» правде, собранной по Руси прямо из жизни, и правде вечного мифа, поднимающего над «свинцовой мерзостью жизни» в поэтических притчах о буреветнике или Данко. Сказки и песни Горького выражали мифологическую основу революционного сознания и влияли на мышление тех, кто получил власть. Рассматривать искусство 30-х просто как заказную пропаганду партии было бы упрощением: и партийная идеология и искусство питаются из общего мифологического источника, а автор легенды о Данко прямо участвует в претворении идеала в жизнь, сравнивает в открытых статьях, насколько верно и правдиво он реализован. В этом смысле опыт 30-х уникален, и он привлекает внимание А. Барбюса, Р. Роллана, Р. Тагора, Л. Фейхтвангера, представителей разных идеологий и культур. Полвека спустя, ужаснувшись числу жертв, принесенных ради коммунистической идеи, исследователи будут особенно удивляться тому, что Сталин обманул даже этих просвещенных иностранцев. Но на самом

деле Советская Россия влекла людей, рано осознававших опасность духовного кризиса, переживаемого миром в XX веке. «Культура здесь не имеет никакого будущего. Мы живем репутацией довоенного времени. Спасения цивилизации мы ждем от России», — писал в «Правду» Бернард Шоу¹¹².

В резком падении авторитета церковей (православие вовсе не было исключением) проявился более широкий кризис религии, религиозного сознания в целом, охвативший как Запад, так и Восток. Горький называл его кризисом буржуазной культуры, но выражал настроения той части мировой интеллигенции, которая связывала надежды на будущее с пробуждением сознания угнетенных масс, расширением их участия в социальном управлении¹¹⁵. Полное собрание сочинений Романа Роллана, изданное тогда же, в 30-е по инициативе Горького, включало странное произведение под названием «Вселенское Евангелие Вивекананды» (впоследствии этот том был изъят из библиотек, и в советские времена книжка больше не переиздавалась). Монах и философ, кумир современной Индии, Вивекананда ушел из жизни в 1902 году, но его идеи ценил не только Р. Роллан, но и историк А. Тойнби, психолог К.Г. Юнг, а Ганди попытался претворить в Индии. Принцип служения человеку как Богу и поклонения Богу в бедных, темных, униженных людях независимо от их расы, национальности и религии сопрягается, на наш взгляд, с поиском идеала как писателей на Западе, так и с общим направлением движения России XX века. По мысли Вивекананды, бескорыстная работа, самоотдача на всеобщее благо открывают людям путь единения, путь к Духовному Абсолюту - карма-йогу, — даже если само слово «Бог» им чуждо.

Взгляды Толстого были близки в последние годы этому мировоззрению. Горьковская идея «организации нового человека» несет отпечаток «теории богостроительства» А. Богданова, которой до революции увлекались русские социал-демократы, в том числе А. Луначарский. Но попытки одухотворить, подчинить идеалу политику, основанную на насилии над личностью, терпели крах. Перспективы негативной стереотипизации пропаганды в государстве, строящемся на открыто идеологических основах, становятся очевидны во второй половине 20-х. Образ врага, активизированный революцией, с неизбежностью меняется в интерпретации и проецируется на ее детей. Взаимная критика, переходящая в поношения при жонглировании партийными лозунгами, недостатки, халатность, ошибки «на грани преступления» - все это характерно для атмосферы в газете конца 20-х. Горький считал ее вредной и хотел изменить, затеяв свою «игру на повышение». «Игра», однако, проходила под знаком столь же активной стереотипизации достижений, и к концу 30-х образ страны оказался

примерно отлакированным. Это отнюдь не значит, что плохое скрывалось — стереотипизировалась картина жизни в целом, лишалась вопросов, раздумий, полутонов, подвёрстывалась под идеологическую схему со сквозным делением на безусловно положительное и безусловно отрицательное. Сочными цветами, яркими красками рисовалось и то и другое. Из документа возникал лубок, с годами начавший восприниматься как китч (а то и как издевательство). Но как бы мы ни определяли эстетический характер этой трансформации, бесспорен эффект лакового глянца, подернувшего образ страны на документальном экране и накануне войны особенно неуместного.

Документалистика Великой Отечественной — предмет особый, заслуживающий специального анализа. Подчеркнем лишь, что принципы отражения действительности, заложенные в систему кинематографа 30-х, станут основой отношений документального кино и государства на протяжении всей советской истории. Лаковый глянец сохранится на ее экранной картине на протяжении по меньшей мере десяти послевоенных лет и будет сходиться медленно, постепенно обнажая отдельные, частные детали с изменением политики в стране. В 80-е определится противостояние документалистики «частных тем и малых затрат» основному ее направлению. Поиск новой правды приводит к «взрыву» документального кино и крушению системы.

«Неужели все это снимали?» - характерный вопрос задавали зрители, впервые в 1988 году увидевшие политическую хронику 30-х в новых фильмах. Действительно, она десятилетиями лежала невоображаемой в архивах - принцип табуирования политического прошлого был заложен в систему еще с 30-х. Но ведь тогда, в современности 30-х, все это не только снимали, но и показывали, и мы жили в той экранной картине, от которой спустя полвека так захотелось отказаться. Нам было бы легче, если б это тогда от нас скрыли, если б все это делали другие, как будто «другими» были не мы. Однако заглядывая в зеркало кино сталинских времен, в нем и сейчас можно увидеть знакомые черты и сказать, как давно сказал Юнг, сравнивая Запад с СССР: «Сегодня дела обстоят так, что мы подвержены любому заражению, потому что в реальности мы делаем то же самое, что и они. Только наш дополнительный недостаток состоит в том, что мы не только не видим, но и не желаем понимать, что же мы сами делаем под прикрытием хороших манер».

Глава 3
**ВОСЬМИДЕСЯТЫЕ: РАЗРУШЕНИЕ СИСТЕМЫ
ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФА**

«Коммунистическая расшифровка мира» оставалась изначально заданной программой советского документального кино на протяжении семидесяти лет — его эволюционные особенности определялись корректировкой задач по мере изменения коммунистических представлений. Созданная система была достаточно гибкой, чтобы допустить творческий поиск, определивший широту охвата материала жизни и обновление форм, но достаточно жесткой, чтобы удерживать идейно-эстетическое разнообразие документалистики планированием сверху.

Бурное развитие телевидения в 60—70-е годы обнажало растущее несоответствие коммуникативных возможностей кинематографа функциям публицистики. Известные документалисты утешались мыслью о том, что делают высокое искусство. Критики десятилетиями обсуждали вопрос: «Искусство ли документальное кино?» —приходя к неизбежному выводу: если не искусство, то оно должно им быть.

Реальная же документальная продукция множества студий Госкино, Гостелерадио, различных ведомств росла, давно не поддаваясь исчислению, и свидетельствовала о полном подчинении задачам информации и пропаганды. Хотя киноноситель обрекал документалистику на отставание от телевидения и печати, в условиях общего застоя социально-экономического развития это было не столь заметно, да и не важно. Вялость течения жизни превращала актуальность информации о ней в весьма относительное понятие, смысл которого был растяжим во времени: политические установки оставались незыблемыми и фильмы, следовавшие им, могли создаваться месяцами и даже годами. Взаимосвязь критериев актуальности и оперативности оказалась разорванной — публицистика стала пониматься как нечто отличное, независимое от информации.

Это вело к накоплению нерешенных проблем, их переплетению в тугой узел и появлению в документальном кино признаков кризисного характера.

На рубеже 80-х годов очевидным фактом стала потеря связи с аудиторией, а эта связь даже в 30-е понималась как залог дееспособности системы публицистики.

Коренного обновления требовала материально-техническая база кинопроизводства. В отличие от зарубежной документалистики, еще в 70-е годы овладевшей электронной аппаратурой, в отличие от отечественного телевидения, к Московской Олимпиаде 1980 года построившего новый мощный технический центр в Останкине, который стал

основой переоснащения телецентров страны, документальный кинематограф продолжал работать на той материальной базе, которая была заложена еще в 30-е годы. Центральная студия документальных фильмов в 1984 году имела лишь четыре импортные кинокамеры, дефицитной была новая советская киноаппаратура. А для того чтобы отвечать современным требованиям массовой коммуникации, необходимо было комплексное оснащение документальных студий новым поколением техники съемки, блоками электронного монтажа с взаимным переводом информации с кино- и видеоносителя, банком хранения и накопления этой информации, видеопроекторами и т.д. Без этого документальное кино было обречено на отставание.

Подготовка к запуску, съемка, проявка пленки, монтаж, приемка — цикл кинопроизводства требовал слишком много времени. Больше всего страдали событийно-информационные жанры. Сокращение их удельного веса в планах студий стало закономерным ответом на социальную потребность, которая удовлетворялась через другие средства массовой информации. Телевидение приучило зрителя узнавать о событии в тот же день, то есть тогда, когда на киностудии едва успевали отправить пленку в проявку. Результатом этого стало видоизменение киножурнала: в «Хронике наших дней», сменившей в 1984 году «Новости дня», «Советском спорте», «Пионерии», «Ровеснике» стали доминировать тематические выпуски, тяготеющие к обобщению, образности и не привязанные к точной дате и событию. Но в принципе изначальная задача киножурнала — сообщение новостей — давно была снята с повестки дня, и не случайно крупнейшие киноиздания США и Западной Европы закрылись еще на рубеже 70-х годов.

По мере становления телевидения изживала себя практика корреспондирования в центральные киножурналы. Широкая корреспондентская сеть «Союзкинохроника», сформировавшаяся в 30-е годы, сократилась до единственного корпункта ЦСДФ в Ялте. Бессистемный, не налаженный обмен киноматериалами между студиями страны не обеспечивал полноты информации — каждая студия работала, по существу, изолированно.

Получение же зарубежной киноинформации для нашего кинематографа в отличие от телевидения всегда было острой проблемой. За исключением короткого предвоенного периода головная студия кинохроники никогда не имела собственных постоянных корреспондентов за рубежом — фильмотечный материал закупался в иностранных киноархивах за валюту, собственные, авторские съемки лент международной тематики проводились в чрезвычайно короткие сроки командировок. Система международного обмена киноинформации, через

которую в 50-70-е годы ЦСДФ получала необходимый киноматериал, в связи с развитием телевидения и повсеместным сокращением кинопериодики за рубежом была переведена на видеоноситель.

За рубежом и проблема доступности киноархива успешно решалась путем компьютеризации: высокий уровень систематизации информации облегчал поиск, перевод на негорючую пленку велся почти одновременно с переводом на видео, позже - на дисковый носитель, электронная техника позволяла использовать исторические кинодокументы без ущерба для их сохранности. Красногорский киноархив не давал таких возможностей, забота о сохранности фондов ограничивала доступ к ним.

Материально-технические проблемы, встававшие на разных этапах кинопроизводства, усугублялись жесткой регламентацией тематического планирования. Средства, съемочную группу, аппаратуру, пленку режиссер получал под принятый сценарий. Права же постоянно записывать на пленке наблюдения, факты ускользающей действительности, из которых рождается авторская киноконцепция, документалисты не получили даже через полвека после того, как Вертов впервые выдвинул это требование. Причиной была все та же нехватка пленки и аппаратуры — при том, что планом ежегодно предусматривалось создание фильмов о визитах партийно-правительственных делегаций, полнометражных киноотчетов, заведомо не нужных зрителю. Социологическое исследование, проведенное ВНИИ киноискусства, обнаружило, что «зрители смотрят документальные фильмы, но как бы не видят их»¹ — убийственное заключение по эффективности публицистики.

Советское кинопроизводство развивалось на плановых началах, хотя применительно к документалистике не раз подвергалась сомнению сама необходимость планирования, дискутировались различные его принципы.

Утвердившийся в 30-е годы тематический принцип, казалось, был оптимальным решением, позволявшим кинематографу сопрягаться с публицистикой и самой жизнью. И в самом деле — можно ли запланировать идею, плод постоянной работы индивидуального авторского сознания? Как планировать проблемы, непрестанно рождаемые жизнью? Не случайно, думается, без тематических набросков будущих работ не могла обойтись творческая лаборатория киноков. По мысли Горького, тема давала некое объединяющее и наиболее устойчивое начало, должна была служить своеобразным вектором отражения жизни. В условиях укрупненного кинопроизводства и тотальной централизации планирования тематический принцип стал подразумевать постоянный набор матриц, предусматривающих ограниченный допуск

на индивидуально-творческое «отклонение» и на «сопротивление» материала жизни. Нарушение этого допуска влекло за собой переделку фильма, сокращение тиража, ограничение проката и т.п. - вплоть до пресловутой «полки», хотя эта мера запрета, погубившая немало игровых лент того времени, в документалистике, не имевшей собственной аудитории, была, по существу, излишней.

Допуск никем никогда не устанавливался, не оговаривался и тем не менее соблюдался тем строже, чем важнее представлялась тема фильма. Важность тематики также строго регламентировалась и закреплялась в порядке расположения, в «лестнице» темплана. Порядковый номер, в сущности, заменил идею. Так, «Слово о партии» непременно шло впереди, независимо от содержания. За переименованием фильма в «Коммунисты» не скрывалось никаких принципиальных соображений: гарантом однозначной идейной оценки изначально выступала система в целом.

Тематические приоритеты Госкино всемерно поддерживались общей и специальной печатью. Газета «Правда» в передовой «Кино и время» требовала «создания фильмов, которые несли бы миллионам людей вдохновляющую правду о советском обществе, о новых успехах в коммунистическом строительстве, о неустанной борьбе партии и народа за разрядку международной напряженности, за мир на планете». В то же время газета вслед за Всесоюзным совещанием работников кино осуждала «стремление некоторых авторов уйти от конкретно-исторического рассмотрения изображаемых явлений, идеализировать отжившие нравственные нормы и устои жизни»².

Условно говоря, позитивная часть статьи характеризовала приоритетные направления планирования, негативная относилась в основном к фильмам, создававшимся под графами, которые обычно замыкали темплан.

На практике студии иногда намеренно ставили в конец, в дополнительные списки плана, меняли названия, переносили сроки производства, прикрывая те фильмы, правда которых была не столь «вдохновляющей». Так снимались фильмы А. Сокурова на Ленинградской студии документальных фильмов. В переломный 1985 год и Центральное телевидение стало прибегать к подобным уловкам: датировав 1984 годом, кто-то включил в рубрику «Коммунисты 80-х» отнюдь не вдохновляющий фильм «За плугом» (1976, Таллинфильм, реж. М. Мююр), закрытый в свое время для всесоюзного экрана. Но и в это время тема продолжала оставаться главным оценочным критерием фильма на всех этапах его жизни от приема сценария до выпуска в прокат. Тематический приоритет давал право на съемку полнометражного фильма, а иногда и цикла полнометражных кинокартин. Так смыкались

интересы авторов, оплата труда которых, как в других сферах производства, велась «от вала», от количества частей фильма, и Госкино, через планирование и приемку фильмов обеспечивающего отражение на экране социально-политических вопросов в заданном направлении. В 1984 году, разъясняя постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографа», «Правда» прямо указывала, что вводимая система материального стимулирования направлена на сосредоточение «лучших сил на важнейших тематических направлениях, для привлечения их к участию в создании картин большого общественно-политического значения, сложных в постановочном отношении»³.

Эта передовая «Правды», как и год назад, называлась «Кино и время», через год - «Экран и время»... Сила идеологической инерции носила всеобщий характер, и документальное кино в полной мере испытывало на себе действие механизма торможения, сковавшего все сферы жизни страны. Регламентация творческого процесса велась с позиции «готовых ответов», догматов общественной науки того времени, оторванной от реальной действительности и не допускающей сколько-нибудь серьезной корректировки. Следствием догматического подхода стала девальвация именно тех тем, которые с идеологических позиций считались наиболее важными. Документалистика сама становилась звеном в механизме торможения общественной мысли.

Это со всей очевидностью проявилось в переломные 1985—1987 годы, когда оказалось, что документальный кинокомплекс не может справиться именно с традиционными для него агитационно-пропагандистскими задачами.

Пытаясь подстроиться под новый ход политической жизни, ЦСДФ в 1986 году выпускает полнометражные фильмы «Стратегия ускорения» (реж. В. Трошкин, Л. Махнач), «Время обновления» (реж. И. Ге-лейн), «Дальний Восток сегодня и завтра» (реж. Л. Махнач, Б. Сарахатунов). Но пока фильмы рождались и шли к экрану, зрители уже дважды видели вошедшие в них съемки XXVII съезда КПСС, встреч М.С. Горбачева в Куйбышеве, Тольятти, на Дальнем Востоке — в телевизионной трансляции и видеозаписи — и еще добрый десяток подобных репортажей, от повторного показа которых телевидение быстро отказалось. Интенсивность политической жизни, ее новая диалогичность, гибкая реакция телевидения лишали смысла фильмы, в которых за новой лексикой скрывались старые «монументальные» модели кинопропаганды, рассчитанные на политическое бездействие, дефицит информации, абсолютизацию политических установок.

В поисках новой, ниши одни документалисты пытались подстро-

иться под изменения в пропагандистской системе, другие стремились освободиться от ее гнета, годами тормозившего личный творческий поиск.

V съезд кинематографистов поставил задачу обновления всего советского кино. Была разработана хозрасчетная модель кинематографа, предоставлявшая большую самостоятельность студиям, освобождая их от диктата Госкино. Однако на первых порах часть управленческих функций главка принял на себя сам творческий союз, и первые выборы директоров, художественных советов студий прошли под двойным давлением сверху.

Процесс децентрализации кинематографа оказался многоступенчатым, включив в себя ликвидацию Госкино республиканского уровня, реорганизацию Союза кинематографистов СССР по национально-федеративному признаку, изменение статуса самой киностудии в связи с передачей самых широких полномочий творческому объединению. Хотя для студий кинохроники, не имевших ни современной технической базы, ни постоянной аудитории, никогда не ставивших перед собою коммерческих целей, переход на самоокупаемость и самофинансирование был закономерно затруднен, децентрализация дала документалистам больше творческой свободы — прежде всего возможность снимать на разных студиях страны, создавать фильмы совместно с зарубежными фирмами.

Новая волна фильмов выплеснулась на экраны благодаря работе малоизвестных и неизвестных до того режиссеров и ознаменовала прорыв в идеологической догматике. Животрепещущий материал разрушал рамки, казалось бы, второстепенных, не столь уж значительных тем, трезвый, непредвзятый авторский взгляд из локальных сюжетов извлекал общесоциальный смысл. Подрывалась негласная иерархия темплана, ломались утвердившиеся приоритеты.

Обновление кинопублицистики связано с резкой актуализацией прошедшего. В нем стали искать причины всего того, что не нравилось в настоящем. Политизация внутренней тематики требовала пересмотра истории. Стремление к справедливости заставляло обращаться к темным страницам прошлого, развенчивая прежние мифы и не замечая собственной зависимости от них. Новая правда рождается как политическая необходимость и претерпевает метаморфозы, обнажающие ее мифологический исток.

КИНОДОКУМЕНТ-МОНУМЕНТ

Телевизионная коммуникация очень «погорячела». Иллюзия включения в активную политическую жизнь возникала вместе с

простым включением телевизора. Накал страстей, льющихся с экрана, не мог оставить безучастным к ходу телевизионных и парламентских дебатов, между собою уже почти неразличимых и друг от друга неотделимых. Но столь же трудно было уследить за их смыслом: слишком часто менялся состав участников, слишком часто постоянные участники менялись ролями, слишком скоро обвинения, бросаемые оппонентам вдруг ярко вспыхнувшей на телевизионном небосклоне политической звездой, неслись обратно уже в ее адрес, подкрепленные неопровержимыми фактами новой политической реальности.

Высокая степень вовлечения зрителя в экранное действие актуализировала мифотворческие аспекты документалистики в целом и документального фильма, особенно включенного в сетку телепрограммы, в частности. Сами документалисты мифотворческую сторону своей деятельности практически не осознавали, с легкостью называя мифом то, что делали их предшественники или нынешние идейные оппоненты, но объясняя свою собственную работу поиском «правды», как бы противоположной «мифу».

Между тем даже такие профессиональные качества документалиста, как чувство темы, особое чутье на «горячий» материал, связаны с функционированием мифа и прямо вытекают из значимой упорядоченности внутренних и внешних явлений человеческой жизни, названной К.Г. Юнгом синхронизмом⁴. Синхронизм, непричинный связующий принцип, — одно из следствий параллельного развития каждого архетипа в физической и психической реальности, обеспечивающего среди прочих вещей и иллюзию участия в действительной жизни тогда, когда видишь перед собой лишь ее экранное отражение. «Мифологизм» документалистики в этом контексте представляется следствием ее особой сопряженности с выделенным Юнгом в конце жизни и в сравнении с другим мало популярным архетипом «*in us mundus*»⁵. Сама идея, лежащая в основе документалистики, — искусством является «жизнь как она есть» (Вертов) — прямо выражает коренящееся где-то глубоко у нас внутри, несмотря на достигнутые высоты образования и науки, извечное представление о мире как единой психофизической данности, в которой дух и материя еще неделимы и неопределимы. В средневековой схоластике этот архетип вылился в убежденность о наличии единого концепта мира в голове Бога, воплощающего его в жизни. Попытки сменяющихся друг друга поколений документалистов воплотить на экране унитарную идею, Правду с большой буквы, восходят к тому же убеждению.

Как символ общности внутреннего пространства миллионов человеческих душ, эта Правда господствует на документальном экране подобно монументу, вокруг которого организуется пространство город-

ской площади, и подобно ему низвергается вместе с утратой общности, символом которой являлась. Но, как известно, свято место пусто не бывает.

Подтверждение тому — история монументальных полотен, посвященных стране в целом или каким-то этапам ее становления, которые принято называть судьбоносными.

Монументальный стиль крепко связан с характером мышления, всем ментальным строем, обнаруживающим удивительную приспособляемость к господствующей идеологии и смене политических стереотипов. Входил ли фильм в публицистический цикл, был ли частью сериала или эпопеи *- особый пафос, объемность материала, растяжение экранного времени непременно сообщали ему черты монументальной значимости, масштаб, в котором фигура реального человека, зрителя, как будто сокращалась в размерах.

Образ Правды

Скептическое отношение к заверениям сценаристов, режиссеров, телекомментаторов наконец-то представить истинную картину нашей жизни — закономерный результат осознания того культурного пространства, в котором мы существуем и из которого черпаем универсальные образы, помогающие нам выстраивать линию своего поведения в жизни. Доверие или недоверие к личности новых глашатаев Правды с их известными в основном биографиями в системе пропаганды — момент вторичный.

Знак вопроса повис над самим словом «правда», и этот вопросительный знак свидетельствовал если не о конце, то об определенном сломе традиции правдоискательства, традиции, уходящей своими корнями в глубины отечественной истории и явно не вмещающейся в рамки ее советского периода. Это слово фиксирует определенный комплекс российского сознания, в котором Правда существует как тотальный, всеохватывающий образ-символ, как русский *unus mundus*, архетип, подчиняющий себе реальную жизнь.

Возможно, этот образ — оборотная сторона крупного, централизованного государства, а может быть, — и его прародитель. Если и в самом деле «в начале было слово», то в русском языке «правда» явилась своего рода дорожным знаком, помогающим выбрать направление пути, и сохраненным речевым свидетельством верности сделанного выбора. Ключевые для нашей политической и духовной жизни слова сводятся к нему, одного с ним корня: «правительство», «управление», «право», «справедливость», «православие» содержат тот же ориентир для русскоязычного человека. (И в частности, объясняя даже такие казусы, как неизменное превращение «левых» в «правых» после того, как они превращаются в правящих.)

Не случайно на том этапе развития российской государственности,

который ныне принято называть тоталитарным, созданию этого ключевого образа были подчинены все коммуникативные средства. «Киноправда» — название киножурнала, давшего начало целому направлению советского документального кино, символично, но оно лишь возводило в новое, экранное качество название главной газеты партии, боровшейся за власть и пришедшей к власти. Что общего между идеологическим рупором коммунистов и, скажем, литературным памятником нашей древности «Русской правдой»? Устремленность к Правде, объединяющая людей через столетия, вопреки экономическому, политическому, идеологическому устройству общества.

Документальное кино дает возможность проследить трансформации этого всеохватывающего образа-символа в советской истории. Он воспроизводился постоянно и регулярно в сложившейся практике: к очередному юбилею полагалось собирать хронику за всю историю страны в нечто целое, единое и одновременно — значительное, величественное, призванное увековечить, не дать забыть минувшие испытания и принесенные жертвы, напомнить о победах и достижениях. Поскольку с самого начала эти кинополотна задумывались как «памятники» эпохе, черты монументальности были присущи и документальным фильмам 20 — 30-х годов, хотя отнюдь не все они выполнены с мерой таланта, равной, скажем, «Одиннадцатому» Дзиги Вертова (1928). К этим, сравнительно небольшим по метражу лентам и восходят длинные кинополотна 60 — 90-х годов, соперничающие между собой в грандиозном размахе замысла и количестве серий. Сравнивая шестьдесят фильмов «Нашей биографии» («Экран», 1977) с пятидесятисерийной «Летописью полувека» («Экран», 1967), критика выводила эстетические достоинства нового сериала из формальных издержек его предшественника: в нем был использован цвет и электронный монтаж, он лучше вписывался в телевизионную программу и поэтому больше соответствовал специфике телевидения. Однако из характера этой критики видна самоценность воспроизводства киномонументов, оправдывающая колоссальные затраты, которых требовал их выпуск к 50-летию, а затем - к 60-летию революции.

Если слово «правда» уже содержит внутри себя элемент ориентации зрителя во внутреннем пространстве, то всеохватывающий образ, воплощенный в непосредственно-чувственную достоверность кинодокументов, моделировал это пространство извне. Тоталитарное государство нуждается в тотальном образе Правды о себе как в оправдании.

Этим объясняется безусловная, абсолютная — государственная — значимость монументальных замыслов. Они неизменно занимали лидирующее положение в иерархии темпланов, что обеспечивало при-

оритет в получении бюджетных ассигнований, лучшей съемочной аппаратуры и пленки и в целом создавало им режим наибольшего благоприятствования в условиях всеобщего дефицита. Этому режиму соответствовал особый статус, который получали их авторские коллективы в мире искусства, статус, подтвержденный званиями, Государственными и Ленинскими премиями.

Но закономерно и то, что воплощение в киномонументах тотального образа Правды проходило под самым пристальным и жестким контролем со стороны государственного руководства, которое компенсировало и корректировало на экране дефекты, провалы, издержки воплощения в жизнь выработанной им программы строительства социализма-коммунизма. Эта традиция гласного и негласного участия в экранном творчестве была заложена в систему кинематографа в 30-е годы. Б. Шумяцкий открыто заявил в 1936 году: «Пора, наконец, прямо сказать о прямом творческом участии руководства в фильме, так как руководство принимает сценарий и генеральный план (а нередко и сюжетную заявку), руководство критикует и предлагает, дает поправки, просматривает снятый материал и требует его изменений, если эти изменения нужны, руководство принимает фильмы и т.п., и, чего греха таить, руководство нередко авторствует (без авторских прав!) и в замысле, и в частях произведения»⁶. В документальном творчестве эта традиция вылилась в 70-е годы в то, что помощники и лица, близкие к Генеральному секретарю, стали официально вводиться в состав авторских коллективов⁷. Так обеспечивалась ориентация тотального образа Правды на политический имидж главы государства.

Олицетворение и персонификация Правды

Русская история традиционно исчисляется эпохами правления: с петровских времен Государь Император одновременно возглавлял государство и Церковь, являлся царем и духовным пастырем своего народа. Православная культура отводила ему совершенно особое место, которое по инерции закрепилось в массовом сознании за новыми правителями послереволюционной России и СССР.

Большинство памятников русским царям, уничтоженных согласно ленинскому плану монументальной пропаганды, в сущности, были скульптурным воплощением монументального образа Правды об эпохе правления того или иного Государя, в соответствии с культурной традицией олицетворявшего эпоху собственного правления. Эти памятники к реальной личности имели мало отношения, но были сим-

волической данью царственных потомков историческим заслугам дедов и прадедов.

В монументальной документалистике образ Правды о прошедшей исторической эпохе подчинялся задаче раздвижения во времени политического имиджа ныне здравствующего главы государства за счет предшественников. Особую сложность всегда представлял отрезок времени, на котором надо было вытеснить мощный имидж «вождя и учителя всех времен и народов».

Персонификация сериалов — качество, обретенное довольно случайно, но связанное именно с этой необходимостью.

Во времена Сталина и Хрущева фильмы - носители тотального образа Правды были анонимны, т. е. начисто лишены авторской фигуры как значимой персоны. Славословия в адрес вождя и политического руководства лились как бы от имени народа в целом, из за-экранного пространства, что само по себе обеспечивало сращение его имиджа с создаваемым образом Правды. На советском телевидении персонификация быстро закончилась вместе с коротким периодом прямого вещания, совпавшим с «оттепелью», и к середине 70-х оно также стало в марксовом понимании вполне анонимным информатором. В монументальный сериал персонификация пришла из американского телевидения в лице Берта Ланкастера, шагнувшего оттуда прямо в дом к советскому человеку благодаря первой совместной киноинициативе.

Американское телевидение немыслимо без персоны, которой человек в кадре становится лишь в том случае, если он пользуется доверием аудитории и имеет у нее авторитет. Выбор известного актера на роль ведущего рассказ о «Неизвестной войне» с позиции американской стороны был вполне понятен. Но для нашего зрителя Берт Ланкастер, строго говоря, вовсе не был персоной. Особенно в рассказе о войне, названной Великой и Отечественной.

Зато фигура иностранца на Красной площади, несомненно, остранила утвердившееся в массовом сознании представление о войне, связанное со Сталиным. Эффект остранения, усиленный через дубляж вторым голосом — В. Ланового, сработал против олицетворения, хотя превращение Сталина в символ эпохи было столь же естественным и имело так же мало отношения к его личности, как, скажем, имя императора-победителя Александра I к личности самого царя.

Советско-американский сериал был памятником военному союзу двух великих держав, недавно смотревших друг на друга как на врагов. Образ сокрушенного фашизма стал лучшим доказательством плодотворности такого союза, а значит, работал на разрядку и на политический имидж «солдата мира», «знаменосца мира» — так средства массовой информации называли Л.И. Брежнева, олицетворявшего

политику разрядки международной напряженности.

Странный получился образ Правды, общий для нас, потерявших в той войне столько человеческих жизней, что историки до сих пор не могут сойтись в числе миллионов, и для американцев, справедливо назвавших ее неизвестной, персонифицированной любимым ими Ланкастером, но под личным контролем помощника нашего Генерального секретаря. И все же «Великая Отечественная» остается образцом монументального стиля в документалистике. В ней, вероятно, благодаря профессионализму и личным качествам Р. Кармена, имевшего за плечами опыт фронтового репортажа, удалось найти меру, баланс старых и новых стереотипов и имиджей, свести их в некое эстетическое целое со скрытым моментом абсурда, при абсолютной самоценности невиданных тысяч и тысяч метров военной хроники, являющейся, вопреки новым осмыслениям, памятником безымянным солдатам.

Последующие монументальные сериалы, повторяя структуру «Великой Отечественной», огрубляли, вульгаризировали ее.

Прямым продолжением эпопеи стал восьмисерийный фильм о послевоенном восстановлении страны «Всего дороже» (ЦСДФ, 1980), реализованный после смерти Р. Кармена той же авторской группой. При всем желании сохранить стройность формы предыдущей работы (даже заставка, кадр с колоколом, перекочевала в новые ленты), дать ей адекватное новое содержание было невозможно: американизмы были оправданы лишь при соавторстве с американцами. Персонификация стала проблемой, усугубившейся тем, что к этому времени, после выхода в свет воспоминаний Л.И. Брежнева его политический имидж обрел новые черты, шагнул за рамки его деятельности на высшем государственном посту.

Этот имидж продиктовал выбор персоны, сменившей Б. Ланкастера в рассказе о послевоенном времени. Е. Матвеев совсем недавно сыграл роль Л.И.Брежнева в эпопее Л. Озерова «Солдаты свободы», еще не вполне «вышел из образа» и хотя говорил от первого лица, но как бы и не от своего вовсе. Сам Генеральный секретарь предстал в фильме в тщательно подобранных кадрах разных лет. О прошлом вспоминали на экране люди, когда-то работавшие с ним. Книги «Целина» и «Возрождение» обильно цитировались в закадровом тексте, мысли перефразировались, развивались, часто без ссылки на автора, и подкреплялись кинодокументом.

Уникальные кадры «эмоционального репортажа» победы, кадры восстановления Днепрогэса, Запорожстали, Южнотрубного и других крупных заводов, несущие в себе заряд колоссального напряжения сил людей, оставшихся безымянными, непререкаемые в достоверности передачи духа народа, — они в оригинальных фильмах и киножурналах

были отмечены печатью культа Сталина. Осмысляя их по-новому, авторы использовали доступные кинематографу способы претворения пространства для того, чтобы сделать Л.И. Брежнева олицетворением послевоенной, сталинской, эпохи.

Эпопею «Всего дороже» можно считать эталоном политического конформизма. Глава государства сам обращался к зрителям в начале сериала.

Велико искушение отнести особенности тотального образа Правды на счет личности Брежнева. Но кто же верил в его авторство даже в том случае, когда оно заявлялось на обложках книг, принесших ему Ленинскую премию?

Образы Правды всегда представляют собой слепки с общепринятой, конвенциональной истины и создаются совместными усилиями многих. Ярким тому подтверждением стала «Правда великого народа» (1982, худрук. Б. Рычков), грандиозный сериал, созданный по заказу Гостелерадио к 60-летию образования СССР. В реализации замысла объединились творческие силы студий Москвы и Ленинграда, Грузии и Литвы, России и Украины, Казахстана и Узбекистана с тем, чтобы показать самое большое достижение всех наций и республик — новую историческую общность, советский народ.

Названия одиннадцати фильмов позволяют судить о содержательном наполнении «Правды великого народа». Начинался сериал со «Слова о партии», далее менее определенные по теме, не только дополняющие, но в чем-то и повторяющие друг друга: «Дело чести», «Наш общий дом», «Родная земля», «Наше общее дело», «Что такое Советская власть?», «Охраняющие мир», «Семья», «Все лучшее в тебе», «Хотят ли русские войны?». Обобщающая картина «Советский характер» завершала сериал.

Новый монументальный образ Правды также строился под очевидным влиянием «Великой Отечественной», но был лишен стройности, конкретности предмета. Его персонифицированность была не столь фальшивой, как в сериале «Всего дороже», но все же чрезмерной и неоправданной: когда общие истины произносятся от первого лица, они не приобретают оригинальности.

В каждом фильме был свой ведущий — человек знаменитый и пользующийся доверием не только зрителей, но и властей. Примечателен выбор носителей Правды: М. Ульянов, В. Тихонов, К. Лавров, Д. Банионис, Л. Чурсина, В. Санаев, Р. Чхиквадзе, Ю. Каюров, Ч. Айтматов, Р. Гамзатов, В. Карпов поддержали своим авторитетом истинность создаваемого образа.

Конечно, и их можно упрекнуть в конформизме. И все же их участие в создании тотального образа Правды в первую очередь показывает

колоссальную притягательную силу этого символа, подчиняющего себе способность самостоятельного мышления даже в людях, этой способностью наделенных.

Особенности монументального стиля

В многосерийных эпопеях наиболее полно выразился господствующий стиль советской кинопублицистики, который в целом не имел четкого жанрового закрепления, а лишь стремился к большим формам, длинному метражу. Черты монументальности ему сообщают всеохватность замысла, возвеличивание, восхваление политических акций правительства, глобальность исторических, теоретических, образных обобщений, претензия на эпохальность, универсальность прокламируемых идей.

Все монументальные киноленты в большей или меньшей степени оставляют впечатление искусственности, наигранности. Инсценированность этой документалистики трудно отделить от инсценированности самой жизни. Несомненно, использовались постановочные съемки, но правомерно ли отграничивать их от той нормы социальной действительности, по которой политические акции и мероприятия на всех уровнях проходят по заранее заготовленным сценариям? Эти сценарии отрабатывались десятилетиями, неизменными оставались их схема, распределение ролей, которые безотчетно брали на себя люди все новых поколений, говорили то, что надо и как надо, не задумываясь о смысле и цели происходящего действия.

Монументализм — это прежде всего стиль мышления, и поэтому свое выражение он нашел не только на документальном экране, но и в жизни. Начало увлечения гигантизмом в экономике в 30-е годы хроника могла лишь зафиксировать в фильмах с характерными названиями: «Гиганты рапортуют», «Урожай «Гиганта», «Завод-гигант». Его продолжили «стройки века», как БАМ, «контракты века», как нефтегазопроводы Сибирь — Западная Европа, заводы-гиганты, как Атоммаш, — они и задуманы были как монументы достижениям нашего строя, став жизненными аналогами киномонументов документалистики 80-х.

Унаследовав стилистический генотип документального кино 30-х, монументальные кинополотна как будто компенсировали растущим количеством серий утраченную со временем правду массовой иллюзии, которой дышит архивная хроника. Отсюда эмоциональная пустота экрана, сменившая доходящий до фанатизма накал чувств. Патетика превратилась в псевдопатетику, романтика — в псевдоромантику. Защищая изжившие себя догматы, документалистика вынуждена была

изменить их вид, модернизировать оболочку, заимствуя то новое, интересное, что создавалось рядом в фильмах, более скромных по замыслу. Образность, метафоричность смешивались с социологическими данными, новейшие приемы телевидения - со старыми схемами кинопропаганды, черно-белая аскетичная кинохроника — с красочной, эстетизированной авторской съемкой городских, сельских, индустриальных пейзажей. Торжественные интонации сменялись задушевными, стандартные бравурные мелодии соседствовали в одном фильме с западной поп-музыкой. Все это создавало форму, определяющей чертой которой была эклектика.

Монументальное направление в телекино отмечалось еще большей эстетической неприхотливостью: поощрялось заимствование не только разных жанров и видов экранной публицистики, но и из телетеатра, учебных передач. Эклектика ставила под удар основу кинодокумента-лизма — достоверность кадра приобретала весьма относительный характер. Так, сериал «В.И. Ленин. Страницы биографии» (т/о «Экран», 1987, реж. В. Лисакович) в строгом смысле нельзя назвать документальным фильмом. Документальна его литературная основа, но изобразительный ряд, по существу, инсценирован: восстановлена обстановка и в студии, и в значительной степени в музеях-квартирах Ленина. Документальный текст произносили в кадре актеры, которые, по мысли автора, должны были не играть, а «представлять» тот или иной исторический персонаж - задача маловыполнимая. Подбор актеров осуществлялся по признакам типажного сходства. Кинохроника по естественным причинам не могла занимать большого места в художественной системе, в целом тяготевшей к учебной телепередаче. Исключением было приложение к циклу - прижизненные документальные кино- и фотосъемки В.И. Ленина, смонтированные в фильм.

Ту же приверженность актерскому опосредованию документов проявила Г. Шергова, художественный руководитель сериала «Стратегия Победы» (т/о «Экран», 1985), в котором представал новый образ Правды о войне: в свете изменившихся советско-американских отношений двадцать серий «Великой Отечественной», видимо, не годились для встречи 40-летнего юбилея Победы. Здесь игра была более открытой: интонированием под речь исторического деятеля усугублялось внешнее сходство, зарубежные актеры произносили текст на языке своего героя под синхронный перевод. Авторский текст был также разбит по ролям — в действие вводились искусственные фигуры историка и публициста. Сериал развивал технику электронного монтажа, примененную в «Нашей биографии», введением хроники в полиэкранный кадр, соединением ее с актерским образом внутри одного кадра. Однако из-

менение политической конъюнктуры в середине 80-х происходило слишком быстро: к взятому темпу идеологических превращений монументальная форма в целом оказалась малоприспособленной.

Киномонумент перестраивается

Эклектика монументального стиля неразрывно связана с эпигонством, на годы задержавшим выпуск сериала, который претендовал на первенство среди грандиозных эпопей 70 - 80-х годов. Замысел «XX века» принадлежал группе сценаристов, создавшей «Всего дороже», согласован в высоких инстанциях, его художественным руководителем был вначале первый секретарь Союза кинематографистов Л. Кулиджанов. Однако перемены в эшелонах власти повлекли за собой и смену авторского состава.

Если судить по фильмам, представленным на экране ЦТ В. Лисаквичем, то в них тотальный образ Правды как будто утратил свою целостность, изменился в масштабе (характерно, что политическая биография Сталина сведена до уровня байки в фильме «Лучше бы ты стал священником...»). Но значит ли это, что пошатнулось тоталитарное мышление, что соответствующее ему государство уносит в небытие свой образ?

Тяга к всеохватывающему символу Правды идет из глубинных, архаических слоев нашего сознания. Он связан с нашим полудетским-полумистическим отношением к кино как к зеркалу и тем и хорош, что узнаваем всеми и на него можно не обращать внимания. Не случайно упомянутые киномонументы сегодня мало кто помнит, хотя все они были показаны по ЦТ. Документальный экран времен перестройки продемонстрировал «эффект разбитого зеркала». Не согласившись со своим отражением прежних лет, со словами «ах ты, мерзкое кино, все-то врешь ты мне назло», мы последовали примеру пушкинской своенравной царицы. Но в осколках отразились черты знакомого образа, только масштабом поменьше.

Через пять лет после «Правды великого народа» персонифицировавший ее М. Ульянов изложил новую версию отечественной истории. В фильме «Больше света!» (ЦСДФ, 1987) были вновь переосмыслены в соответствии с докладом М.С. Горбачева архивные кинодокументы, десятилетие за десятилетием, с остановкой на юбилейных годах.

Летом 1991-го телевидение предложило новую (которую по счету?) Правду о Великой Отечественной. Сериал «Будь проклята война!» создавался на этот раз не с бывшими союзниками, а с бывшими

врагами. Можно лишь приветствовать общий антивоенный пафос эпопеи. Она персонифицирована самими авторами, метраж каждого фильма по сравнению с «Великой Отечественной» сокращен вдвое, она в отличие от «Стратегии Победы» лаконична и слегка суховата, т. е. в целом соответствовала новой информационной структуре ТВ, приучающего считать уже не минуты, а секунды эфира.

Но нельзя не заметить, что этот новый и хорошо отвечающий потребностям дня образ Правды — такая же проекция в прошлое советско-германских отношений рубежа 90-х, какой была в 70-е «Неизвестная война» («Великая Отечественная») для отношений советско-американских. А главная идея сериала — примат общечеловеческих ценностей — разве не стала к этому времени определяющей чертой в политическом имидже Президента СССР?

Кажется, слагаемые нового образа Правды все те же, только конвенциональная истина, положенная в его основу, разделяется теперь многими политическими силами в мире: не случайно ведь не Ленинская, а Нобелевская премия присуждена ее носителю.

Связь «перестроечных» кинолент с произведениями, символизирующими «застой», лишь на первый взгляд может показаться шокирующей. В искусстве редко бывают оборванные нити - не мог исчезнуть бесследно и «монументальный стиль», ибо нить, которая связывает документальные ленты с господствующей политической линией, относится к самым крепким и длинным, уходящим в глубины истории публицистики. Черты монументальности в значительной мере утрачиваются, но тяга к всеобщему образу Правды осталась: одним он помогает держать государство в целостности и целостности, другим служит своего рода якорем, удерживающим смятенное сознание.

Правда распада: «монстры» и «мы»

Износ тотального образа Правды происходил постепенно и параллельно с разрушением СССР. Изживание смысла эпопей периода «застоя», подчинение сериалов новым политическим установкам в годы «перестройки» свидетельствуют о сопряженности во времени и однонаправленности этих процессов. Появление независимых государств на жизненном пространстве бывшего Союза также связано с перекройкой, изменением границ в нашем внутреннем пространстве, и это не могло не сказаться на особенностях сериалов, занявших место, некогда принадлежавшее «Правде великого народа», в телевизионном эфире 1992 года.

Характерны их названия - «Мы» и «Монстр», а сроки производ-

ства (1990 - 1992) ясно показывают, что кристаллизация неомифологии поставгустовского периода началась задолго до решительного поворота в политике. Примечательно и то, что для развенчания тоталитарного государства вновь потребовался тотальный образ Правды. Оба сериала грандиозны и высокочестны, как в самые «застойные» времена, и в отличие от своих предшественников они наполнены живым духом борьбы за свободу и справедливость. А этот прекрасный дух заставляет нас вспомнить не «застойный» пафос оправдания тоталитаризма в монументальных сериалах, но рождение «Киноправды» в то время, когда тоталитаризм только пробивал себе путь.

Подобно Дзиге Вертову, предложившему «коммунистическую расшифровку мира» у колыбели новорожденного СССР в 1922-м, Юрис Подниекс встал на позицию выразителя чаяний народов, простых людей разных национальностей в СССР, доживающем свои последние дни. Не случайно и совпадение названий эпопеи латышского режиссера и манифеста Вертова — «Мы». Их объединяет общий пафос преодоления сопротивления всего косного, отжившего общей волей народов к свободе — потому Подниекс и предлагает, говоря поэтическим слогом 20-х, «стоять на глыбе слова «мы» среди моря крика и негодования». Манера изложения киноматериала, нагнетание образности также несут на себе отпечаток вертовской традиции документализма, и даже странно, как это Би-би-си, известная своими традиционными критериями простоты, ясности, лаконизма, могла произвести такой «совковый» фильм?

Почему Би-би-си? Ответ, как всегда в затратном кино, получающем телеэфир, диктуется политическим интересом заказчика.

Успех фильмов у зарубежной аудитории - сообщение об этом предваряло показ «Мы» по Российскому телевидению - вполне объясним, но думается, по причинам не столько эстетическим, сколько прагматическим: неожиданное сочетание визуальной специфики нашей, советской ментальности и отработанных, общих для всех стран принципов пропаганды произвело эффект. Публика, привыкшая к взгляду на СССР «извне», закономерно приветствовала позицию соучастника событий, рассказывающего о них «изнутри», а патетичность, утрированная образность, очевидно, была воспринята как признак особого душевного склада обитателей «шестой части мира». Однако, заняв подобающее ей хронологическое место в длинном ряду знакомых всем нам сериалов, последняя работа латышского кинорежиссера теряет ауру оригинальности: стилевая эклектика предшественников плюс авторское смешение смыслов, наработанных Западом и Россией, дают сомнительный в этическом и эстетическом отношении результат.

Это кино «от первого лица», в котором искренность автора оправдывает его заведомый субъективизм, а субъективизм скрывает модернизацию истории. Степень модернизации возростала в киномонументах вместе с усилением личного начала: хроникально-объективная «Летопись полувека» — «Наша биография», сочетавшая кинохронику со свидетельствами очевидцев минувших событий — «Правда великого народа», персонифицированная знаменитостью. В авторской эпопее «Мы» модернизация доведена до логического предела: история воссоздается в ходе размышления Подниекса о причинах современных событий, архивный кинодокумент используется в сугубо иллюстративных целях

На переднем же плане - «горячие точки» СССР, события в Нагорном Карабахе, Тбилиси, Вильнюсе. Число их росло, пока создавался фильм, и каждая новая «точка» требовала авторского присутствия и специального рассказа, внося коррективы в драматургию по ходу съемок. В результате — перечислительность кровавых событий, преподнесенных как обвинения тоталитарному режиму и ставших поводом для реставрации его истории.

Правда Юриса Подниекса оказывается прямым рациональным опровержением «Правды великого народа», а ее иррациональный образ все тот же. Не история создания «новой исторической общности», «советского народа», а история порабощения народов и история их борьбы за свободу, апофеоз которой автор видит в независимости Республик Прибалтики — вот новая истина об СССР, которую принесло многомиллионной аудитории российское телевидение с подачи британского.

Кто-то возмутится, кто-то обольется слезами. Только нельзя не заметить, что это новое рациональное зерно тотального образа нашей Правды — тоже стереотип пропаганды, но западной, и время его обращения на Западе примерно совпадает с историей СССР.

Успех «Мы» можно назвать «эффектом двуликого Януса». Обращаясь к западной аудитории, эпопея подтверждает старые стереотипы ее мышления, прикрывая их непривычной, но входящей в моду оболочкой советского монументализма, которая нам, напротив, так привычна, знакома, что позволяет незаметно для себя принять новый стереотип, прямо противоположный старому, «советскому». Преподнесенные в иной, традиционной для Би-би-си стилистической манере многие оценки и выводы автора показались бы подозрительными, чуждыми. В «своей», монументальной, они стали казаться откровениями.

Подниекс, попав в тенета бинарной логики, блуждает по «горячим точкам» на границах СССР, рискует собственной жизнью, чтобы понять

происходящее. Он искренно и честно отработывает свои заблуждения, заново, самостоятельно, приходит к стереотипу, заставляя его ожить и ведя за собой к нему многомиллионную телеаудиторию.

Можно ли было предугадать этот эффект на этапе замысла, рассматривая его холодно и непричастно из западного далека? Можно. И легко.

Сделаем небольшое отступление. В начале 1939 года, когда ситуация в мире была во многом схожа с нынешней, в Великобритании был подготовлен секретный циркуляр, содержащий главные идеи по пропаганде. Они мало отличаются от знакомых нам ленинских, часто опираются на немецкий опыт и при отсутствии более свежих документов (а этот был впервые опубликован лишь в 1981 г.) помогают понять какие-то дополнительные причины затрат Би-би-си на такой «советский» киномонумент, как «Мы».

Приведем лишь наиболее характерные и проявившиеся полвека спустя постулаты.

...3. Что касается народных масс, взывайте к их инстинктам, а не к их разуму.

4. Пропаганда должна соответствовать ранее заложенным представлениям.

...6. Зло, против которого направлена пропаганда, должно быть по возможности олицетворено.

7. Основы метода пропаганды следующие:

а) повторение (и каждый раз под новым актуальным углом зрения);

б) красочность (убирать абстракции в пользу личностей);

в) мера правды или хотя бы лгать на грани правды;

г) строить вокруг лозунга;

д) пропаганда должна быть направлена на специфическую цель (выбирай нужного человека и серьезно его изучай). Затем переходи к группам.

8. Побуждения должны быть скрыты.

...11. Радио может быть обособлено для меньшинств за рубежом, но не может выбирать классы в нашей стране.

12. Фильмы страдают тем же недостатком.

...28. Особенно эффективное средство пропаганды - идеализация национальных героев.

...32. Идеальное назначение пропаганды — обеспечить делу общественную поддержку, пленив чувства и польстив разуму публики. (Например, людям нравится думать, что они действуют по разуму, даже если в действительности чувство и другие иррациональные силы, как часто бывает, являются более сильными определяющими факторами.)

Широкая пропаганда должна подменять рассудок чувством под видом облегчения процесса рассуждения.

33. Пропаганда — это машина для производства и поддержания энтузиазма.

34. Высшее искусство в пропаганде - поддерживать видимость беспристрастия, одновременно добиваясь принятия всем сердцем пропагандируемого взгляда»⁸.

Механизмы пропаганды, повторимся, в основных своих принципах одинаковы во всех странах — за беспристрастием Би-би-си идет та же игра, что на ЦТ прикрывалась советской патетикой.

Переделу реального жизненного пространства в Европе сегодня, как и полвека назад — и как всегда, — предшествует смещение границ внутреннего пространства человека. С кем человек себя ассоциирует? Кому противопоставляет? Кого включает в свое «мы»? Кого - в «они»? Какие картины при этом предстают перед его внутренним взором? Эти сложные, протекающие постоянно и неосознанно в каждом из нас процессы получают свою идеологическую интерпретацию и рано или поздно проявляются в действии под лозунгом сладкого слова «Свобода!». И тогда партии, классы, народы поднимаются против «гнета» самодержавия, эксплуататоров, империализма, тоталитаризма, коммунизма... И человек незаметно теряет что-то самое дорогое в новом «мы». И радуется, как когда-то великий Маяковский, тому, «что я этой силы частица, что общие даже слезы из глаз...».

Документалистика экспонирует процессы внутреннего мира, хотя документалист об этом не ведает. И поэтому, независимо от прокламируемой политической идеи, его фигура всегда в чем-то трагична: «мы» действительно обладает грандиозной, перемещающей границы государств силой, но чревато насилием, очень быстро развеивающим иллюзию свободы.

В эпопее «Мы» многие «горячие» эпизоды, после которых наша государственная граница сместилась на Восток, заставляют вспомнить фильмы 1940 года, связанные с ее перемещением на Запад.

«Родная наша земля, наша Бессарабия, изнывала под тяжелым игом румынских бояр», - говорилось в фильме «На Дунае» (реж. И. Копалин, И. Посельский). Румынские окопы, колючая проволока на правом берегу реки, роскошные особняки в центре Кишинева, дети на свалках города - хорошо подобранные кадры подтверждали эти слова. Население приветствует Красную Армию, румынские войска уходят, беженцы возвращаются домой, на заседании сельсовета идет раздел помещичьих земель. Множество вывесок в общественных местах «Говорите только по-румынски» («На Дунае», «Буковина — земля украинская», реж. Ю. Солнцева) не оставляют сомнений в угнетении

иноязычных. А в полнометражной эпопее Александра Довженко звучали пламенные речи Ванды Василевской, видных деятелей культуры о свободе в труде и творчестве, которую несет их народам Красная Армия. «Освобождение украинских и белорусских земель от гнета польских панов и воссоединение народов-братьев в единую семью» - ушедшее из киноведения полное название этого фильма уже содержит в себе символ веры тех лет.

Военные концерты, народные гулянья, танцы в национальных костюмах, «всенародные выборы» в Верховные Советы — слагаемые фильмов С. Бубрика «В Советской Латвии», «В Советской Эстонии», «В Советской Литве». Народное творчество всех видов — основной, доминирующий над политикой компонент солнцевской «Буковины».

Инсценированы были не фильмы, похожие друг на друга, а жизнь народов. И если человеку, включенному в ее круговорот, трудно сегодня уловить сходство событий, разделенных полувеком, то кинокритику, видящему их на пленке, трудно не заметить этого сходства. Поэтому народно-эпические панорамы и снятые с высоты птичьего полета кадры-символы «поющей революции» в Прибалтике 1990 года не вдохновляют: в них видится новая партия старой игры, разыгрываемой по все тем же правилам. Да и как забыть множество документальных кадров, дающих все основания назвать «застой» — «поющим»?

«Машина для поддержания энтузиазма», похоже, всегда и везде, обращаясь к народным массам, взывает к их инстинктам, а не к их разуму. Довженковская пламенная патетика уже неуместна, проникновенная задушевность Подниекса больше соответствует господствующему стилю массовой коммуникации конца века, но пропаганда все так же использует и документ и документалиста в своих целях.

Разрушающая тотальный образ Правды сила родового, национального чувства проявляется в выступлениях многих героев Подниекса, для которых «мы» — это вовсе не все люди, пострадавшие от тоталитаризма в СССР, представители всех народов. «Мы» персонажей фильма, в отличие от автора, определяется по физическому, кровному признаку: я — мой род — мой народ.

Показателен рассказ одного не молодого уже человека. Он всегда мечтал о свободе, независимости Латвии — еще тогда, когда рижские документалисты создавали восхищавшие нас фильмы «Моя земля, волшебный мир любви» (1982) или «Сестра твоя, Латвия» (1983). Но ему, по собственному признанию, приходилось все эти годы носить маску, кривить душой, скрывая свои национальные чувства, и только в узком кругу «своих» он мог дать им волю. А теперь он говорит о них

свободно.

Мир этого человека всегда был разделен на своих и чужих по национальному признаку, и сила его «мы» - в противостоянии. Для него, как и для других персонажей эпопеи «Мы», слово «они» столь же значимо. «Они» — это русские и русскоязычные. И хоть нет — да и не могло быть — в фильме кадров с надписями в общественных местах «Говорите только по-русски», но ход мысли тот же, что отвергался в фильмах 1940-го, запечатлевших таблички «Говорите только по-румынски». Вину за забвение национальных традиций, родного латышского, литовского или другого языка герои возлагают на тех, для кого родной язык — русский.

По авторской концепции, русские пострадали от тоталитаризма не меньше других, но сочувствие Подниекса к нищете разваливающихся изб русской деревни - слабое утешение для ее обитателей, принимающих вину за беды других персонажей.

Нет сегодня единого «мы» на шестой части мира. Множество «мы» разного масштаба, всегда отражающихся в разбитом зеркале, пока действует сила *unus mundus*, увы, имеет рядом с собой образ врага. Из капиталистического мира этот образ переместился на соседний народ и на «старшего брата».

Русские же, лишённые неожиданного преимущества «младших братьев», с удесятёренной силой набросились на собственное прошлое, переместив образ врага из области пространства в область времени. Кто такие сталинисты, коммунисты? Это члены одной семьи, отцы и деды (даже если хочется забыть собственное недавнее членство в КПСС). Но больше-то сместить вину не на кого - за границей все друзья.

И мы поменяли миф. Отторжение от собственного прошлого, помноженное на заказ пропаганды, произвело на свет кинообраз врага с нечеловеческими чертами и характерным названием - «Монстр. Портрет Сталина кровью» (1991 - 1992, Россия - США).

Представляя большевистскую Россию как «империю зла», продюсеры А. Инанкин и М. Тоидзе следуют канону американской пропаганды. Сталин и его окружение выступают как носители сатанинской силы, архивный кинопортрет подчинен единой задаче олицетворения зла.

Среди версий сталинской биографии выбираются самые мрачные. Он ненавидел мать, сам застрелил Надежду Аллилуеву, он умер насильственной смертью и т.д. Военный же этап его биографии способен поразить даже американцев, приученных уважать всех членов «большой тройки»: так много крови своих солдат пролил зря, так много ошибок наделал «усатый Джо».

Все персонажи на политической сцене оцениваются по принципу

содействия-противодействия «монстру». В результате выведенные путем авторской селекции «герои» борются с полчищами сталинистов-сатанистов на документальном экране, как в американском комиксе, и это подобие усугубляется монтажной разбивкой на очень короткие кадры — архивные картинки.

Примитивизация реальных социально-политических процессов шокирует. Но нелепо было бы здесь даже искать погрешности против истины, указывать на искажение взглядов тех или иных лиц - весь сериал является грандиозной попыткой подогнать нашу отечественную историю под национальную мифологию другого народа.

Наша история при всех ее невероятных, диких изгибах развивалась все же сообразно с нашими собственными мифами. Задавшись целью их развенчания, документалистика взяла за основу метод, во многом схожий с принципами черной магии. Апелляция к темной стороне личности зрителя, комплексам, подавляемым инстинктам, выведение их за границы собственного «я», проекция вовне, на другого человека — все это создает лишь иллюзию откровения, нового понимания, хотя и на некоторое время приносит внутреннее облегчение определенной части аудитории. Распространенным принципом режиссуры этого рода стало превращение человека в кадре, бывшего при жизни героем масс или обожествляемым вождем, после смерти — в зомби, злодея или монстра-кровопийцу. И в этом отношении киномонумент «Монстр» явился поистине ужасающей заменой памятников вождю, некогда заполнявших наше экранное пространство.

«ВЗРЫВ» КИНОДОКУМЕНТАЛИЗМА: ПРОБЛЕМНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ СРЕЗ

Начатый М.С. Горбачевым пересмотр идеологических догматов в целом актуализировал историческую проблематику, стимулировал общий интерес к прошлому. Однако развернувшаяся критическая кампания менее чем за пять лет подточила ценностные основы идеологии, привела к общей девальвации достижений социализма, отторжению от «советского мифа», который стал отождествляться с многолетним направленным политическим обманом в интересах партийной номенклатуры. Конец советской эпохи ознаменован выходом на политический экран нового героя — «настоящего демократа», борца с компартией, до того состоявшего в ней немало лет и как будто списанного с документальных портретов «настоящих коммунистов». Структура мифологического мышления оставалась нетронутой, подмены оставались незаметными. Показательна эволюция взглядов С. Говорухина, обратившегося к кинодокументам современности с

искренним намерением вскрыть существующие социальные пороки. В фильме «Так жить нельзя» (1988) автор критикует существующее положение вещей, опираясь на идеалы и принципы, привитые за годы советской власти. Но он сам развенчивает эти принципы, идеалы трактует как душевную болезнь кучки заговорщиков в следующем фильме. При этом эдемский миф проецируется в дореволюционное прошлое, очищенное в авторской трактовке от всякого зла, а социалистический этап представляется как падение в ад в результате отказа от православно-монархической традиции. Ленин и Николай II вновь меняются мифологическими ролями: первый становится злодеем, последний — жертвой, причем почти искупительной, принесенной за грехопадение русского человека. «Россия, которую мы потеряли» завершает полный оборот исторической хроники внутри мифологического круга, опровергает киноправду «Падения династии Романовых» и открывает новый, постсоветский этап отечественной документалистики.

Однако в целом темы и проблемы, которые выносило на экран документальное кино на закате «советского мифа», впечатляют своей жизненностью, насущностью, сопряженностью с повседневным существованием человека. Героика проделанной «великой работы» меркнет в открытом контексте тяжелой личной судьбы «маленьких людей».

От героики прошлого к поиску новых героев

Политизация исторической тематики способствовала возрождению биографического фильма, и с особым вниманием документалисты стали вглядываться в подробности жизни героев прошлого.

Разнообразно представляли этот жанр ленты о видных советских военачальниках. Трагические ноты зазвучали в фильмах «Маршал Рокоссовский. Жизнь и время» (Центрнаучфильм, 1987, реж. Б. Головня) и «Маршал Конев» (ЦСДФ, 1987, реж. Н. Данилов). Сильные, красивые, волевые, маршалы воплощали в себе лучшие мужские качества, подкупавшие зрителя не меньше, чем демонстрация их ратных побед. Их биографии состоялись, они вошли в историю как великие полководцы, хотя каждый понес незаслуженное наказание. Биографии других до времени оборвались, а потому в фильме «Маршал Блюхер. Портрет на фоне эпохи» (1988, Восточно-Сибирская студия кинохроники, реж. В. Эйсер) все средства сложного поэтического монтажа направлены на создание тяжелой, трагической атмосферы. Эта же атмосфера в фильме М. Серкова «Объявлен врагом народа» (1988,

Куйбышевская студия кинохроники) создается в многоголосии синхронных выступлений соратников и друзей И.С. Кутякова, немногих, кто выжил, пройдя через репрессии. Н. Островский назвал Кутякова «первым чапаевцем», и фильм о нем стал трагическим послесловием к предшествующей ленте того же режиссера «Чапаев. Человек и легенда» (1987). Так открывалась страшная сторона режима, уничтожающего своих собственных защитников.

В фильмах о руководителях партии и правительства биографический жанр соединился с политическим кинопортретом. Авторы пытаются создать образ вождя-антипода Сталина, и в ленте «Время надежд» (1987, ЛСДФ, реж. А. Черенцов) Сталину противопоставляется СМ. Киров, о котором в народе сохранилась добрая память. Романтический ореол революции оставался нетронутым. Позднее вышли фильмы о более спорных исторических фигурах. Художественное несовершенство — рыхлость драматургии, затянутость фрагментов, изобразительные и речевые повторы — искупались массивом исторической хроники, которая впервые после многих десятилетий попала из архива на экран. Современный зритель смог увидеть в лицо тех, кто некогда был соратником Ленина, Сталина, а затем исчез из жизни и кино, объявленный врагом народа. Интерес к былым вождям сохранялся на протяжении десятилетия, хотя погружение в биографию открывало жестокую конкретность политики, компрометирующую объединяющую вождей идею.

При спорности и быстром устаревании политических оценок авторов весь обширный блок политических портретов, несомненно, реабилитировал хотя бы физическую реальность политической истории. Определенный скачок в уровне осмысления связей прошлого с настоящим отмечен фильмом «Площадь революции». А. Иванкин в содружестве с исследователем вертовского творчества Л. Рошалем взяли за отправную точку суд над героем гражданской Мироновым, некогда снятый Вертовым. Антитеза идеала и его воплощения в жизнь рассматривается как непрерывный процесс, продленный в политическую реальность, а хроникальный эпизод гражданской войны в расширенном контексте истории вырастает в суд над высокой идеей революции. Герой — человек Правды, как и создатель Киноправды, сливались в трагический образ.

Прошлое лишается былого оптимистического пафоса. Герои — фигуры трагические. Особое звучание приобретает правда тех, кто выжил. Личная история звучит как опровержение общественной, голос опровергает старую хронику. Мстительность в принципе не характерна для этих людей. Редкое исключение — лента «От первого лица» (1987, ЦСДФ, реж. К. Арцеулов). Писатель Л. Разгон, увидев фото Сталина на

любовом стекле грузовика, с гневом произносил: «До сих пор живут, существуют, действуют, едят люди, плененные образом Сталина... Что движет ими?... Только холуйское чувство, холуйское желание иметь большого господина, сурового господина...» Благодный порыв к правде человека, лично пострадавшего во время репрессий и описавшего то время в нашумевших очерках в журналах «Огонек» и «Юность», резко контрастировал с униженным, оскорбительным его тоном вполне в духе сталинских времен. Режиссер в ленте намеренно отстранялся, что в целом не характерно для документалистики этого времени.

«А прошлое кажется сном...» (1987, реж. С. Мирошниченко, Свердловская киностудия) — попытка соразмышления с «маленькими» людьми, некогда совершавшими великую работу, претворяя советский миф в жизнь.

В Сибири сих пор помнят сосланного Сталина, музей, позже воздвигнутый над его избой, роскошную статую, еще позже скинутую темной ночью в Енисей. Апокалиптическим духом веет в фильме и от развалин церкви, в которой старуха все молится о прощении грехов властолюбия и сластолюбия, и от развалин сталинского музея, который из экономических соображений перестраивают в теплицу, и от жутких рассказов древних стариков о безрадостно прожитой жизни. В фильме документ эмоционально сильнее попыток его художественного обобщения: свечи на лесосплаве, танцы ряженых на теплоходе, горельеф Сталина, выглядывающего из воды, — виньетки на изгибах живой ленты человеческой судьбы, играючи соединившей детское удовольствие от жизни в ссылке, запечатленное в книге «Мы — из Игарки» (1937), и столь же искренние слезы ее авторов полвека спустя.

Добровольно-принудительное переселение из деревни в город продолжалось едва ли не в течение всей советской истории. Один его полюс представляли многие поколения лимитчиков столицы, которые обрели голос в фильме А. Ханютина «Пятачок» (1987, ЦСДФ), другой — одинокие старики, доживающие свой век в брошенных деревнях. Соединение их воспоминаний с кинохроникой обнажило зияющий разрыв между желаемым и действительным в аграрной политике, который с годами лишь углублялся. Откровением прозвучала поэтическая «Онежская быль» (1987, ЦСДФ, реж. Т. Скабард), пронзительным аккордом песни на стихи Н. Рубцова «В горнице моей...» дополнил ее одноименный фильм А. Воинова, снятый на той же студии. А лента «Леший. Исповедь пожилого человека» (1986, Свердловская киностудия, реж. Б. Кустов) поведала о человеке, который после долгих лет работы в КПСС лишился партбилета, работы, места в обществе и добровольно переселился в глухой лес, где в полном одиночестве

агитирует документалистов за партию «зеленых».

Идея коммунизма не выдерживала проверки «малой правдой» человеческой судьбы. Другой фильм Б. Кустова «Камо грядеши?» — попытка социально-психологического анализа коммуны эпохи зрелого социализма: запоздалая романтика 60-х потерпела крушение в рамках совместного быта (1987).

Утрата идеалов отцов, смещение социальных ценностей ставится в ранг ключевого вопроса современной жизни в фильме «Легко ли быть молодым?» (1986, Рижская киностудия, реж. Ю. Подниекс).

«Я не знаю ни одной идеи, за которую стоило бы бороться, у меня нет таких идеалов, говорю, как есть...»

«Такое впечатление, что меня до сих пор в теплице выращивали. За руку водили — от дома до школы, от школы до театра строим, потом сдавали родителям до следующего утра: теперь вы отвечаете. Под наблюдением, под непрерывным присмотром...»

«Сверстники меня никогда не любили. Восхищались, презирали, но вот любви не было, — так, чтобы я почувствовал, что кому-то нужен со всеми минусами и плюсами. В этом смысле я нищий... Я сам понимаю: вина на мне...»

Эти размышления звучат из уст людей, принадлежащих к разным молодежным организациям, группам, объединениям. Комсомольцы, панки, фанаты, металлисты, хиппи, кришнаиты, афганы — внешне они так резко, так вызывающе отличаются друг от друга. Экзотика внешности обыграна в изобразительном строе картины. Вместе с тем режиссер успешно закрепил идеи, принципы героев в их экранных действиях. Так, вводится в фильм игровая картина, снятая одним из персонажей в сюрреалистическом духе в соответствии с кредо: «Жизнь — это узкий коридор, лабиринт. Никогда не знаешь, что тебя ждет впереди...» Так, снимается ритуал кришнаитов или репортаж из мертвецкой, где один из героев делает макияж покойнику. Подобные эпизоды выполняли функцию аттракционов, стимулирующих зрительское восприятие, но нигде не становились самоцелью, всегда были оправданы концептуально.

При естественном речевом многоголосии вербальный ряд в целом играл в фильме объединяющую, обобщающую роль, потому что перед своими столь разными героями режиссер ставил «вечные» вопросы. Сама способность молодых говорить об этом была открытием фильма. «Легко ли быть молодым?» - самый спорный и самый популярный документальный фильм 80-х годов — открыл на экран путь молодежной культуре, позднее исследованной в фильмах «Рок» (1987, ЛСДФ, реж. А. Учитель), «Диалоги» (1988, ЛСДФ, реж. Н. Обухович).

О каждой из групп, представленных Подниексом, впоследствии

был снят не один документальный фильм. Появился целый поток «молодежных» кинокартин, обычно невысокого художественного уровня. Но давая молодым право голоса, документалистика расширяла круг идей, обозначала те, которые укрепятся в 90-е.

В цикле «И другие...» украинского режиссера В. Оселедчика наряду с фанатами (фильм «Таланты и поклонники») два красивых фашиствующих молодых человека получили возможность выразить свою политическую программу (фильм «Так и живем», 1987).

Казалось невероятным, что нацистские принципы и обвинения в социальном кризисе «евреев и большевиков» звучат в стране, столь пострадавшей от фашизма. И тем не менее это был факт, и он требовал осмысления. Проявляя терпимость к инакомыслию, документалистика прививала ее и зрителю, давала больше свободы для самостоятельной работы его ума.

Еще до принятия международного соглашения по Афганистану и начала вывода в 1988 году советских войск из этой страны появились документальные фильмы, по-новому интерпретировавшие «афганскую проблему». Завесу молчания приподнял фильм «Легко ли быть молодым?», самые пронзительные заключительные фрагменты которого связаны с молодыми ветеранами. «Принято считать, что на войне человек взрослеет. Это неверно. На войне человек стареет», — говорит один из них. Знакомые со смертью, вернувшиеся ребята остро ощутили дефицит любви, сочувствия, добра на Родине, лишившей своих сыновей даже права на указание места смерти на могильном камне: «Погиб при исполнении интернационального долга» — так писали о них вплоть до 1988 года. Фильмы «Возвращение» (1987, ЦСДФ, реж. Т. Чубакова), «Прощайте, старики» (1987, ВГИК, реж. А. Гаврилов) и другие, давая право голоса ветеранам Афганистана, утверждали их социальные полномочия и готовили общественное мнение к принятым позднее политическим акциям.

Трибуной представителей «церковного сословия», исторически лишённого «права голоса», стал фильм «Храм» (1987, ЛСДФ, реж.

В. Дьяконов), приуроченный к 1000-летию крещения Руси. И эта простая по композиции кинокартина стала важной лептой в преодолении нетерпимости к инакомыслию. «Красота — это одно из имен Бога», — утверждает в фильме Зенон, лучший современный иконописец, по праву занявший центральное место в галерее прекрасных кинопортретов церковнослужителей. Созданный по заказу Главного управления внешних сношений Гостелерадио СССР, «Храм» был не только показан по телевидению, но, подтверждая ломку ведомственных перегородок, демонстрировался и в кинотеатрах страны.

Беря под свою защиту людей, чьи гражданские или жизненные

права были в чем-то ущемлены, документалистика вставала в оппозицию административно-бюрократическим институтам.

Этическая доминанта определила своеобразие композиции фильма «Неперсональное дело» (1987, ЦСДФ, реж. А. Арлаускас), ориентированную, скорее, на модель судебного заседания. Герой ленты, председатель лучшего хозяйства Одесской области В.П. Белоконь, вступил в конфликт с коррумпированными партийными властями и попал под суд, лишился здоровья, подорвал репутацию. В фильме истец и ответчик поменялись местами. Белоконь с экрана обвинял секретаря райкома, прямо обращался к следователю, наконец, к зрителям: «Вы думаете, что вас это не касается... Касается. Даже если меня уже нет». Это предостережение от социального конформизма звучало из уст Героя Социалистического Труда, пострадавшего не в 30-е, а в 80-е годы.

Стремясь к объективности, документалисты хотели отразить и позицию противоположной стороны, но им удалось снять лишь пустые кабинеты, убегающие фигуры, отъезжающие машины — ответчики, официальные лица, отказывались от права голоса. Их сила была в безгласности, и сила немалая: даже после поддержки «Советской культуры», «Известий», «Московского комсомольца» фильм «Неперсональное дело» был исключен из кинопрограммы к XIX партконференции, изъят из телепрограммы.

Зримых перемен к лучшему перестройка не принесла. Естественно звучали слова одной из старух, которых нужда, мизерная пенсия, отсутствие мужчин погнали в лес рубить деревья на дрова: «Каждый день перестройку смотрим после программы «Время»... Так и хочется сказать, ой, брешете вы все...». Однако и включение этих слов в прекрасный фильм «В воскресенье рано...» (1987, УСДФ, реж. М. Мамедов), и его демонстрация по телевидению, донесшему их до миллионов людей, стали доказательством перемен конца 80-х. Да и документалистика в целом со столь резко расширившимся социальным составом ее героев свидетельствовала об изменении общества, превращалась в рупор обретенной гласности.

Критика современности

Определяя свое новое место в системе массовой коммуникации, документальный кинематограф противопоставлял себя другим средствам информации и пропаганды. Отсюда — новая образность, острающая идейно-стилистические особенности пропагандистского плаката, телерадиоречи. Выдающийся пример ее дали армянские кинематографисты в фильме «Конд» (1987, реж. В. Хачатрян).

Ереванские трущобы, снятые длинными, напряженными во внутренней динамике, кадрами, стали символом разложения национального образа жизни. В фильме нет комментария, первая часть его строится всего из трех художественно значимых компонентов. Это трущобы, удивительно живые и живописные, несмотря на полную непригодность для жизни людей. Это современная многоэтажная интуристовская гостиница, уродующая окружающий пейзаж, хотя только это здание, наверное, пригодно здесь для жилья. Это, наконец, радио: всесоюзное — приносящее звуки эстрады, информацию о встрече в верхах, о СПИДе, о миллиардерах, очень «актуальную» для обитателей Конда, и местное — на английском, русском, испанском языке сообщающее о том, что Армения — «музей под открытым небом» издавна «славится высоким уровнем архитектуры». Во второй части фильма камера заглядывает внутрь помещений, набитых людьми. Дико звучат вполне естественные слова о желании иметь много детей вслед за жалобой о постоянной болезни ребенка. Дико смотрится свадебный кортеж, который не может пробраться по узкой перенаселенной улочке квартала.

Короткий фрагмент хроники, показывающей Конд 1910-1926 годов, выполняет функцию, обратную традиционному противопоставлению «было-стало». Кадры, запечатлевшие откапывание в квартале жертв землетрясения, убедительно уподобляются современным кадрам развалин, возможно, сохранившихся с тех самых времен. В заключительной части атмосфера еще более нагнетается: похороны, снимаемые туристом с балкона гостиницы, «скорая помощь», вызванная в дом, где больные дети спят на полу, пожарники, приехавшие по вызову, — таков «Ереванский квартал Конд. 1987», гласит надпись. Держится за голову старик. Наступает ночь. Кто-то где-то плачет.

Картина призвана была открыть ту правду, которую зритель ниоткуда больше не мог узнать, и ее форма подчеркивала это предназначение. Удивительно было то, что, показывая тяжелую, невыносимую жизнь, фильм утверждал и отстаивал ее красоту и сам воспринимался как законченное произведение искусства. А в это время в советской документалистике, пожалуй, впервые за ее историю, появились приметы «эстетики безобразного».

Неприятие фильмов «цвета розовой водицы», требование фильмов «цвета крови» — симптом перелома в жизни искусства и общества. Так было в США, где в начале 50-х годов такое требование впервые сформулировал Р. Ликкок. Так было в Польше, Венгрии, Югославии, по которым прокатилась волна «черного» документального кино в 60—70-е годы. В нашей стране провозвестником этого течения в конце 70-х стал таджикский режиссер Б. Садыков с фильмами «Адонис XIV» и «Глиняные птицы». Это были мрачные кинопритчи, ближе всего

подходившие под югославский вариант «черного документализма». «Фильмы цвета крови» конца 80-х отвергали строгую жанровую форму: она сковала бы их безграничное стремление к правде жизни, условность помешала бы установлению диагноза социальной болезни. Кровь и грязь появляются на экране в кинолентах широкого социально-критического направления, берущего начало в ранней «черной серии» А. Иванкина и М. Авербуха и развивавшегося в конце десятилетия по трем основным руслам.

Самостоятельная работа М. Авербуха «Взятка. Факты и размышления» (1986, ЦСДФ) была сделана по модели социологического кино. Впервые здесь был показан подпольный миллионер. Разговор в камере с приговоренным преступником, съемка извлечения из тайника баснословных ценностей, беседа с родственниками ответственного работника, выгадавшего для себя из порученного дела сотни тысяч рублей, — монтаж эпизодов был подчинен задаче выявления обобщенного социально-психологического лица взяточника. В оперативном репортаже и интервью противопоставлялись реальные носители зла и хранители законности по долгу и убеждению.

Киноленту М. Авербуха можно было бы упрекнуть в некоторой мозаичности, отсутствии изобразительной целостности, но этот упрек с большим основанием относился к потоку последовавших за ней острокритических фильмов. Белорусские документалисты рассказали о спекуляции чеками «Внешпосылторга» («Ивушка плакучая», 1987, реж. С. Гайдук), молдавские — о клевете («Пена», 1987, реж. В. Яковлев). Киргизские сняли фильм «Нетрудовые доходы» (1987, реж. В. Давыдов), как бы обобщая итоги ревизии на овощной базе, показанной в киноленте Восточно-Сибирской студии кинохроники («Ревизия», 1987, реж. Г. Чиркова). Рост числа фильмов о всякого рода злоупотреблениях, наркомании, проституции, пьянстве в обществе, только что обретшем возможность говорить о своих бедах вслух, был закономерен, обличительный пафос понятен. Однако редко в фильмах такого рода из фактического материала удавалось создать художественную ткань.

Более художественно плодотворным оказалось русло социально-критической документалистики, направляющее исследование по конкретному адресу беды. Можно ли было сделать фильм «цвета розовой водицы» об арестованном наконец тиране Адылове, замучившем десятки крестьян в застенках своего «передового и образцового» хозяйства, миллиардере со Звездой Героя? Узбекские документалисты в «Драме Гурум-сарая» не изменили цветам реальной жизни. Конкретность места и времени действия позволяла локализовать проблему, в подробном репортаже рассмотреть ее жизненное обличие, куда более страшное, чем абстрактные социальные определения. Простота ком-

позиции таких картин сочеталась с пронизывающим их чувством боли, горечи, сострадания. Высокий эмоциональный накал фильмов, подобных «Драме Гурум-сарая», объяснялся и тем, что в них документалистика рассчитывалась с собственными нравственными долгами. В образцовые хозяйства, «проекты века», заводы-гиганты, которые всегда показывались с парадной стороны, теперь документалисты прошли с черного хода, осветили обратную сторону прославленных объектов. БАМ, Надым, Сургут, Уренгой, окруженные в публицистике героическим ореолом, предстали на экране в неприкрашенном виде. «Июльский снег Уренгоя» (1986, Свердловская киностудия, реж. Б. Урицкий), «Медвежье. Что дальше?» (1986, ЦСДФ, реж. А. Гелейн), «Зона БАМ. Постоянные жители» (1987, Восточно-Сибирская студия кинохроники, реж. М. Павлов), разрушая пропагандистские стереотипы, взывали о спасении человека, принесенного в жертву экономическим проектам. Этот призыв все чаще звучал в один голос с криком о спасении природы. «На Красной косе» (1985, УСДФ, реж. А. Серых), «Бестер» (1987, Северо-Кавказская студия кинохроники, реж. В. Грунин), «Раскинулось море широко...» (1987, Свердловская киностудия, реж. Н. Макаров), «Усталые города» (1988, Киевнаучфильм, реж. А. Роднянский) - эти и длинный ряд других картин на остром репортажном материале вскрывали цепь экологических последствий экономических решений, последствий, равно необратимых для природы, духовной жизни, здоровья человека.

Подъем экологического сознания, отразившийся в социально-критических фильмах, произошел не без влияния аварии на Чернобыльской АЭС в 1986 году. Документалисты создали уникальную кинолетопись ликвидации ее последствий. Героической была работа всех операторов, бликами радиоактивности мечен не один метр пленки, вошедшей в фильмы «Колокол Чернобыля» (1986, ЦСДФ, реж. Р. Сергиенко), «Чернобыль: хроника трудных недель» (1986, УСДФ, реж. В. Шевченко), «Чернобыль: осень 1986-го» (1987, Западно-Сибирская студия кинохроники, реж. В. Новиков) и др. И все же подобно тем людям, которые в фильме «Колокол Чернобыля» возвращались в радиоактивные избы, окапывали зараженную картошку, ловили рыбу в Припяти, несмотря на знание о смертельной опасности, документалистика сама не могла охватить всего поворотного смысла происшедшего и ею же запечатленного.

Открытием ленинградского телевидения стало творчество известного за рубежом художника-плакатиста В. Сысоева. Среди его поразительных работ оказалась серия плакатов, необычно решавшая вечные темы искусства: мадонна в противогазе и младенец на ее руках тоже в противогазе, влюбленная пара с соединенными трубками противогазов,

играющие дети в противогазах... Впечатление создавалось фантазмагорическое. Но не эти плакаты использовались в наглядной агитации 80-х годов, а другие, доводящие до сознания жителей мысль: «Противогаз — твое средство защиты». И люди следовали этому совету, вроде и не замечая плаката, и их дети придумали особую «игру в слоники», и такие «игры» стали нормой жизни нового города, выросшего под Астраханью вокруг огромного химического предприятия. Плакат, дети в противогазах, их несчастные матери - все это запечатлено в фильме 1987 года «Куда идет гигант?» (Нижеволжская студия кинохроники, реж. И. Бессарабова). Видения Сыроева уже воплотились в жизнь, были освидетельствованы документально, но ни люди, спорящие в фильме о целесообразности пуска второй очереди завода, ни создатели фильма, подробно рассматривавшие эту проблему, не видели фантазмагоричности жизни.

Ум отказывался воспринять то, что видел глаз. Освобождение от старых пропагандистских стереотипов не гарантировало истинности видения мира - силы инерции сознания оказались могущественнее, чем предполагалось раньше. Против них и были направлены фильмы, принадлежавшие к третьему руслу социально-критической документалистики. Они могли рассматривать социальный недуг вообще, как фильмы первой группы, или его конкретное проявление с точным указанием адреса и времени, как фильмы второй группы. Их отличительной характеристикой было намеренное сгущение красок, достаточно черных в реальной жизни, намеренный подбор картин, замешанных на крови.

Заставить человека вздрогнуть и очнуться от апатии, притупившей разум и чувства, — такова была цель этих лент.

Пьяница-сын вместе с друзьями изнасиловал свою мать-алкоголичку - с этого удара по нравственному чувству зрителя начинался фильм «Предел» (1986, ЦСДФ, реж. Т. Скабард), драматургическим развитием которого двигает невысказанный вопрос — что страшнее?

Мать, которая в пьяном угаре хотела убить свою маленькую дочку, мешавшую ей пить? Или мальчик, который мечтает вырасти, стать военным и убить свою мать? Или тот, который постарше, пьющий с семи лет, в пьяном угаре порезавший несколько человек? Или та мать, про которую сын скажет: «Сама ест, а мне не дает»?

Женщины в синяках с опухшими лицами, заплывшими, мутными глазами. Дети-уроды, умственно отсталые, физически неполноценные. Печальные, серьезные, взрослые лица обитателей детских домов, сирот при живых родителях...

Обойтись без показа подобных эпизодов в исследовании проблемы женского алкоголизма было бы невозможно — они есть и в

других фильмах. Но нанизывая только такие эпизоды, Т. Скабард освобождала их от нравственной проблематики и тем самым утверждала, что предмет исследования находится «по ту сторону добра и зла».

«Предел» демонстрировал «шоковую терапию» в ее наиболее чистом виде. Чаще приемы шокового воздействия использовались как вспомогательные средства, в том числе и для обострения нравственной проблемы.

Фильм «История одного пробега» (1986, Туркменфильм, реж. М. Алиев) был посвящен проблеме сохранения ахалтекинской породы лошадей, национальной гордости туркмен. В репортажной съемке пробега оператор не мог налюбоваться прекрасными, сильными, быстроногими животными, но не восхищения зрителей добивался режиссер. Ахалтекинцы уже давно идут на мясо, помогая республике «дать план». И режиссер долго и подробно показывает бойню, заливая кадры потоками конской крови и вызывая ужас и отвращение аудитории.

Зато в следующем эпизоде вполне «нормальный» лозунг «Дадим Родине 192 т качественного мяса!» воспринимался как знак безумия.

Переосмысление нормы было свойственно всем «фильмам цвета крови». Не случайно в ленте «Предел» центральное место занимал эпизод в женской колонии со всеми ее атрибутами наглядного воспитания и дико звучащей из уст заключенных песней космонавтов: «И снится нам не рокот космодромов, не эта ледяная синева...». Остранение привычной стилистики пропаганды, более тонкая форма которого была представлена в фильме «Конд», здесь достигалось за счет вызова реакции отвращения к безобразному.

В этом смысле фильм «Завтра праздник» (1987, УСДФ, реж. С. Буковский) — эстетическая противоположность «Конда». Условия жизни обитателей ереванских трущоб и работников Морозовской птицефабрики в Киевской области во многом схожи: в общежитии также не хватает жизненного пространства, такое же перенаселение, высокий процент детских заболеваний, отсутствие «соцкультбыта». Украинки с такой же эмоциональностью утверждают свои жизненные потребности и права, как и армянки. А атмосфера фильма совершенно иная. Конечно, не только потому, что исчезло многоцветие красок армянского фильма, хотя выбор черно-белой пленки эстетически осмыслен.

Идейно-эмоциональной доминантой кинокартины стала линия рабочего конвейера птицефабрики, пущенная в параллельном монтаже со всеми основными эпизодами фильма. Характерен эмоциональный сбой начала: дети поют в детском саду, вызывая умиление, а встык идут кадры, где грубо, механически женщины бросают в контейнер живую

птицу, птица кричит, переполненный контейнер закрывают крышкой, увозят. Потом долго показывается, как на конвейере женщины обрезают курам головы, обваривают их, ощипывают... Символически крупный план одной из работниц с висящей на уровне ее лица соразмерной тушкой курицы.

Спорна связь между уничтожением птицы на фабрике и скотским существованием работниц, но режиссер утверждал именно ее. Двойной смысл приобретало заявление о готовности работать по праздникам, чтобы жить лучше. Дальше ассоциативный ряд умножался. Длинный коридор общежития, скудный скарб, короткий взгляд в ванную, где женщина стирает белье вручную, - и бодрый голос, командующий: «Глубокое, революционное пьяно!» Хор, в который директор фабрики записывает работниц в порядке наказания, поет: «Вперед, друзья, вперед, вперед, вперед!» И снова конвейер, и те же певички потрошат кур.

Апофеозом фильма стал репортаж праздничной демонстрации, предваренный признанием женщины: «Парад уже не приносит радости, я бы лучше поспала...» Колонна птицефабрики, шествуя с песней, несла огромный макет — чудо техники, на котором одна птичка махала крыльями, а другая тут же поджаривалась. Это было монументальное доказательство мелькнувшего в начале фильма постулата «Хозяйственный руководитель — это и политический руководитель».

Безрадостный парад с трибунами, снятыми с обратной стороны, сменился буднями на фабрике, где выгрузили новую партию цыплят, предназначенных для дальнейшего перевыполнения плана. Так заканчивался этот «черный» фильм о беспросветной жизни рабочих людей на семидесятом году Советской власти.

Можно было бы найти аналогии этому фильму в зарубежной документалистике 50—70-х годов. Но вспомним, что и социалистический реализм как художественное течение до революции начинался с критики, с горькой горьковской правды о жизни рабочих. И если в 1987 году фабрика, показанная на документальном экране, напомнила ту, которая регулярно «выплевывала» людей, открывая повесть «Мать», — значит социальные достижения оказались не столь великими.

Несомненно, роль фильмов, подобных «Пределу» или «Завтра праздник», была преимущественно деструктивной, направленной на разрушение отживших представлений. Авторами двигателя была любовь к человеку, однако эта любовь смешивалась с презрением или отвращением к конкретным людям, взятым в «герои» фильмов. Встав в позицию безжалостного наблюдателя, документалисты успешно доказывали несостоятельность чужих идеалов, идолов разжаловали в истуканы. Авторское отчуждение от «темных» людей, показанных на

экране, заставляло и зрителей смотреть на них сверху вниз.

Социальная критика, ужесточаясь, вводила документальное кино в сферу действия нравственных законов. Эти законы в исторической практике социализма подчинялись интересам политики, и знание об их независимом действии во многом было попросту утрачено. В этом - ключевая проблема развития документалистики конца 80-х.

Поиск заветного и стереотипы массового сознания. Фильмы-опровержения

Конец 80-х был богат социально-нравственными дилеммами, часто не имевшими беспроектных решений. Феноменом своего времени стали киноленты, увязывающие два, иногда противоположных, взгляда на один предмет, содержащие этико-эстетическую антиномию, своеобразно преломляющуюся в драматургии произведения. Это были фильмы-опровержения устойчивых мнений, суждений, чувств, воссоздававшие их по столь же устойчивым кинематографическим моделям с тем, чтобы разрушить внутри более сильного, целостного, свежего эмоционального образа-представления. Отнесение этих лент к одному разряду достаточно условно: каждая из них для того, чтобы соответствовать сверхзадаче, должна была быть неожиданной, уникальной, ни на что не похожей. Реконструкция старой модели требовала всегда новаторской деструкции — иначе рисковала быть воспринятой всерьез.

Антиномия заложена в структуре фильма «Высший суд. Киноматериалы» (1986, Рижская киностудия, реж. Г. Франк). Авторская концепция претерпевала изменения в процессе создания фильма.

Первая часть картины — исследование причин преступления, история нравственного падения В. Долгова, в 24 года ставшего убийцей. Материалы следствия, беседы с преступником — ее основные слагаемые. Долгов говорит о себе с видимой откровенностью, с желанием осмыслить свои поступки — и все же актерствует, ищет себе оправдания в «среде», которая, конечно, дает тому основания.

Репортаж из зала суда, приговор к смертной казни — поворотная сцена в коллизии фильма.

Вторая часть - психология наказания. Еще в 1965 году Р. Ликкок включил в фильм «Стул» интервью со смертником, а в 80-е годы казнь на электрическом стуле завершала западногерманский фильм «Это — Америка», один из немногих документальных фильмов, который охотно переписывали на видео в СССР. Показ казни был бы финалом, вполне соответствующим логике «черного кино», но Франк этого не сделал. Да и не было казни в течение следующих 20 месяцев. Долгов ждал ее

каждый день, каждый день готовился к смерти, и все это время режиссер вел с ним длительные беседы. На глазах у зрителя Долгов преобразался внешне, изменялся и его внутренний мир. Сильный, красивый парень превращался в почти бесплотное существо с горящим, направленным внутрь себя взглядом. Исчезал рациональный контроль: речь его переходила в поток свободных ассоциаций, его раскаяние было равносильно самоуничтожению. Собственная жизнь теряла для него всякую ценность с умиранием надежды на ее сохранение, и он вступал в иной пласт существования, в котором физическая смерть уже не имела значения.

Вторая часть фильма — это самый чистый «момент неигры», в котором издавна документалисты мечтали снять человека. «Трудно себе представить, что мы чувствовали, переступая ту черту, за которую живому, может быть, и заглядывать не надо...» — признавался в фильме режиссер. Исследование «запретной зоны», начавшейся с одноименного фильма, заставило Франка самого переступить за ее границу в область духа, где закон, воплощающий нравственный абсолют общества, теряет свое нравственное основание.

Исповедь — справедливо определил режиссер суть второй части картины. А как же быть с тайной исповеди? Долгов, по собственному признанию, с любой собакой рад был бы говорить в своей одиночке, но можно ли документалисту пользоваться его состоянием?

Ведь не именем всепрощающего Бога принимал Франк исповедь — именем людей, большинство которых, по данным социологов, выступало против отмены смертной казни. Или новую функцию документального кино открывал режиссер, раздвигая тюремные стены, давая грешнику возможность принародно, на площади покаяться, посыпав голову пеплом? Только, если верить Достоевскому, это было важно для грешников, избежавших гражданского суда, а то и неподсудных вовсе. У Франка — смертник...

«Я давно должен был уйти, понимаете... и, дай бог, чтобы мне все отказали... Я так люблю людей. Я буду любить даже тех, кто меня к стенке поставит, тех, кто будет в меня стрелять... Ведь только любовью живут люди». Переступив границу между жизнью и смертью, человек познал новозаветную истину и ему уже не была нужна известность, слава, к которой стремился прежний Долгов. Общение во время съемок с искушенным в вопросах добра и зла Г. Франком, очевидно, способствовало духовному изменению героя. И в то же время фильм стал апофеозом начавшегося в 20-е замещения церкви кинематографом.

Несомненно, режиссером, передающим миллионам ожесточенных сердец истину, добытую такой высокой ценой, двигали благие мотивы. Однако для этого ему самому пришлось нарушить правила ритуала, от

века покрывающего исповедь тайной и тем самым защищающего ее от опрощения.

Болезненное состояние духа общества требовало вечных истин как лекарства для очищения — нравственный закон противился публичной демонстрации того, что рождается в муках отдельной человеческой души, что от этих мук неотделимо, недоступно постороннему по своей природе. Тем сильнее было искушение документалиста, решившего эту дилемму в пользу общественной потребности, усмотревшего в широкой демонстрации кинокартины аргумент за отмену высшей меры наказания. Но время превратило режиссерский призыв к милосердию в приглашение на казнь конкретного человека: когда «Высший суд» шел в прокате, Долгов был расстрелян.

На I фестивале неигрового кино Главный приз получил фильм Г.Франка. И в этом тоже отразилось время, жестокое и вместе с тем стремящееся к добру и справедливости, время смещенных ценностей, заставляющее священника благословлять фестиваль коммерческого кино, а режиссера-документалиста - брать на себя роль исповедника.

Необычная в своей простоте форма киноленты возникла за счет разрушения отвергнутой в процессе работы модели фильма-исследования, особенно заметной в первой части, а Франк-исповедник появился тогда, когда стало очевидным бессилие Франка-социолога передать психологическое превращение героя, ставшего живым отрицанием самого себя.

Однако роль исповедника так же трудно сочетать с ролью социолога в одном лице, как совместить канон христианского таинства с канонем киноисследования в одном фильме. Г. Франк, апологет социологического фильма, один из творцов канонической модели киноисследования (вспомним фильмы «Без легенд», «До опасной черты»), не смог изменить своему холодному аналитическому духу. Кристаллизация идеи милосердия остудила порыв сострадания к живому конкретному человеку. Режиссер отвернулся от своего многогрешного героя, завершая киноленту и вводя в превосходную цепь фотомонтажа кадр-символ пустой тюремной камеры: где Долгов? жив ли? приглашен ли к казни? Не давая ответа, Франк, конечно, выходил на высокий уровень обобщения, но тем самым допускал вероятность смерти человека еще при его жизни.

Скрещение социологического канона с христианским в фильме «Высший суд» симптоматично для состояния документального кино конца 80-х годов, когда общее переосмысление социальных ценностей и символики проходило преимущественно с расплывчатых христианских позиций. Призывы, лозунги, плакаты, так же, как песни, марши, праздничные шествия, собрания, в принципе изначально имевшие иде-

альное значение, беспощадно сопоставлялись с неприглядной реальностью жизни. В этом отношении рассмотренный выше пример заключительной части фильма «Завтра праздник» достаточно типичен. Еще более показательная картина действительности открылась в армянском фильме «Белый город» (1988). Празднование Первой в расположенном на территории Грузии забытом армянском селении представляло собой до мелочей скопированный ритуал праздничных шествий на Красной площади. Обстановка развала и бедности жизни придавала этому действу нелепый, нереальный характер - и тем отчетливее становилась заразительная сила модального социального поведения, нормы которого годами распространялись через кино и телевидение. Протест документалистов против отведенной им роли не критичных распространителей этих норм проявился, в частности, и в том, что они не могли пройти мимо плаката «Слава советской милиции!», если висел он на том отделении внутренних дел, работники которого торговали наркотиками с афганскими душманами («Аура», 1987, Туркменфильм).

Впервые в истории советского документального кино плакатные здравицы и славословия в адрес партии и правительства, Советов и народа, армии, милиции, профсоюзов и т.п., входившие в почти неизменном виде в киноленты 20-х - 80-х годов в качестве простых киноскриптов, превращались в предмет идеологической переоценки, ставились в центр документального кадра как мишень для саркастического обстрела. При этом, однако, положительная позиция, с которой этот обстрел производился, чаще всего не была идеологически оформлена, не была ясной и четкой. По мере того как киноскрипты и равноценные им кадры празднеств, шествий, заседаний теряли свойства безусловного идеологического стереотипа и киноштампа, эти свойства приобретали кадры иного рода.

После периода ожесточенной борьбы с религией, подключившей документальное кино в 20-е — начале 30-х годов, религиозная атрибутика появлялась на экране лишь эпизодически. Поэтому особенно заметной стала документация церковного храма и могильного креста в лентах конца 80-х, еще чаще они присутствовали в киноконцепции в виде незримой абстракции, как в ленте «Высший суд. Киноматериалы». Примечательным представляется неуместное введение кадров подобного содержания в структуру фильмов, тематически от них далеких. Трудно подсчитать, сколько раз в картинах конца 80-х годов падал храм Христа Спасителя — без этого кадра обходилась редкая лента, повествующая о сталинских репрессиях, но вошел он, скажем, и в один из первых видеофильмов «Дело об украденной скрипке» (1986, ЦСДФ, реж. О. Уралов), посвященный проблеме растущей контрабанды. Белорусские кинокартины «Боль»

(1988, реж. С. Лукьянчиков) и «Путники» (1988, реж. Ю. Хашчеватский), «Бывшее имение генерала Щетинина» (1988, ВГИК, реж. И. Смирнов), телефильм «Крещенские» (1988, т/о «Экран», реж. М. Рыбаков), ироничная ленинградская кинолента «Прогулка в горы» (1988, реж. С. Скворцов) не исчерпывают перечня разнообразных фильмов, включающих кадры разрушенных церквей с почти неизбежно следующим затем кладбищенским пейзажем. Чем шире была распространённость этих кадров, чем меньше их сюжетная оправданность, тем глубже были изменения в коллективном бессознательном, о которых они свидетельствовали.

Разумеется, эти кадры говорили не о массовом обращении в веру. Не был предвестником наступления судного дня и судебный репортаж, по поводу и без повода вводимый в структуру фильмов, декорировавший даже традиционный киноотчет о XX съезде ВЛКСМ («Видеть, мыслить, действовать», 1987, ЦСДФ). Скорее все это было свидетельством отказа от следования устоявшимся оценкам-приговорам, не всегда исполненного желания документалистов судить о происходящем самостоятельно и объективно. Но не нашлось иных адекватных измерений реальности, кроме координат вечной жизни и неизбежной смерти, а их самым понятным, общедоступным обозначением были храм и могила. Они и превратились в киноштамп, в клише, облегчающее массовое понимание языка новой документалистики — ведь и он был лишь естественным отражением измененного массового мышления, принявшего вероятность конца всего человечества в глобальной катастрофе. Крушение же системы социальных ценностей, на которых воспитывались поколения советских людей, происходило здесь и сейчас.

В то же время хотя превращение этих кадров в опорные штампы кинодокументалистики было функционально обусловлено, оно объективно приводило к обесцениванию, профанации их религиозного содержания, знание которого не могло заменить веры, да и не было достаточным ни у автора, ни у аудитории. Как массовое распространение всякой религиозной атрибутики, это поднимало престиж церкви, но не прибавляло веры, а значит, в целом разрушительно воздействовало и на христианские ценности.

Таким образом, смена идеологических стереотипов, отразившаяся на документальном экране, не остановила общего процесса девальвации ценностей, имевшего слишком глубокие исторические корни. Человеку приходилось искать эти ценности заново, каждому для себя, а стереотипное мышление принципиально противоречило поиску. И оказывалось, что разрушающие сложившиеся кинематографические модели фильмы-опровержения открывали наиболее конструктивный, стимулирующий совместный поиск, путь развития документального

кино.

Чтобы вскрыть причину изменения ценностной ориентации, необходимо было преодолеть наметившуюся на экране оппозицию старой и новой системы стереотипов.

Фабула киноленты «Помогите нам жить» (реж. М. Мююр, Таллин-фильм, 1988) по показаниям очевидцев реставрировала изощенный механизм преследования честного человека, коммуниста, Калэва Рааве, параллельно включая отдельные яркие, идеологически знаковые факты его биографии. Журналист, партийный работник, директор театра, сотрудник министерства, председатель колхоза — его истинным призванием было служение людям. За это был награжден многими орденами, за это — арестован в 1986 году, когда вывел отстающий колхоз в передовые, отказавшись соблюдать требования властей, противоречащие интересам простого человека.

По обвинению в хищениях и взятках в особо крупных размерах, грозившему пятнадцатью годами заключения или расстрелом, суд Рааве оправдал. И все же он получил три года условно - за мелкие нарушения финансовой дисциплины.

Такова первая часть картины, заставляющая вспомнить «Неперсональное дело» А. Арлаускаса (1987, ЦСДФ), «Биографию для прокурора» В. Василькова (1987, Зап.-Сиб. студия кинохроники), «Глумление» Н. Джумаманазарова (1988, Узбектелефильм) и еще целый ряд подобных историй: почти на каждой студии нашелся материал для критики местных партийных властей. Принципиально невозможная в начале 80-х, в конце десятилетия эта критика стала строиться на документальном экране по определенной модели. В центре ее стоял «настоящий коммунист», борец за правое дело, сочетающий в себе черты мученика и героя. Его борьба за идеалы социализма с врагами, их дискредитировавшими в коридорах власти, составляла драматургический стержень фильмов. В финале торжествовала справедливость и коммунистические убеждения героя, таким образом, еще раз доказывали свою жизненность. Ситуация суда обычно была двойной — сначала над героем, затем над его врагами - или функцию суда выполнял сам фильм, как это уже было показано при анализе «Неперсонального дела».

Появление этой модели, основанной на архаичной мифологеме в документальном кино 80-х годов, непосредственно связано с перестройкой политической системы в стране. Но ее концепция при всей критической заостренности заземлялась в ценностях периода становления социалистического государства и сохранявших свою незыблемость во всех перипетиях политической борьбы. А потому выявление политического противника и отторжение его от этой

ценностной системы - конструирование образа врага - было непременным условием функциональности модели. В сущности, на новом этапе технического развития кинематографа в документалистике оживали стереотипы политической мысли, воспитанные игровым кино 30-х годов. Блестяще воплощенная в «Великом гражданине» Ф. Эрмлера, эта модель получила распространение значительно раньше в кинопроизводстве «широкого потребления»: «Вор» (1930), «Инженер Елагин» (1928), «Кто твой друг?» (1934), «Лицом к лицу» (1930), «Лицо врага» (1931) и др.

Если в 30-е годы документалистика хроникально отражала реальные политические «дела» («Процесс «Промпартии» (1930), «Дело об экономической контрреволюции в Донбассе» (1928), «Дело о правотроцкистском антисоветском блоке» (1938) и др.), то в фильмах 80-х средства образного воздействия не случайно целиком выстраиваются так, чтобы заострить мотив противодействия, противостояния. Старое стремление раскрыть лицо врага реализуется в буквальном выслеживании бюрократов съемочной группой, документируется их отказ сниматься. Появление в фильме В. Василькова вымышленной фигуры прокурора столь же целенаправленно, как и включение в «Неперсональное дело» кадров из жизни насекомых, пожирающих друг друга.

Знаменательно, что опровержение модельной киноконцепции борьбы за идею не на жизнь, а на смерть в фильме «Помогите нам жить» достигалось внутри простого, освобожденного от излишеств киноформы документального отражения реальной жизненной ситуации, в которой эта концепция, доведенная до предела, терпела крах.

Наказание без преступления убивает идеал. Без идеала не всякий человек может жить. Калэв Рааве решил умереть.

Во второй половине фильма действие развивается в стремительном темпе, перейдя из социального пласта в план духовного мира личности. Каждый факт, действие, событие отмечают траекторию движения сюжета в координатах жизни и смерти. Вот тюремная камера, в которой сидел Рааве, избравший для себя голодную смерть, вот окно за решеткой, сквозь которую по солнечному лучу на девятые сутки пришли к нему Бог, избавление и свобода. Вот женщина, вдова человека, ложно показавшего о даче взятки Рааве, - вдова самоубийцы. Вот телефонный разговор с прокуратурой: все материалы следствия по делу об этом самоубийстве сгорели. Вот другая женщина, арестованная уже после освобождения Рааве, - выколачивая показания на него, ее допрашивали двенадцать часов подряд, две недели она спала на голых досках, а затем была помещена в психоневрологическую клинику... И вот, наконец, сам Рааве на лекции в церковном храме: в конце жизни он

поступил в Теологический институт с тем, чтобы «пахать и сеять божье поле». Замыкая круг ленты, герой произносит убийственные слова о своих врагах: «Я благодарен им за то, что попал в тюрьму, ведь там я встретил Бога».

То, что человек, для которого крушение идеи было тождественно смерти, вопреки собственной воле получил жизнь и не изменил себе, продолжив по-иному, но служить людям, разрушало стереотипное представление о положительном герое. Рааве были присущи все черты «настоящего коммуниста». Попытки найти в нем несоответствие этому образу, предпринятые впоследствии республиканской печатью, были столь же естественны для стереотипного мышления, сколь и безнадежны, и опровергнуты в потоке писем, опубликованных той же печатью. Действительно, только человек, убежденный в справедливости и конечном торжестве идеи, мог сознательно пойти под суд, отказавшись от защиты закона о неприкосновенности депутата. Стереотип оказался узок для героя.

Мююр отказался выявлять его врагов в лабиринтах системы власти, но добился большего - демонстрации сокрушающей силы этой безликой системы для идеологии, защищать которую она была изначально призвана.

Позиция автора в этом фильме этически безупречна. Герою и зрителю предоставлялась равная свобода мысли, и принцип «не навреди» жестко регламентировал выбор коммуникативной формы. При очевидной доверительности контакта с Рааве - иначе фильм не достиг бы эффекта откровения - тайна возрождения души была соблюдена и не только оградила от профанации глубоко личное, но и предохранила картину от стереотипизации христианских представлений, которая грозила ей больше, чем документалистике в целом. Ведь почти каждый поворот сюжета давал повод для ассоциации - несправедный суд, предательство и самоубийство Иуды, обращение через избавление и т.д. - режиссер отказался от их разработки. Самый сенсационный с точки зрения обыденного сознания момент даже не упомянут: перед арестом Рааве был поставлен диагноз смертельной болезни, в заключении он был лишен медицинской помощи, а вышел из тюрьмы человек здоровый. Отказ от мотива божественного исцеления ради сохранения врачебной тайны - пример авторского самоограничения, особенно ценного в контексте растущей эксплуатации сенсационности на документальном экране. Нет в фильме ни прекрасных хоралов, ни специальных ракурсов, возносящих храм к небу, ни повторов крупно снятых распятий - нет всего того, что в других кинолентах сообщало церкви качества положительного стереотипа. Не случаен и выбор черно-белой пленки, заглушающей великолепие богослужения,

испокон веков манившее людей.

Своеобразный этико-эстетический аскетизм киноленты обусловлен неприятием стереотипного мышления в любой его форме.

В это время меняется и угол зрения крупного эстонского документалиста Марка Соосаара, снискавшего себе признание в этнографических жанровых формах и отвергшего их в конце 80-х. В фильме «Мужики с острова Кихну» (1986) этнографическое наблюдение за жизнью обитателей маленького острова включало в себя факты пьянства, жестокости, насилия, которые принято больше относить к жизни крупных городов. Позиция автора, снимающего, как упиваются за столом мужики - потом один из них, пьяный, сев в трактор, утонул в море, - этически не была бесспорной. Но ясно, однако, что Соосаар утратил руссоистские иллюзии, традиционно питающие киноэтнографию. Теперь режиссер обыграл жанр: критический смысл картины так же опровергает тщательно соблюденные приметы этнографической формы, как жизнь ее героев - красоту их песен и костюмов.

«Жизнь без...» (1987) — в названии лучшего фильма М. Соосаара сформулирован общий нравственный приговор действительности 80-х годов, вынесенный документальным экраном. Без любви, добра, красоты - ряд идеальных понятий можно множить, а значимое многообразие подчеркивало отсутствие идеалов в жизни.

Кинолента слагалась из обычных компонентов «черного фильма» и опровергала его психологическую модель. В ней был страшный факт, подкрепленный статистикой: публичное самоубийство мальчика, одного из шестнадцати детей, покончивших собой в республике в том году. Был судебный репортаж — перед судом предстала мать, которая своим распутством на глазах у ребенка довела его до самоубийства. Были картины угнетающего труда, ломающего человеческую психику. Однако вопреки законам «эстетики безобразного», вызвав ужас, возмущение, отвращение зрителей, Соосаар не оставил их во власти этих чувств, а намеренно сломал стандартную реакцию отторжения от происходящего на экране, на которой основывается обычно праведный зрительский гнев.

Режиссер исключил из фильма приговор суда и взял опустившуюся женщину под свою защиту. Не приукрашивая ее, он просто зафиксировал изменение ее психических состояний в течение дня: утренний полусон, в котором она ежедневно едет на ферму, растущее остервенение на живом конвейере, полное отупение, позволяющее доить испражняющуюся корову. Наконец, поразительная сцена, снятая у нее дома длинным статичным планом: вот она что-то механически делает на кухне, уходит, возвращается, наливает в кашу молоко, ест, включает музыку, вдруг лицо ее безобразно искажается и она долго безудержно

рыдает.

Взгляд кинообъектива в этой ленте безусловно нескромен. В то же время психологическая нюансировка - неоспоримое достоинство методики «прямого кино» — нанесла главный удар по уже готовой оформиться стереотипной оценке «развратницы и детоубийцы»: мимический язык передал знакомые зрителю переживания и оказалось, что даже падшая человеческая душа не вмещается в рамку стереотипа.

Сокращая дистанцию между героиней и зрителем, режиссер детализировал узнаваемую предметную среду. Одинаково для всех в фильме радио отсчитывает время, чью унифицирующую мощь Соосаар до этого блестяще продемонстрировал через соединение документальной съемки с мультипликацией («Время», 1983). Подчеркнуты и универсальные приметы быта: обстановка квартиры, вечная спешка на работу, очереди, домашние дела, молоко на конвейере, прилавке, столе, которое все пьют, не сознавая, что даже его производство требует человеческих жертв. Фильм пронизан глубинным мотивом дороги, вечным движением от работы до дома и обратно, кадры автобусной остановки обрамляют его.

Так, не снимая вины с героини, Соосаар заставил зрителя стать с нею лицом к лицу и узнать свои, человеческие, черты. Смысл ее жизни обнажился через подчинение привычных элементов «черного фильма» законом воздействия трагедийного жанра, пробуждающего добрые чувства зрителя, через сострадание виновному очищающего и его душу.

Стремление к разрушению сложившихся моделей и языковых штампов документалистики, определившее специфику фильма-опровержения конца 80-х, нашло свое предельное выражение в творчестве А. Сокурова: заимствование кинематографических ходов и приемов подчас было столь откровенным, что давало бы повод для упрека в эпигонстве, если бы законченное кинопроизведение не было так вызывающе ни на что не похоже, если бы не был каждый его фильм отмечен безошибочной печатью сокуровского режиссерского почерка.

Тематическое разнообразие его картин граничило с всеядностью: рядом с масштабным кинополотном «Союзники» («И ничего больше...», 1985, 1987, ЛСДФ) соседствовал жанровый этюд «Элегия» (1986, ЛСДФ), рядом с музыкально-биографическим исследованием «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната» (1983, 1987, ЛСДФ) - социальный кинопортрет «Мария» (1988, ЛСДФ), одновременно на экраны вышли антивоенная «Соната для Гитлера» (1978, ЛСДФ) и «Московская элегия» (1988, ЛСДФ), посвященная Тарковскому. Впрочем, за этим видимым разнообразием скрывался главный предмет внимания Сокурова: зыбкая духовная субстанция, доступная лишь кинематографическому отражению. Исследованная документальным методом,

она воспроизводилась затем в его игровых фильмах, утрировавших сложные сплетения составляющих ее противоречивых чувств.

Одухотворенность кинокадра сближала Сокурова с Тарковским, и не случайно в телевизионных интервью он неоднократно высказывал сожаление о том, что признанный мастер художественного кино не работал в документалистике. Если в целом документальное кино 80-х редко обращалось к творческой палитре Тарковского (новелла, ему посвященная, в фильме «Острова» (1987) Р. Геворкянца, — один из немногих примеров), то Сокуров в фильме «Московская элегия» обозначил преемственность взглядов на кино.

Способность кинематографа зафиксировать время, равнодушно отмеряющее человеческую жизнь, превращающее народ в толпу, гения уравнивающее с простым смертным — ибо все мы смертны, — вот тот стержень, на который режиссер нанизывал свои фильмы. Образу времени возвращается мистическая тайна. Не только хроника, но иногда и собственные фильмы подвергаются режиссером переосмыслению, получают вторую дату рождения, часто - второе имя и международное признание.

Разрабатывая собственную киностилистику, Сокуров творчески воспринял и метод «дистанционного монтажа» А. Пелешяна, не находивший своего экранного воплощения более десятилетия. Оба режиссера важнейшую художественную функцию возлагали на музыкальный ряд. Конструкция их фильмов основана на принципе музыкальной полифонии и опирается на повторение взаимодействующих на расстоянии основных смысловых единиц. Как Пелешян, Сокуров стремился дать максимальную нагрузку всем художественным слагаемым фильма — внутрикадровым элементам, темпу, ритму действия, звуку, - но прибавил к числу этих слагаемых цвет, синхронную человеческую речь, закадровый авторский текст и создал совершенно иной документальный стиль.

Кинематограф Пелешяна симфоничен. Фильмы Сокурова оказались ближе опере: отсюда игра на эмоциональном перенасыщении художественных средств, отсюда — любовь к рамкам, виньеткам, эстетизирующим документальный кадр и придающим ему слегка буафорский характер, отсюда — не в последнюю очередь — пристрастие к превосходным оперным голосам, звучащим за кадром не только «Элегии», посвященной Ф. Шаляпину.

Создавая фильмы о Тарковском, Шаляпине, Шостаковиче, Сокуров отдавал долги тем людям, чье искусство определило его видение мира. Пафос отрицания нормативного кинематографа с его языковыми штампами, идеологическими стереотипами, художественными приемами — как старого, так и нового образца — находит свои пита-

тельные соки в пластах национальной русской культуры, лежащих глубже собственно кинематографической почвы.

Его фильмы не были исключением из общего для публицистики процесса переоценки ценностей. Показательна в этом смысле лента «И ничего больше...», вышедшая в конце 1987 года в разгар дискуссий о роли Сталина в истории страны. Нелестные, часто грубые эпитеты в адрес «вождя» превращаются в норму — вспомним фильмы «Больше света!», «Риск», — становятся, пожалуй, не менее важным средством формирования отрицательного отношения к его образу, чем вновь открытые реальные факты его политических преступлений. Сокуров расширяет контекст и включает характеристику, данную Черчиллем в 1959 году: «Что бы не говорили о Сталине, таких в истории не забывают». Авторская оценка вождям дана одной кинофразой: портрет Ленина в траурной рамке, отъезд вправо — черно-белое фото Сталина и кроваво-красная краска, заливающая экран на медленном обратном движении с одного портрета на другой. Глядя открытым взглядом на противоречия истории, режиссер отстаивал и право зрителя на самостоятельное осмысление этих противоречий.

Христианские ценности присутствуют в творчестве Сокурова как глубинная традиция, чаще в культурно-опосредованном виде. При этом заветные мотивы получают такую кинематографическую форму, которая расширяет смысл евангельских заповедей, все чаще звучавших с документального экрана как прямые постулаты. Если обычно реальное противоречие между этими заповедями и системой социально-нравственных ценностей, сложившейся при социализме, приводило документалистов к идее отрицания, обличения, разрушения одного ради утверждения другого (экран конца 80-х в этом смысле - простой антипод экрана конца 20-х годов), то Сокуров продемонстрировал их сосуществование внутри привычных ситуаций обыденной жизни. Основная линия его творческой эволюции проходит не от фильма к фильму, а внутри многовариантного процесса создания каждого произведения. Конечным результатом всегда становится открытие заветного, заповедного значения сюжета, социальный и нравственный смысл которого, казалось, был достаточно высок и ясен и в первоначальном варианте.

К сюжету о колхознице Марии Воиновой Сокуров обращался на разных этапах своего профессионального пути. Снятый на Горьковской студии телевидения, этот сюжет был его творческой путевкой во ВГИК, затем, вместо отвергнутого экзаменационной комиссией игрового фильма «Одинокий голос человека», стал спасательным основанием для выдачи режиссерского диплома. Вернувшись к нему спустя годы, Сокуров по-новому взглянул на свою героиню, в самом имени которой

— Мария — послышался вечный зов.

Сочные краски лета господствуют в первой половине картины. Цветенье трав, гуденье насекомых, полные колосья пшеницы, первая жатва — и женщина в летней поре своей жизни, крепкая, налитая, чуть загоревшая, прекрасная вопреки стандартам кинематографической красоты. Череду зарисовок с натуры предваряют названия летних месяцев, взятые в золотые затейливые виньетки, и только нарушенный порядок их следования дает намек на какой-то сбой, дисгармонию этой женской жизни, казалось бы, завидно согласованной с жизнью самой природы.

Мария с подругами в поле, одна на тракторе, с мужем на берегу моря, среди передовиков на заседании в райцентре... Везде хороша. Лучше, чем колхозницы на живописных полотнах 30—50-х годов, на горельефах сталинских домов, на мозаиках метро, в игровых и хроникальных фильмах, запечатлевших картины счастливой, зажиточной жизни, которой не было... Выбором предметной среды, построением кадра режиссер преднамеренно наводит на сравнение с образцами искусства социалистического реализма и почти везде выдерживает стиль, а героиня — роль, взятую добровольно, отыгранную до конца всю свою жизнь. Только лицо ее — не улыбочиво спокойно, только печаль в глубине глаз вместо привычных искр радости и веселья, но — счастлива, по собственному признанию, и в труде, и в браке с любимым супругом, которому родила сына и доченьку... Статный супруг, смущенная дочь, бригадир-подруга призваны, кажется, на место съемки только затем, чтобы одним своим видом зримо подтвердить счастье Марии. В первой половине фильма идиллическую стилизацию нарушают лишь два эпизода: откровенное уныние героини, облаченной в строгий костюм ради торжественного собрания, вносит фарсовый оттенок в знакомый киноштамп монументального стиля, а сухая репортажность съемки на кладбище становится первой трагической нотой, диссонансом, предопределяющим скорый конец радостной кинопесни — мать, похоронившая сына, может ли быть счастлива?

В целом же к романтической приподнятости старого кинематографа Сокуров отнесся как к безусловному факту, через стилизацию еще более подчеркнул ее, выделил в отдельную, самоценную часть фильма. Но картина прежних мест, открывшаяся перед взором режиссера через девять лет, производила совершенно иное впечатление, и он заставляет нас, зрителей, еще раз пересмотреть старые кадры вместе с сельчанами, впервые увидевшими их.

Прелестный зимний пейзаж в золотой виньетке открывает вторую половину фильма, продолжая изначально принятый тон, и немедленно превращается в бутафорию, столкнувшись с черно-белым портретом

деревенского парня, долго, в упор глядящего в камеру. А дальше мы летим по дороге, длинной, скучной, как всегда на Руси, с непролазной грязью и бедными избами по сторонам, снятой с движения одним бесконечным кадром всего в двух-трех ракурсах. Дух захватывает от этого прогона по дороге жизни. Остановка, поворот камеры — и крест на кладбищенских воротах, выкадрованный, взятый в рамку как единственная достоверность, как истина в конечной инстанции.

На просмотре старой пленки в клубе среди односельчан не узнать повзрослевшую дочь Марии, потерявшего былую стать ее мужа с новой некрасивой женой. Представляя ее, режиссер говорит: «А Марию Семеновну не ищите, ее пока нет». В этом «пока» - намеренный обман. Ее и не будет больше.

Мы вновь увидим Марию лишь в тех летних зарисовках да в фобу на фотографиях похорон, подробно, как здесь принято, отснятых. Ей хватило сил прожить 45 лет. Устала воевать с начальством. Не оправилась после смерти сына, задавленного пьяным шофером. Не смогла больше иметь детей: многолетняя работа на тракторе изуродовала женский организм. Такова правда, неспешно рассказанная режиссером на длинной круговой панораме, открывающей картину грязи, распада, умирания деревни.

Странно, но в этом черном обрамлении настоящей жизни повторенные летние портреты Марии обретают новый смысл, возрастающую достоверность. Потому, видимо, что верить можно только в живое, и потому, что только живое стремится к идеальному. В животворящем духе Сокуров увидел сущность Марии Воиновой, унаследованную от библейской Марии, позволяющую ей преобразовывать окружающий мир, внося в него красоту, покой, доброту. Стремясь к идеальному — пусть образ его пришел к ней девальвированным в массовом искусстве, - Мария воплощала его в жизни, сама была ее гармонизирующим началом. Потому и уход ее равнозначен распаду. Вопреки надеждам режиссера, старые, напомнившие о ней кадры не смогли примирить отца с дочерью. Мы оставляем их в раздоре, в унылом краю, где царствует «жизнь без...». За них и за нас молит великолепный оперный голос: «Спаси и сохрани».

В «Марии» определилась позиция Сокурова в отношении к «розовому», идеализированному кино, корнями уходящему в далекое прошлое, и кино «черному», резко критическому, появившемуся на последней волне социальной перестройки. В отличие от Т.Скабард, представившей конец пути знаменитого председателя Малининой («Путь», 1989), для него недостаточным оказалось традиционное их противопоставление по принципу «старый миф - новая правда» - он увидел в них вечное противоборство идеального и реального, в единстве

которых и есть правда. Включающие немало страшных, пугающих, безобразных картин, его фильмы всегда пронизаны стремлением к высокому, тоской по духовному и похожи на заклинания тех темных сил, разрушительное действие которых отражают эти картины.

Превратив свой прежний фильм «Салют» в «Жертву вечернюю», Со куров не просто опроверг кинематографический шаблон, вскрыл невидимый смысл сотни раз виденных кадров. В самом праздничном ритуале он уловил движение той разрушительной стихии коллективного бессознательного, которую в древности усмиряли через обряд жертвоприношения. И это скрещение ритуалов заключено в привычных кадрах хроники, которые, как драгоценные полотна, режиссер направляет в рамки, перемещает в поле экрана.

Фильм и начинается с пустой рамки, в которой возникает прекрасный статичный ленинградский пейзаж. Затем в экранное пространство врывается народная песня, городские шумы, толпа ждет салюта, задрать головы вверх, молодые солдатики заряжают пушку, раздаётся глухое «пли». И вновь толпа жадно ждет, и вновь заряжают пушку. И вновь, и вновь... Небо озаряется заревом салюта, цвет заполняет черно-белый кадр. Неуместно, нелепо звучит задушевный радиоголос: «Мне еще хочется вернуться к русской колыбельной песне...».

А дальше показано народное гулянье, снятое общим планом сверхдлинными кадрами с линейной композицией. Создается впечатление живой, текущей на нас человеческой массы, лишенной чего-либо индивидуального. Выхваченные камерой групповые портреты лишь подчеркивают общность выражения лиц. Кто с гитарой, кто с радио, кто с магнитофоном — все с бессмысленным «ура!» — по Невскому, мимо Казанского собора, оглушая друг друга голосами то «Битлз», то Пугачевой. Звучит сирена «скорой помощи», проезжает милиция. Кажется, вот-вот что-то случится — но ничего не случается. Будто колеблясь, тысячеглавое чудовище перекачивается в верхнее поле экрана — от нас, затем снова течет на нас, но уже потеряв силу. Масса рассыпается на отдельных безликих людей. И только отгорают патроны от салюта. И только в окне проезжающего автобуса вдруг появляется одухотворенное девичье лицо, чтобы исчезнуть навсегда, поглощенное общим потоком. И только сквозь общую какофонию глубокий мужской голос набирает силу, заполняет пространство, взывая к Господу словами Давида.

Чем больше грех - тем дороже жертва. Самое лучшее род людской издревле отдавал на праздничное всежжение. Так и ныне, бессознательно повинуюсь завету приносить одного агнца утром, другого - вечером, толпа может пожертвовать и той девушкой, промелькнувшей в автобусном окне, и ей подобными, искупая какую-то общую вину. Их и

отмаливает Сокуров, принося взамен свои кинотворения, обращенные к Богу в людях.

Да направится молитва моя, как фимиам пред лице Твое, воздеяние рук моих — как жертва вечерняя.

По существу, режиссер создал новый ритуал документального творчества, наделив его религиозной глубиной, изменив назначение. Как в молитве, из фильма в фильм поминает он своих прежних героев — кого за здоровье, кого за упокой. Так, казалось бы необоснованно, мелькают в фильме о Тарковском безымянные лица «Жертвы вечерней», звучит та же музыка Честнокова. А Мария вдруг возникает в сложном сплетении архивной хроники фильма «И ничего больше...». Смысл авторского кинематографа опровергает признаки жанровой принадлежности фильмов: «Мария» — не просто кинопортрет, «Жертва вечерняя» — не просто хроника, и традиционные уточнения жанра («социальный», «поэтический», «аналитический») не прибавляют утраченного им смысла. В то же время и приметы нового киноязыка — кресты и могилы, храмы и кладбища — не формальные знаки принадлежности к «новой волне», а конкретика реальной жизни, одухотворенная верой в неизбывное, заветное. Эта вера спасает кинематограф Сокурова от стереотипизации православия. Эта вера охраняет его от сотворения новых кумиров.

«Советская элегия» (1989, ЛСДФ) посвящена Б.Н. Ельцину. Негласный запрет на кинопоказ этой политической фигуры ко времени выхода фильма явно себя изжил: набравший больше голосов избирателей, чем кто-либо из советского руководства, Ельцин выступал в печати и на телевидении в прямых трансляциях заседаний Съезда народных депутатов, в репортажах с сессии Верховного Совета СССР. Его критика тактики перестройки отражала мнение народа и снискала ему небывалую популярность, несмотря на отсутствие собственной конструктивной программы действий.

Ельцин, увиденный глазами Сокурова, не соответствует образу «народного кумира», сотканному из слухов, публичных выступлений и запретов пропаганды, хотя в цели автора не входило развенчание этого образа⁹.

Вот Ельцин в своем рабочем кабинете, одевается, идет по длинным министерским коридорам, спускается в лифте, выходит из здания, садится в черную блестящую персональную машину, против которой не раз выступал... Вот он у себя на даче, в уютном двухэтажном особняке, обставленном дорогой импортной мебелью, — против дач он тоже выступал неоднократно. Здесь, примостившись на столе, он картинно, едва ли не позируя перед камерой, смотрит выступление Горбачева по телевизору с отключенным звуком — если это инсценировка, то

согласие героя на мизансцену тем более значимо. Вот он на кухне ночью сидит за столом с Сокуровым - общий план. За окном светит луна. Режиссер что-то говорит, Ельцин молчит. Режиссер выходит - Ельцин молча сидит перед микрофоном, закрывает лицо рукой. Режиссер возвращается — Ельцин молчит. Так и кончается кинолента.

А начинается она все тем же, излюбленным документалистами, кладбищенским пейзажем. Только длится он на экране слишком долго, чтобы быть простым знаком, — почти всю первую часть кресты, кресты, витые, железные, деревянные, каменные, не похожие друг на друга, с наивными надписями, выражающими чувства близких к усопшим. И однообразные современные захоронения, снятые на черно-белой пленке длинной панорамой, на фоне столь же однообразного современного жилмассива.

Есть дорогая ему могила и у Бориса Николаевича Ельцина. Его отец родился в крестьянской семье в 1906 году. В 23 года женился на девушке Клавдии. Это был классический деревенский брак. Старые фотографии сохранили молодой эту пару. В 1931 году у них родился сын Борис, женился в институте, и это был классический студенческий брак. Фотография запечатлела в старости только его мать с невесткой Наиной Иосифовной, внучками — большое по нынешним временам семейство, — а отец не дожил до политического взлета сына.

Такова недлинная родословная человека, садящегося в персональный автомобиль. А следом идет его политическая генеалогия — тоже в фотографиях, Ленин, Зиновьев, Троцкий, Сталин, Бубнов, Бухарин... Хрущев, Швейник, Берия... Косыгин, Вознесенский, Понома-ренко... Сулов, Андропов, Михайлов, Игнатъев, Брежнев... Громыко, Гречко, Романов, Алиев... Шеварднадзе, Тихонов, Горбачев... Соловьев, Ельцин, Яковлев... Лукьянов, Маслюков, Разумовский. Всех не перечислишь — целая часть фильма отдается этой портретной галерее. Звучат лишь фамилии, бесстрастно, без комментария.

И все же эти портреты получают авторскую окраску — буквально. Так, руководство страны 20—30-х годов представлено в основном в черно-белых снимках. Но фото Зиновьева и Троцкого помещаются в красную рамку, фото Сталина получает красную полосу слева, а Бухарин дается в цвете. Чем ближе к современности, тем больше появляется цветных снимков. Сулов и Брежнев представлены в двух ипостасях: молодые — черно-белые, старые — в цвете, при всех регалиях, отретушированные. А нынешнее руководство страны встает перед глазами зрителя в знакомых по парадам и газетным полосам официальных фотографиях - одинаково молодежавые, приукрашенные, они идут друг за другом и темп движения сбивается лишь на портрете Горбачева, в котором выкадровывается красиво очерченный рот.

Сквозь цвет последнего портрета прорезается неясный черно-белый контур и, замыкая круг, вновь на экране возникает аскетичная любительская фотография Ленина. Сопоставление не нуждается в словах.

Как не требуют комментария и следующие затем монтажные стыковки: грязная дорога с шагающими ногами неизвестного человека, бедный двор, по которому проходит женщина с ведрами (черно-белое изображение) — правительственная дача Ельцина (цветное); выступление Горбачева перед массовой аудиторией, снятое с экрана цветного телевизора, - черно-белая хроника митинга 30-х годов.

Фильм построен на длиннотах, на явных передержках кадра — так режиссер сообщает ему значимость, утраченную в растущем ритме избыточной визуальной информации, поступающей через телевидение. В нем мало слов — от слов в эпоху гласности зритель устал, привычно слушая радио и телевизор, перестал слышать. Впрочем, это характерные особенности всех документальных лент Сокурова. В отличие от них в «Советской элегии» нет музыки. Безмолвие доминирует в звуковом ряду и редко нарушается то жужжанием кладбищенских мух, то звуком шагов, то голосом режиссера, но что он говорит своему герою, зрителю не понять — радиопомехи заглушают речь. Да еще глухо кукует кукушка, отсчитывая оставшийся срок жизни. Кому?

«Советская элегия» — опровержение всех норм создания документального фильма. Из сорока минут экранного времени режиссер приблизительно по десять отводит показу кладбища, фотографий политического руководства и интервью с Ельциным. По всем «правилам» фильм должен быть скучен, а он интересен до последнего кадра, потому что каждый кадр несет в себе внутренний смысл целого. Создав классическое антиинтервью — что за интервью, в котором не слышно вопросов интервьюера, а интервьюируемый вообще не произносит ни слова? — режиссер кинематографическими средствами раскрыл странность роли политика, которому то ли не дают говорить, то ли сказать нечего...

Документальный экран конца 80-х показал противоречивость процесса ломки системы социально-нравственных ценностей, утвержденной в период социализма. Сокрушение одних идеологических стереотипов сопровождалось ускоренным формированием других, также тормозивших самостоятельное развитие человеческой личности, приводивших к нивелировке, усреднению и кинематографического мышления. В этом процессе создание фильмов, принципиально отвергавших всяческие стереотипы и опровергавших распространенные модели документалистики, явилось источником возрождения свободы выражения взгляда человека на мир, утверждения внутреннего нравст-

венного чувства, возвращающего киноязыку утраченную чистоту звучания.

Взрыв документального кино конца 80-х - выражение нового поиска Правды, выступающей как его объединяющее начало и как сквозной мотив.

Образ Правды лежит в центре его мифологической структуры, разрушающей старые идеологические стереотипы, заменяя их новыми. Обновление, оживление старых схем за счет формальных приемов, эпигонство и эклектика стали сутью особого «монументального стиля», занявшего ведущее место в экранной пропаганде десятилетия.

В то же время обнажение мифологических структур заставляло их переосмысливать, дав толчок широкой политизации документального кино, превратившейся в ведущую тенденцию его развития на рубеже 90-х годов.

Появилось множество фильмов, непосредственно посвященных политическим событиям разных времен. Кинопублицистика серьезно занялась переосмыслением всей политики страны — от первых лет Советской власти до сегодняшнего дня.

В том же ключе меняется содержание социально-критического направления документального кино, заявившего о себе в 60-е годы: расширение спектра отражения жизни, демократическое обновление социального состава героев, размышляющих о судьбе своей и страны, неизбежно выводят авторов на ключевые вопросы политики.

Постепенно политическую окраску приобретает и активно разрабатываемая экологическая тематика: очевидным кажется, что спасение природы требует изменения системы власти. Особенно ярко это проявилось в фильмах прибалтийских киностудий. Так, в «Истории будущего» (1989, реж. М. Мююр) народ, защищая свою природную среду, вступает в конфликт с центральными ведомствами и предприятиями союзного подчинения, расположенными на территории Эстонии, и этот конфликт приобретает национальный характер.

Политизация разных направлений документалистики неразрывно связана с атмосферой «брожения», захватившего все слои общества. В этом специфическом контексте даже второстепенные штрихи экранной картины действительности получали скрытый политический смысл, сопрягая с насущными проблемами, казалось бы, далекие от них киносюжеты. В авангарде же кинопотока шли ленты, в которых взгляды и суждения людей о смысле происходящего выражались прямо, открыто, часто пренебрегая художественными задачами. Документальный экран превращался в трибуну гласности и тем был ценен для авторов и для героев. А зрители, разные по социальному положению и политическим воззрениям, получили возможность увидеть на

экране отражение своих, часто полярных, мыслей и чувств. Политизируясь, документалистика обрела собственного зрителя.

Под напором злободневного материала ломались сложившиеся жанры, самые названия которых перестали соотноситься с реальностью кинопотока, в которой хроника, образность и анализ все чаще соединялись в одном фильме.

Более полувека советское документальное кино стремилось к согласованию ритуалов жизни и кино съемки - теперь и ход событий стал во многом непредсказуем, и их отражение не вмещалось в установленные рамки. Жизнь ставила вопросы, не имевшие готовых ответов, заставляла искать их самостоятельно героев и авторов фильмов. Это не могло не усиливать аналитическое начало документалистики, хотя решения, предлагаемые ею, часто были несовершенны. В то же время само несоответствие ритуалов жизни и ее кинодокументации превращалось в распространенный образ авторского мышления, драматургический ход, выводящий на широкое обобщение частных фактов. Так, в фильме «Тайное голосование» соблюдена форма хроникального репортажа, но автор намеренно нарушает ритуал съемки, снимает спящих, зевающих, разговаривающих между собой на собрании — показывая отживший характер социального ритуала, и это создает такой образ времени, какого режиссеры добивались лишь в более сложных жанрах «проблемного» или «политического» фильма. В сущности, эти жанровые определения приложимы и к «Тайному голосованию», как к большинству кинолент конца 80-х, а потому утрачивают исходный смысл, вполне ясный, скажем, в документалистике 70-х.

Другим источником образности стали изменения в киноязыке: старый киноштамп неожиданно обретал двойной смысл, шел поиск адекватных средств выражения новых идей и чувств — язык сдвигал хроникальные и аналитические жанры в область художественной публицистики.

Смешение жанров - особая характеристика нового искусства. Не случайно молодой режиссер В. Рудерман, снимая свой «Театр времен гласности и перестройки» (1987), построил фильм в традициях «капустников», а затем взглянул и на политическую сцену тем же псевдонаивным взглядом, со смелостью дилетанта соединив собственное кинонаблюдение «под КГБ» с любительской съемкой избиения демонстрации в Белоруссии («Встречный иск», 1988). И хотя художественный результат был спорен, в нем чувствовалось веяние времени — потому и получил этот фильм Главный приз I Международного фестиваля неигрового кино в Ленинграде.

Стремление к правде жизни зачастую приводило документалистов

к тому, что Ф. Трюффо называл «правдой навалом». Боялись упустить возможность снять фильм на тему, которая была раньше и могла оказаться вновь под запретом, — вопрос киноформы отступал на второй план. Получив относительную свободу, режиссеры спонтанно повторяли в своей работе принципы и методы, выработанные зарубежной документалистикой за последние 30—40 лет. Это касается не только «черного кино», появление признаков которого на советском экране было, пожалуй, самым неожиданным. Отдавая дань молодежной культуре, показывая проституток и наркоманов, обитателей домов престарелых и психиатрических больниц, неприкрашенную жизнь низов общества, документалисты прошли по основным тематическим направлениям, открытым в 50-е годы английским «свободным кино» и получившим затем развитие в творчестве Л. Рагозина («На Бауэри», 1956), М. Рюсполи («Взгляд на безумие», 1962), Ф. Уайзмана («Высшая школа», 1968; «Закон и порядок», 1969; «Больница», 1970; «Суд по делам несовершеннолетних», 1973) и других западных документалистов. Частый отказ от дикторского текста, интерес к психологии человека в его обыденной жизни, стремление сократить дистанцию между героем и зрителем — эти особенности «прямого кино» проявились во многих советских лентах конца 80-х.

Нет четкой границы между названными направлениями мировой документалистики. Как все они, «новая волна» советского кино возникла в ответ на пропагандистский стандарт, заполнявший кинопрокат и телевизионный эфир, и следовала общедемократической, гуманистической традиции, существующей в любом обществе, по-своему преломляющейся в каждой национальной культуре.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Претворяя современность в историю, документалистика проходила сквозь призму мифа, хотя стремилась опираться на науку, убеждать, а не внушать, — стремилась к новой, раскрепощающей сознание правде. Провозглашенная Вертовым, киноправда на экране воспроизводила его собственное видение жизни в своеобразной монтажной структуре документов, и коммунистическая идея в кинометафоре обнажила свои мифологические основы. Немой метафорический ряд двадцатых в следующем десятилетии разворачивается в широкой социальной практике, утверждающей миф как современную реальность. Реализация мифа и мифологизация реальности сливаются в практике отечественного документального кино в нерасторжимое целое, оставив на память потомкам экранный «фантом СССР». Трансформация мифа в 80-е ведет к разрушению системы документального кино, а затем и всей «советской» системы.

Изменения, которые документалистика претерпела за последние десять лет, явно не вмещаются в проблемный круг, который обозначается критикой сегодня, в основном в связи с тем или иным фестивалем и его фаворитами. Изменения затрагивают самое существо кинодокументалистики в результате пересечения факторов технологического, социологического, мировоззренческого порядка - эстетика эти изменения лишь отражает. Подводя итоги, мы попытаемся их оценить, вспоминая отличительные принципы этого вида кино, в нашей стране формировавшегося в противостоянии с игровым.

Сегодня размываются обе составляющие термина «кинодокументалистика». Документальные фильмы и критик чаще смотрит на видео, зритель же исключительно на телеэкране, усредняющем специфику исконного носителя и ставящего нас перед непровержимым фактом существования фильма внутри лавины, по всей видимости, таких же «кинодокументов», «кинофактов», из которых создает собственную продукцию ТВ. «Фабрика фактов» воплотилась на ТВ во всей полноте вертовского замысла, взяв на себя все хроникальные функции, с которыми в последние годы все больше сливаются функции аналитические. Дикое, пышное публицистическое цветение на ТВ затмевает достигнутое на полиграфической ниве — речь, понятно, идет не о прелестях отдельных сортов, а именно о прекрасной фазе цветения, на которой и пустоцвет может оказаться милее иных плодоносящих культур.

Документальный кинематограф представляется сейчас старым парниковым хозяйством - возвращенная в его оранжереях, а затем пе-

ресаженная на телеэкран документалистика потому-то и претендует на статус растения более «культурного», чем то, что сразу произросло на тепличке. На статус документального киноискусства.

Ускользящая плоть документальной кинематографии

В отсутствие собственного зрителя кинодокументалистике не остается ничего, кроме канала «Культура» — своеобразной телерезервации искусства. Другие, более денежные каналы предпочитают поддерживать марку собственной продукции, просто и жестко упраздняя некогда обязательное «теле» перед корнем «фильм». И зритель не замечает разницы, до сих пор проводимой киноведами. Техника монтажа на видео, конечно, и ныне отличается от кино, но проще ли она? По сложности изъяснения монтаж любого из фильмов «Новейшей истории» НТВ не уступает кинематографическому, если, конечно, не с киномиром Артавазда Пелешяна сравнивать, Но ведь и мы ведем речь об экранном потоке, о среднестатистической документалистике, потому и примеряемся не к Кесьлёмскому, а к Киселеву — иначе столкнулись бы с безвозвратно теряющимся в монтаже феноменом достоверности кадра. Исчезающий смысл документальности в виртуальной реальности компьютерного монтажа мы здесь не анализируем.

Внешние условия противятся кинематографическому воплощению замыслов документалистов — после дефолта 1998 года Госкино одобрило осуществление ряда заявок на видео. Сработал тот же инстинкт самосохранения, что заставляет документальные фильмы лепиться к телесетке. И если их «искусство» тонет в безбрежной теледокументалистике, стоит ли винить ТВ?

Титул «искусства» не впервые спасает документальное кино. Так было в 30-е, хотя в 20-е для Вертова слово звучало оскорбительно. Правда была для него выше искусства. Киноглаз существовал ради киноправды, искусству противопоставляемой, пока было возможно, пока борьба с документализмом в кинотеории не приобрела в практической жизни кино характер политического доноса. Концепция соцреализма смирила взаимные обличения мастеров искусств, переведя политический пафос в лоно эстетической догматики, нацеленной на государственную пользу и узаконившей термин «документализм» почти как синоним любимой Горьким публицистики. «Спасенное» от пророческих теорий Вертова киноискусство под лозунгом соцреализма распустило хроникально-публицистическое крыло, объединив общей

социалистической идеей игровое с неигровым. С тех пор все эстетические дискуссии по документальному кино сводились к неминуемому вопросу: «Искусство ли хроника?» — с безошибочным на него ответом: «Если и нет, то она должна им быть».

По нашему мнению, тогда, как и теперь, этот ответ диктовался тем же инстинктом самосохранения, поиском экологической ниши, в которой открытый Вертовым «Кино-Глаз» пробивает собственный — отличный от искусства — путь миропонимания ради киноправды.

Документальная картина мира создавалась в результате его коммунистической расшифровки, но тот же шифр применялся в образном построении самой реальности. Киноправда — больше, чем эстетика документализма. Это отечественный принцип правдострой-тельства в действительной, физической жизни. Он воплощался всем организмом документальной кинематографии, подвижным, разветвленным, покрывающим пространство страны, прорастающим в местах, где сеялась идея. Не только запечатлевалось все, что строилось, но и строилось все, что нужно было запечатлеть. Виртуальный аналог нового мира поддерживался государственным хребтом темплана, позволявшим ему передвигаться из пятилетки в пятилетку. Неизменные составляющие: хроника, кинопериодика и далее по иерархии — 1) монументальные кинополотна исторического значения; 2) фильмы о рабочем классе; 3) фильмы о сельском хозяйстве и колхозном крестьянстве; 4) фильмы внешнеполитической тематики; 5) фильмы социально-нравственной проблематики, об искусстве, спорте и т.д. 6) прочее. В двух заключительных разделах, дававших автору наибольшую свободу, создавалось, как правило, самое интересное в документальном кино.

Именно благодаря этой жесткой, не менявшейся десятилетиями структуре плана сегодня есть возможность увидеть исчезнувший с карты «фантом СССР» как живое, растущее целое, представленное всем массивом советской кинодокументалистики. Этой возможностью пользовались пока лишь редкие исследователи и документалисты, сидевшие в киноархивах, пытавшиеся осмыслить этот фантом в собственных фильмах и целых сериалах. Но может быть, зрителям будущего удастся преодолеть неизбежное в кино и ТВ посредничество авторов и самим свободно, из дома, заглядывать в архив с помощью трансформированного компьютерной сетью киноглаза? Не принесет ли этот предсказанный Вертовым «электрический (читай: «электронный») глаз» действительное «раскрепощение зрения» относительно нашего прошлого? Тогда феномен его киноправды раскроется во всей полноте живого организма — киноаналога ушедшего в небытие коммунистического мира, целостного в своих иллюзиях, идеях, реалиях

воплощаемого из года в год мифа, объединявшего безусловное большинство населявших этот мир людей.

Социальные перемены в стране мало повлияли на процент выхода «хороших» фильмов, поддерживающих «марку» отечественной документалистики, но целостной картины происшедшего за десять лет из снимавшихся тогда фильмов мы не составим: радикальные изменения в структуре и содержании кинопотока прошли незаметно вслед за отказом от тематического планирования. С перебитым хребтом документальный киноорганизм стал распадаться на отдельные составляющие, среди которых стала доминировать бывшая периферия темплана.

Тут-то и стало понятным, что живое органическое целое, стоявшее за коммунистической идеей, неизмеримо ее богаче и важнее. Отказ от идеи, ломка структур ставит нас перед проблемой ценностной ориентации и оказывается, что наработанные в прошлом ценности, нравственные принципы, даже негласные профессиональные этические нормы выше идеологии, постепенно превращавшей их в общее место. Распад документального кинематографа как системы делает процесс переосмысления и выработки личных ценностных приоритетов болезненным для всего профессионального цеха.

Отнеся перспективы, открываемые «киноглазу» электронными сетями, в область пока нереализуемых мечтаний, мы должны признать, что ближайшее будущее кинодокументалистики вне телевидения трудно себе представить. Но наивно было бы рассчитывать, что этот неизмеримо более сложный, проникший в каждый дом, политически ангажированный аудиовизуальный механизм может предоставить больше свободы мысли и творчества, чем отживающий свой век кинематограф. До сих пор телевидение демонстрировало способность подчинять и стандартизировать кинематографический талант, не прилагая к этому особенных усилий и злого намерения, - в силу специфики телепроизводства, наложившего свой узнаваемый отпечаток, скажем, на проекты талантливого С. Мирошниченко.

В системе кинопроизводства выверенные историей ценности поддерживает подчас простая сила инерции мышления, одновременно мешающая автору «проталкивать» свои проекты через ТВ. Парадоксально, но утрачивая социальные функции, некогда определившие выделение и рост ветвей кинематографического древа, сами ветви продолжают жить, претерпевая трансформацию эстетического порядка. Наиболее показательна в этом плане периодика, комплекс центральных и местных киножурналов, заложенный еще в 20-е в целях предоставления аудитории оперативной киноинформации о текущих событиях.

Кинопериодика как стиль

Вспомним, что «Киноправда», декларированная Вертовым как вызов игровому кино и лозунг неигрового, свое первое практическое воплощение нашла в одноименном киножурнале, и кинопериодика была полигоном, на котором отрабатывалась «азбука и грамматика» нового политического языка кино. Включенная в единый организм документалистики, кинопериодика прожила в нашей стране на четверть века дольше, чем на Западе, став своего рода феноменом в истории мирового кинематографа. Ведь строго говоря, и в 60-е телевидение у нас было вполне самодостаточным средством текущей аудиовизуальной информации — на Западе с его приходом в каждый дом киножурнал тогда же и перестал существовать. Нам же уже в восьмидесятые доводилось смотреть в сельском клубе «Новости дня» трехмесячной давности: может, и был телевизор в каждом доме, но поход в клуб был культурным мероприятием для жителей села и для дачников, воспринимавших включение киножурнала в сеанс как непременный атрибут ритуала летней жизни. А вот в 90-е многие из тех телевизоров вышли из строя, по старости, но что о них вспоминать, когда и дома опустели в селах и клубы закрыты.

Киножурнал же, формально, свое существование продолжает, но, скорее, как парадокс отечественной культуры переходного периода.

Кинопериодика — мост между культурой прошедшей и будущей — оценивает настоящее внутри уходящей системы ценностей, дистанцированно от политической злобы дня, в назидание потомкам, которые, быть может, заглянут в киноархив, куда она попадает, минуя прокат. Ибо вне рухнувшей системы всесоюзного проката кинопериодика — нонсенс.

Теряя социальную функциональность, кинохроника превращается на наших глазах в стиль экранного мышления, тяготеющего к двум моделям: «советского» киножурнала, отражающего инерционность массового сознания, и журнала дореволюционного, немого, - лаконичного, осознанно обыгрывающего черно-белую дешевую пленку, прибегающего к надписи во избежание дикторского текста. Такой сознательной стилизации подвергали свою кинохронику петербургские документалисты в течение ряда лет, хотя с 1998 года этот стиль не вполне выдержан — жизнь диктует свое. В целом постепенно отечественный киножурнал превращается в течение современного документального кино, для которого хроникальность — почти идейно-эстетическое кредо, избавляющее от концептуализации потока жизни и политических выводов.

Может быть, промежуточной станцией на пути в архив для него

станет киноклуб, если киножурнал сумеет дожить до действительного возрождения клубной сети, теперь, вероятно, западного образца. Соединяя зрителя и режиссера, устраняя различие между любителем и профессионалом на основе растущей доступности цифровой техники, клубное движение становится формой демократизации европейского кино. Хотя оснащенность нашего населения современной аудиовизуальной техникой несопоставима с европейским уровнем, за нами — традиция движения «киноков», начинавшегося в условиях куда более громоздкой и дефицитной кинематографической техники 20-х. Связь с корреспондентами-кинолюбителями Вертов считал важной составляющей переворота в кино, и она сыграла свою роль в формировании сети киностудий и местных журналов, которая ныне распадается. Во всяком случае, технически переоснащенный киноклуб видится нам возможной экологической нишей документального кино, избегающего ТВ-монополии.

О пользе мифа

90-е - время утраты всех политических иллюзий. Если в начале десятилетия фильмы-портреты демократов создавались внутри тех же координат коммунистического мифа, разоблачаемого параллельно, и можно говорить о каких-то личных заблуждениях, надеждах, иллюзиях авторов, то сегодня документалисты явно поумнели. Ум, однако, сердцу не впрок. Мифологемы превратились в осмысленное средство манипуляции массовым сознанием внутри политических технологий. При этом кино последних лет не дает оснований говорить о каком-либо политическом заказе со стороны государства. Но политический кинопортрет становится ярким образцом партийной публицистики, свободной от госзаказа и зависимой от политических групп, движений и блоков, от предвыборных кампаний, от телевидения и спецпоказов — от финансирования, жадно искомого, ибо оно для многих стало средством выживания в профессии.

Подобные фильмы, особенно созданные в провинции, посмотреть трудно — тут нечем гордиться, а кто-то их просто стыдится — опять же след уходящей культуры документалистов. Можно сказать, что это не кинопортреты, а политическая реклама, фестивали которой устраиваются отдельно. Реклама освобождает от обязанности быть правдивым, но хотя историческая их взаимосвязь с политической пропагандой в нашей стране несомненно прослеживается, киноправда как принцип не утратила высокого смысла и требует как будто чего-то иного, рвется вон из вульгарной денежной зависимости.

Показательно, что кинопериодика, ориентированная теперь на ис-

торию, не только текущую, повсеместно отказывает политикам всех рангов в какой-либо исторической роли: политический портрет, неприменный атрибут киножурнала с немых времен, исчезает — особенно в провинции, где как-то справляются с отражением жизни, в котором начальство если и присутствует, то на заднем плане.

Октябрь 1993-го стал неявным — а до конца 90-х практически незримым — переломным моментом. Расстрел Белого дома — показательный залп по коммунистическому мифу — демонстрацией своей отдельно интересен. В одночасье вскрылось, что миф потому только и вечен, что несет функции смыслообразующей структуры сознания, вне которой происходящее на наших глазах не доступно для осмысления. Свой миф нужен хотя бы потому, что без него страшно. Это показал проникнутый страхом за себя лепет редких включений российского телевидения, это доказал и бесперебойный комментарий телевидения американского, у которого с мифами все в порядке и с вытекающим из них смыслом событий в контексте национальных интересов.

Если отечественное телевидение просто прекратило работать, то кинодокументалисты, не обязанные сиюминутно объяснять увиденное, снимали тогда много, но полнометражный фильм ЦСДФ закончила лишь полгода (!) спустя и уровень анализа был таким, что не приходится жалеть, что его никто не увидел.

Независимо от комментария прямая телетрансляция расстрела Белого дома превратилась в ключевой образ нашего времени, отпечатанный в подсознании зияющими окнами под огнем. К этому образу документалистика вынуждена возвращаться вновь и вновь, в поисках смысла нашей истории. Но его возвращению предшествовал период умолчания - лишь в конце эпохи Ельцина, когда очевиден стал его уход и потребовалось мифологическое обоснование для оправдания последовательности политического курса, кадры расстрела стали тиражироваться во многих лентах. На протяжении 90-х мысль документалистов перед этим образом терялась. О бессилии мысли свидетельствует фильм Ф. Якубсона «Увертюра», намеренно хроникальный, но вообще не включивший кадры расстрела, — в центре концерт Ростроповича под открытым небом. О бессилии мысли свидетельствуют видеофильмы, проникнутые злостью и ненавистью к «режиму», — в них право голоса обретают потерпевшие и очевидцы расстрела, реальнее масштабы потерь. И все же именно этот зримый образ, пробив разнородные интеллектуальные напластования нашей интеллигенции и остудив «демократический» ажиотаж, вновь вернул умы к нравственному императиву по ту сторону идейно-политических противоречий.

Вспомним комиссию при Президенте, специально трудившуюся

над созданием идеи, способной сплотить народ, споры вокруг нее лучших умов на телевизионном «Пресс-клубе» Киры Прошютинской. Умы, встревоженные засевшим в памяти образом расстрела, естественно тянутся вперед, дальше к свободе и демократии, но не проходят в массах эти идеи «всухую», тянутся массы назад, в коммунистический миф, реалии социализма еще на памяти и предпочтительнее реалий сегодняшних. Шаг вперед — два шага назад: едва ступив в демократическое сегодня, в испуге перескочив через коммунистическое вчера, мысль кинулась в дореволюционное прошлое и уперлась в исконное «православие-самодержавие-народность». Но как привить сегодня опровергнутую вчера формулу? А кинематографически. Давно ли Говорухина клеймили за черносотенство «России, которую мы потеряли», уличали в искажении исторических фактов?¹ Между тем режиссер сам стал значимой политической фигурой. Никита Михалков открыто заявил о своих пристрастиях, появился на Красной площади в царском облике, устроил из «Сибирского цирюльника» шоу международного масштаба, покорила американцев — наши встрепенулись, вспомнили кинематографическое прошлое президента Рейгана и стали обсуждать в кулуарах: уж не собирается ли мастер разыграть на политической сцене свою боярскую родословную? Но мастер любит кино и знает его силу — потому, вероятно, и довольствуется руководством Союза кинематографистов.

Побочным продуктом производства «Сибирского цирюльника» стал документальный фильм «Юнкерский вальс» режиссера Железнякова, продемонстрировавший, как впитываются молодыми людьми традиционные ценности в процессе игры, подготовки к съемкам игрового фильма. Режиссер заставляет их пройти через осмысление ритуала - в широком смысле - от причастия в Дивееве у гроба с мощами преподобного Серафима до того самого вальса юнкеров. Что-то в лицах меняется — не о талантливом Меньшикове речь, хотя и его присутствие значимо, - меняются мальчишки из училища, прокладывающие юнкерский путь в реальную жизнь, в завтра. Что это? Киноправда сегодня. Правдостроительство, документально запечатленное.

Прошлое подвергается монтажной реконструкции всегда во имя настоящего - «Президент всея Руси» (НТВ) подтверждает это так же, как в свое время «Россия, которую мы потеряли» или еще раньше — «Падение династии Романовых». Важно достижение общественного согласия об унифицированном образе Правды. И вот в результате ментальной вивисекции оказывается, что коммунизм был вовсе не научной теорией, а формой религии, партийная диктатура — формой самодержавия, а народность, понятно, всегда при нас. Объединяющая отечественную историю формула позволяет не только перемонтировать

документальные кадры, лишая их исходного смысла, но проводит восприемника Президента сквозь всенародные выборы под благословение Патриарха. Первый президент произносит покаянное слово с телеэкрана, отрекаясь от должности. «Неизвестному Путину» накануне выборов по заказу РТР создается документальный миф, удостоверяемый на глазах у телезрителей его первой учительницей: расшифровка вполне «коммунистическая» в духе вертовских «Октябрин», где пролетарское дитя передавалось от пионера комсомольцу, от комсомольца — коммунисту, а на станке зажигалось то здесь, то там святое имя Владимир. Вертовская метафора, конечно, развернута в более современных традициях знаменитой ленинградской школы документального кино. Приглашая зрителя всмотреться в хроникальные кадры 50-х, 60-х, 70-х годов - а не это ли наш герой? — авторы констатируют: нет, не он. Смысл же правдивого рассказа известный: в нашей стране простой человек, такой же, как вы, может руководить государством. Чувство неловкости вызывает, пожалуй, лишь заключительная сцена встречи героя со своей первой учительницей, когда президент по-простому пришел к ней на квартиру. Но рожденные, чтоб сказку сделать былью, мы забываем об этом ощущении, видя «первую учительницу» рядом с первым российским Президентом на инаугурации ученика в присутствии Патриарха.

Инсценировка? Киноправда. Правда, сознательно выстраивающаяся при слиянии документального кино с государственной властью и помноженная на ТВ. Правда мифа - не больше, но и не меньше, чем в недавно обличаемом документальном кино 30-х.

Потери

Отвращение от политики - прямое следствие отвращения, которое не может не испытывать здоровая человеческая душа к подобным ее проявлениям. Не думать бы об этом, вернуться бы мыслью к себе — естественная реакция, которую к тому же нынешняя идеология допускает и даже поощряет.

Странные вещи при этом обнаружили. Народ у нас сейчас в роли статиста — массовка, покорная режиссерской воле, безмолвствует в духе православно-самодержавного понимания народности.

Своеобразной жертвой разочарования в коммунизме стал рабочий класс. Оказалось, что без разрядки сверху рабочий человек с его производственными проблемами — признаем, куда более актуальными, чем в 70-е, и актуальными не только для него самого — совсем не интересен документалистам. Где советский аналитический произ-

водственный фильм? За рубежом между тем «рабочее» кино, длинное и скучное для наших критиков, создается регулярно и имеет свою аудиторию, да и телевидение не может себе позволить пренебрегать рабочим и/или профсоюзным движением — им наши революционные уроки пошли впрок, а нам, как водится, нет.

У нас рабочие безгласны. Их не любят. Чтобы попасть на экран, им надо выйти на демонстрацию протеста, собрав от десяти тысяч человек, или захватить целлюлозно-бумажный комбинат, отбившись от судебных исполнителей и ОМОНа, или шахтеры должны объявить голодовку, желательно под землей, — но и это будет поводом лишь для хроникального сюжета, а не фильма, отражающего их интересы и взгляды на нынешнюю жизнь. Пренебрежение и нелюбовь вызывают взаимные чувства и возрождают знакомые по истории идеи, а развитие ситуации в условиях видеофикации стимулирует любительскую кино-публицистику, чреватую «Кино-Искрой» в электронном подполье XXI века. А там, кто знает, может, доведется увидеть римейк ленинского проекта «С чего начать?» на подмостках родной страны. Экранная газета сейчас не дороже обойдется, чем некогда ее полиграфическое исполнение. Сценплощадка поменьше, зато рабочего класса побольше — превратилась-таки Россия из крестьянской страны в индустриальную.

Документалистика сегодня занялась поиском смыслов, избегая острых тем.

Свобода слова понимается как свобода самовыражения, часто за счет героя, закономерно обнаруживая ограниченность авторской мысли. Выдвижение собственного «я» как точки отсчета «демифологизированной» истории особенно заметно в телепублицистике. Серия «Новейшей истории» Е. Киселева — не самый плохой пример. По крайней мере, оспаривая коммунизм, он обнаруживает знание его теории и истории, чего нельзя сказать об авторах значительной части кинопроектов. Конечно, на него работает штат и «озвучивает» он текст не вполне свой, конечно, сам он меньше мог бы прогуливаться по экрану — при всем уважении к специфике ТВ, требующей, как нас учили, персонификации информации. Но элементарная вежливость Киселева в отношении к историческому оппоненту сегодня уже великое достоинство.

Для Л. Парфенова в сериале «Намедни» история была игрой в мнения, впечатления, документы. Ее здание, выстраиваемое из года в год всем массивом экранной документалистики, подвергается решительной монтажной деструкции. Связующее звено между кадрами разновеликих событий — сам автор, который с помощью компьютерной техники разрушает достоверность документального кадра, самолично в него вторгаясь, помещая себя рядом с Брежневым, Рейганом, Фиделем

Кастро или целуя Мэрилин Монро. Подкупает разве что детская радость, которую сам он испытывает от видеофокусов.

Документалисты прошлых эпох тоже имели ум, вкус и талант. Вертов в центр профессии, магию которой прославил первым, ставил все же не себя, а «фиксацию исторического процесса», «экономическую структуру общества, не отгороженную от глаз зрителя благоуханной завесой из поцелуев и конструктивных и неконструктивных фокусов»², хотя сам был их мастером. Здесь же кадры истории нанизываются на презируемый Вертовым «скоросшиватель», в роли которого выступает автор в кадре, - правда, скоросшиватель модной конструкции, компьютеризированный, как положено, и в манкой упаковке, — но не обнаруживающий никакой связи в подгонке эпизодов. Такому автору — что расстрел Верховного Совета, что появление негосударственных НТВ и ТВ-6, что Белое Братство, что теннисный турнир «Большая шляпа» и т.д. - эпизоды нанизываются во второй половине «Года 1993-го» один на другой в этой последовательности, перебиваемые заставками о себе, любимом авторе.

Авторская любовь к себе - от галстука до очков - нечто новое для нашего документального кино. Чарующее себялюбие на наших глазах превращается в этическую норму и основу новой эстетики. Когда В. Косаковский в «Среде» распространяет эту любовь на людей, родившихся с ним одновременно, - это воспринимается уже как триумф альтруизма и соответственно поощряется. «Частные хроники. Монолог» В. Майского берут как должное эти этические координаты, но автор идет дальше: любительские съемки множества реальных людей монтируются в одну очень личную историю от первого лица, только это лицо, оказывается, в конце, принадлежит вовсе не Ман-скому, а воображаемому альтер эго, которое он обрекает на потопление вместе с лайнером «Адмирал Нахимов». Неясно, однако, кому принадлежат сексуальные фантазии, покрывающие откровенным словом незнакомых девочек в снятых для семьи кадрах.

Спору нет, история одного человека может быть богаче и поучительнее истории целого народа - об этом говорил еще Лермонтов в «Герое нашего времени». Только все дело в персоне, в ее человеческих масштабах.

Вертов был человеком скромным и стеснительным до робости - что не помешало ему быть гением. Гению мифы не помеха, ему по силам наделить высоким смыслом вульгарную идеологию. И нелепо было бы упрекать документалистику порога XXI века в отсутствии интереса к рабочему классу — что за рудименты социологизма в эстетике! — и этические ее нюансы можно было бы списать на особенности творческого почерка отдельных творцов — если бы все это не на-

кладывалось на традиции культуры, запредельной кинематографу, более глубокие, более демократические, которые и поставили нашу кинодокументалистику в ранг высокого искусства в начале века XX вопреки намерениям Вертова. Сравнивая документальное кино прошлых десятилетий с фаворитами нынешнего, с фильмами, претендующими сегодня на статус современного искусства, приходишь к мысли о том, что богатой и поучительной остается самая непритязательная историческая кинохроника.

Ведь Вертов не партию обслуживал, призывая киноглазом установить зримую связь между трудящимися всего мира, считая, что «рабочий-текстильщик должен видеть, как рабочий машиностроительного завода изготавливает необходимую рабочему-текстильщику машину». Предвидел телевидение, готовился к тому, «чтобы эти изобретения капиталистического мира обратить ему же на погибель»³. Подход у него был откровенно классовый, сегодня непопулярный. Мы не заметили, как набившее оскомину слово «трудящиеся» превратилось в отрицательный стереотип, который стало неловко употреблять.

Вертовские предвидения по-своему сбываются. Об этом свидетельствует быт крупных бизнесменов - они покупают немислимо дорогую телеаппаратуру вовсе не для того, чтобы смотреть новейшие шедевры зарубежного кино, а «потому что для работы надо». С ее помощью подключаются даже дома к каналу, на котором идет постоянное вещание с нью-йоркской фондовой биржи, что позволяет им прогнозировать изменение котировок акций у нас. Новый класс много трудится - ему на работе и дома нужна постоянная связь. Только особенно жаль, что на других трудящихся, которые работают не меньше, но не могут установить между собой подобную связь, смотреть сегодня не хочет и старый «киноглаз». Прерывается традиция. Уходит прошлое. В настоящем появляются «белые пятна».

С чем войдет нынешнее документальное кино в Историю? Мы оглянулись на его прошлое с тем, чтобы взять из противоречивого наследия весь опыт, который помогал человеческому объединению. Этот опыт, по нашему убеждению, и ныне способствует пониманию единства как общей, всеобъемлющей цели, лежащей по ту сторону исторических формаций, социальных систем и идеологий. Важно эту цель из виду не упускать.

ПРИМЕЧАНИЯ

ВВЕДЕНИЕ

¹ *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С.212.

² Там же. С.218

³ *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М.: Республика, 1994. С.266.

⁴ Впрочем, и Ясперс не исключал коммунизма из общего поиска: «коммунизм в отличие от социализма можно охарактеризовать как абсолютизацию по существу истинных тенденций». Там же. С.201.

⁵ Там же. С.263.

⁶ Цит. по: *Хюбнер К.* Истина мифа. М.: Республика, 1996. С.335.

ГЛАВА 1

¹ Греческое слово «хронос» восходит к имени верховного божества Кроноса, оскотившего своего отца Урана и пожиравшего собственных детей. «Олимпийская» фаза греческой мифологии начинается с низвержения Кроноса его сыном Зевсом, занявшим верховное положение на Олимпе. Ту же функцию олицетворения образа времени несет в мифологии римлян Сатурн. В индийской мифологии верховное божество Шива выполняет эту функцию, отраженную в одном из его имен — Маха-Кала (Великое Время). Характерен образ лежащего неподвижно Шивы, на котором его супруга Шакти (сила, энергия) с гирляндой из пятидесяти букв санскрита на шее исполняет танец творения и разрушения. Иными словами, миф связывает «божественные истории» с преодолением неизменности времени.

² См. подробно: *Малькова Л.* Предчувствие последних времен// Искусство кино, 1993. №2. Речь идет о документальном фильме В. Тимощенко «Заповедник» (Ростовская киностудия, 1992). Цитируется запись с экрана.

³ *Михайлов В.* Рассказы о кинематографе старой Москвы. М.: Материк, 1998. С.260-262.

⁴ Там же. С.262.

⁵ Там же. С.255.

⁶ *Покровский М.* Советская глава нашей истории// Коммунист, 1988. №11. С.84.

⁷ Там же. С.88.

⁸ Судя по аннотированному каталогу «Советская кинохроника 1918—1925. 4.1» (М., 1965), сюжетов в номере было меньше. Автор выражает благодарность

В.С. Листову за корректировку их числа: в каталог не попали «закрытые» для просмотров в архиве сюжеты, связанные с последующей политической перекройкой истории. Пользуемся возможностью отослать читателя к конкретно-историческому анализу кино этого времени в книгах В. Листова «Ленин и кинематограф» (М., Искусство, 1986), «Россия. Революция. Кинематограф» (М., Материк, 1995) и др.

Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С.76.

Ленин В.И. Поли. собр. соч. Т.5. СП. Самое важное из всех искусств. Ленин о кино. С. 163. *Ленин В.И.* Поли. собр. соч. Т.44. С.360.

Листов В.С. История смотрит в объектив. М.: Искусство, 1974. *Ленин В.И.* Поли. собр. соч. Т. 41. С.407. *Ленин В.И.* Поли. собр. соч. Т.45. С.377.

«Губернские и особенно уездные газеты предназначены преимущественно для крестьянской и рабочей массы, почти всюду еще малограмотной и даже совсем неграмотной» (Из Циркуляра ЦК РКП(б) губкомам и укомам партии от 4 апреля 1921 года). - О партийной и советской печати, радиовещании и телевидении. М.: Мысль, 1972. С.69.

Ленинский сборник, XXXVI. С. 142. «Более широкое и систематическое использование фильмов для производственной пропаганды записано в «Тезисах о производственной пропаганде (черновой набросок)». — Поли. собр. соч. Т.42. С. 16.

См.: *Вертов Д.* Указ. соч. С.90, 93, 95, 103.

Головачев С, Фурзуев В. Дорогу радиofilmу// Радиослушатель, 1929: №25. С.4.

Вертов Д. Указ. соч. С.47. Там же. С. 112. Там же. С.73-74. Там же. СИЗ. Там же. С. 113-114. Там же. С. 120. Там же. С.73. Там же. С.68.

См.: Historical Journal of Film, Radio & Television. Vol.1, Nol, March 1981. P.70-73.

Вертов Д. Указ. соч. С.68. Там же. Там же. С.53. Там же. С.86. Там же. С.81. Там же. С.97. Там же. С.54. Там же. С59.

Пролетарские писатели на кинофронте. Кино, 8 октября 1929. См.: *Рошаль Л.* Эффект скрытого изображения. М.: Материк, 2001. *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. Т. 12. С.727. См.: *Вертов Д.* Указ. соч. С.312. Там же. С.203.

⁴² *Лебединский Ю.* Классовое и групповое// На посту, 1923. №4. С.58.

⁴³ *Вертов Д.* Указ. соч. С. 182.

⁴⁴ *Маяковский В.* Собр. соч. В 13-ти т. Т. 13. М. С. 132.

⁴⁵ Там же. С.411.

⁴⁶ Высший орган «киноков» — членов «Кино-Глаза».

⁴⁷ *Вертов Д.* Указ. соч. С.69.

⁴⁸ Там же. С.71.

⁴⁹ Неудивительно, что Маяковский поддержал начало хроникальной киноленинианы: «Мвi хотим видеть на экране не игру актера на тему Ленина, а самого Ленина, который хотя бы в немногих кадрах, но все же смотрит на нас с кинематографического полотна». - *Маяковский В.* [О кино]. Указ. соч. Т. 12. С.147.

⁵⁰ См.: *Вертов Д.* Указ. соч. С.174, 178, 184, 188, 287.

⁵¹ Там же. С.85.

⁵² Там же. С.71.

⁵³ Там же. С. 117.

⁵⁴ *Ярославский Е.* Библия для верующих и неверующих. М.: Политиздат, 1959. С.8.

⁵⁵ За Ярославским, впрочем, также стоит своего рода традиция подобной интерпретации Священного писания. Достаточно назвать имя Лео

Таксиля, французского публициста, автора «чуда обращения» девицы Вотан в конце XIX века. Инсценировке поверил сам папа Лео XIII, а ее саморазоблачение в печати привело к международному скандалу вокруг Ватикана. Этот пример публицистического опровержения догматов (у католиков — догмат непогрешимости папы) Таксиль сопровождал объемной «Забавной Библией». В «Библии» Ярославского много заимствований из текста Таксиля.

⁵⁶ Ярославский Е. Указ. соч. С.256—257.

⁵⁷ Вертов Д. Указ. соч. С.69.

⁵⁸ Там же. С.283.

⁵⁹ Там же. С.92. [№] Там же. С.96.

⁶¹ Там же. С.92.

⁶² Статья С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» появилась в том же, 1923 году в журнале «ЛЕФ» №3.

⁶³ Вертов Д. Указ. соч. С. 109.

⁶⁴ Там же. СПб.

⁶⁵ Восприятие языковых нововведений проверялось Вертовым на просмотрах. Включив в фильм «Киноглаз» фрагмент подъема флага в лагере — 53 склеенных куска на 17 метров пленки, — он записывает во «Временной инструкции кружкам «Киноглаза»: «...Демонстрация этого отрывка воспринимается хорошо и не утомляет зрения (проверено на рабочем зрителе)». См.: Там же. С. 100.

⁶⁶ Там же. С. 124.

⁶⁷ Там же. СИЗ.

⁶⁸ Bandler R. Using Your Brain - for a Change. Real People Press. Moab, 1985. P.24.

⁶⁹ Вертов Д. Указ. Соч. С. 114.

⁷⁰ За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. С. 139.

182

ГЛАВА 2

См.: За фильму реконструктивного периода. М.: АРРК, 1931. С16—18.

² Там же. С. 136.

³ См.: За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат. 1935. С.27.

⁴ Пролетарские писатели на кинофронте// Кино. 8 октября 1929 г.

⁵ Писатель социалистического отечества// Известия, 25 сентября 1932 г. См.: Пелып В.Д. М. Горький - журналист. М.: МГУ. 1968. С.90.

⁷ Архив А.М. Горького, т. X, кн.Н. М.: ГИХЛ. 1954. С. 119. * Горький А.М. Собр. соч. в 30-ти т. Т.27. С.272.

⁹ Архив А.М. Горького, т. X, кн.II. С.410.

¹⁰ За фильму реконструктивного периода. С.ПО.

¹¹ Знамя, 1990. №1. С. 199.

¹² Поводом для конфликта с руководством партии тогда была масштабная высылка ученых и литераторов. Горький был противником и «процесса правых эсеров». Цитируемое письмо напечатано в берлинской

газете «Накануне» 21 сентября 1922 года. Оппонировал Горькому в газете Г. Зиновьев. Там же, в двух подвалах, напечатана программная статья «Организованное понижение культуры» М. Левидова, мечтавшего о том, что «исчезнет из русского языка это проклятое слово «интеллигент», это бескостное, мяклое, унылое, мокроурицыное слово... На место его явится бойкий, красочный, подчеркнутый термин «спец»...» — Цит. по: *Козлов В. Провокация// Звезда, №5. 1997. С. 155—160.*

¹³ *Кольцов М. О фельетоне// Советская печать, 1959. №12. С. 17.*

¹⁴ *Горький А.М. Указ. соч. Т.24. С.465.*

¹⁵ Сталин писал Горькому: «Возможно, что наша печать слишком выпячивает наши недостатки, а иногда даже (невольнo) афиширует их. Это возможно, и даже вероятно. И это, конечно, плохо. Вы требуете, поэтому, уравновесить (я бы сказал — перекрыть) наши недостатки нашими достижениями. И в этом вы, конечно, правы. Мы этот пробел заполним обязательно и безотлагательно. Можете в этом не сомневаться». *Сталин И.В. Собр. соч. Т. 12. С. 173-174.*

¹⁶ Известия, 3 июня 1928 г.

¹⁷ Напр, начальник Главискусства А.И. Свидерский. См.: Архив А.М. Горького, т. X, кн. II. С.187.

¹⁸ Характерно заявление Н. Чужака: «Горький — беллетрист, обучающий жизни задним числом». - *Чужак Н. Опыт учебы на классике// Новый ЛЕФ, 1928. №7. С.9-10.*

¹⁹ Вопросами морали, нравственности, партийной этики занималась Центральная контрольная комиссия ЦК ВКП(б). В 1924-34 годах руководящую роль в ней играл глава «воинствующих безбожников» Ем. Ярославский. — См.: *Партийная этика. М.: Политиздат, 1989.* — О его роли в чистках и реорганизации кинематографа речь пойдет ниже.

²⁰ *Горький А.М. Указ. соч. Т.27. С.37.*

²¹ *Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. С.84.*

²² Пересмотреть пятилетку по кино// *Кино. 5 марта 1930 г.*

²³ Архив А.М. Горького, т. X, кн.1. С169. -

²⁴ За фильму реконструктивного периода. С.50. •⁵ *Горький А.М. Указ соч. Т.27. С.39.*

^{1b} Горький этого не одобрял, видел в этом «народническое восхищение».

²⁷ *Горький А.М. Указ соч. Т.27. С. 56.*

²⁸ Там же. С.226.

²⁹ *Вертов Д. Указ. соч. С. 174.*

³⁽¹⁾ *Горький А.М. Указ. соч. Т.26. С.79.*

³¹ В этом, на наш взгляд, простой ответ на «загадку» его отношений с партийно-правительственной верхушкой, муссируемых в критике 90-х: личные связи, неудобства, душевные и физические страдания отходили на второй план при объединяющей этих очень разных людей исторической сверхзадаче. А понимание миссии у них было общим.

³² *Горький А.М. Указ. соч. Т.27 С.320. "Там же. С. 159.*

³⁴ Там же. С.330.

³⁵ Там же. С.429.

³⁶ Там же.

³⁷ Там же. С.224.

³⁸ См.: *Посельский Я.* Искусство ли хроника?// Сб. Материалы к Первому Всесоюзному совещанию работников кинохроники. М.: Журн.-газ. объединение, 1932.

³⁹ См. подробно: *Юрнев Р.* Александр Медведкин, сатирик. М.: БПСК, 1981.

⁴⁰ *Паустовский К.* Документ и вымысел// Наши достижения., 1933. №1. С.86

⁴¹ *Горький А.М.* Указ. соч. Т.30. С.47.

⁴² Один из случаев он описывал сам в «Письме друзьям». См.: Известия, 3 июля 1928 г.

⁴³ *Горький А.М.* Указ. соч. Т.27. С.40.

⁴⁴ За фильму реконструктивного периода. С.2.

⁴⁵ Там же. С.34.

⁴⁶ См.: Пути кино. Первое Всесоюзное партийное совещание по кинематографии. М.: Теа-Кино-Печать, 1929. С.429-444.

⁴⁷ РГАЛИ, ф.2496, оп.1, ед.хр.32, л. 10.

⁴⁸ См.: РГАЛИ ф.2498, оп.1, ед.хр.26, л. 12-30.

⁴⁹ За фильму реконструктивного периода. С.48.

⁵⁰ РГАЛИ ф.2497, оп.1, ед.хр.23, л.23-25.

⁵¹ Там же. Л.30.

⁵² Так, командуя Динамова в Киев и Одессу «посмотреть сценарии и то, что имеется в производстве», комиссия просит ЦК КП(б)У выделить т.Шелеро-га для этой же цели - РГАЛИ ф.2496, оп.1, ед.хр.92, л.4.

⁵³ Там же. Л.5.

⁵⁴ Там же. Л.24.

⁵⁵ Там же. Л.53.

⁵⁶ *Горький А.М.* Указ. соч. Т.27. С.51-52.

⁵⁷ Там же. С.42-43. ^а Там же. С.97.

⁵⁹ Там же. С.ПО.

⁶⁰ Там же. С.433.

⁶¹ В 1902 году Горького избрали почетным членом Российской Императорской Академии Наук - правительство аннулировало избрание по политическим мотивам, что еще больше укрепило его в статусе правдоискателя.

⁶² См.: За большое киноискусство. С. 169-196.

⁶³ Горький, впрочем, вполне понимал, с чем сталкивается. Характерна его приписка после правки цитированной стенограммы: «...Лично мне выступление Шумяцкого и «иже с ним» внушило невеселый вопрос: зачем приходили эти люди? Затем ли, чтоб найти и установить в работе своей линию дружеского единения с литераторами, или же только для того, чтоб отстоять в неприкосновенности какие-то занятые ими позиции, традиции,

права?» - *Горький А.М.* Указ. соч. Т.27. С.441.

⁶⁴ Там же. С.312.

⁶⁵ Там же. С.320.

⁶⁶ Советское кино, 1935. №8. С.30.

⁶⁷ См.: За большое киноискусство. М.: Кинофотоиздат, 1935. С.23-48.

⁶⁸ *Горький А.М.* Указ. соч. Т.27. С.440.

⁶⁹ *ертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. С. 188.

⁷⁰ Добавим, что в последней книге Юнг реабилитирует даже термин *mystical participation*. Сам Леви-Брюль под нажимом критики отверг это, им самим предложенное понятие. Оно восходит к представлениям примитивных народов об общем уровне души, на котором человек психически отождествляется с деревом или животным. См.: *Man and his Symbols*//*Carl G.Jung and others.* London: Picador, 1978. P.6—7.

⁷¹ РГАЛИ, ф.2456, оп.1, ед.хр.63, л.26.

⁷² *Горький А.М.* Указ. соч. Т.27. С.429.

⁷³ См.: РГАЛИ, ф.2456, оп.1, ед.хр.92, л.8.

⁷⁴ *Джулай Л.* Документальный иллюзион. М.: Материк, 2001. С.39—57.

⁷⁵ *Горький А.М.* Указ. соч. Т. 17. С. 190.

⁷⁶ *Горький А.М.* Указ. соч. Т. 27. С.297.

⁷⁷ *Сталин И.* Вопросы ленинизма, 11-е изд. М.-Л., 1952. С.426.

⁷⁸ *Jung C.* *Approaching the Unconscious* // *Man and his Symbols.* London, 1978. P.73.

⁷⁹ Не случайно судебный репортаж практически исчезает с экрана на период нэпа, хотя редкий сюжет «Суд над провокатором Окладским, предателем партии «Народная воля» (1925) настораживает своим отсылком назад к давним событиям.

⁸⁰ См., напр.: *Роговин В.* Власть и оппозиция. М.: Товарищество «Журнал «Театр», 1993. Автор привлекает обширный материал следствий и судов, хотя с его оценками мы не всегда согласны.

⁸¹ *Авторханов А.* Технология власти. Цит. по: *Роговин В.* Указ. соч. С.318.

⁸² *Сталин И.* Вопросы ленинизма. С.232.

⁸³ *Сталин И.* Вопросы ленинизма. С.360.

⁸⁴ Суд над «Трудовой крестьянской партией» не снимался, поскольку прошел при закрытых дверях, а члены «кулацко-эсеровских» групп, которыми она якобы руководила, были затем репрессированы решениями Особого Совещания. В 1987 году Верховный суд СССР отменил все приговоры по делу ТНК, которой, как установила проверка, вообще не существовало. А процессу «Промпартии» предназначалось стать «сигналом». Характерно, что приговор к расстрелу, вынесенный судом, был решением ВЦИК заменен на десять лет тюремного заключения. Осужденные работали по специальности на режимных предприятиях. В 1936 году Рамзин был амнистирован, а в 1943 ему была присуждена Сталинская премия за изобретения. По указанию Сталина ему была выделена вакансия для избрания в члены-корреспонденты Академии наук. Мысль о том, что избранию может помешать былое членство

в «Промпартии», сам Рамзин, по свидетельству его заместителя, отшел такими словами: «Это был сценарий Лубянки и хозяин это знает... Хозяин помнит обо мне. Я благодарен ему за высокую оценку моей деятельности». На выборах, однако, кандидатуру его академики и членкоры забаллотировали. См.: Огонек, 1989. №12. С.29.

⁸⁵ *Синявский А.* Сталин — герой и художник сталинской эпохи // Осмыслить культ Сталина. М., 1989. СПб.

⁸⁶ См.: Toland J. Adolf Hitler. N.Y., 1976. P. 144 160.

⁸⁷ Впоследствии Вертов сам перемонтировал журнальный материал в фильм «Процесс правых эсеров».

⁸⁸ Цит. по: Nems H. Germany's Hitler. London, 1934. P.232.

⁸⁹ Подробный анализ см. в указ. соч.

⁹⁰ Обе ленты представляют собой редкий для времени полного подчинения мифам пример скрупулезного воссоздания хроникальной ткани героических образов. События разворачиваются строго хронологически, авторы стремятся сохранить даже датировку киноматериала.

⁹¹ Кино, 1934. 10 января. С.1.

⁹² *Троцкий Л.* Сверх-Борджия в Кремле // Осмыслить культ Сталина. С.645.

⁹³ *Сталин И.* Вопросы ленинизма. С.632.

⁹⁴ Toland J. Adolf Hitler. P.754 - 755.

⁹⁵ РГАЛИ, ф.2496, оп.1, ед. хр. 42, л.40.

⁹⁶ Там же. Ф.2497, оп. 1, ед. хр. 42, л.38.

⁹⁷ Там же. Л. 34.

⁹⁸ Там же. Ф.2456, оп. 1, ед. хр. 208, л.39 - 43, 58, 49.

⁹⁹ Там же. Ф.2450, оп. 2, ед. хр. 25, л.57 - 58.

¹⁰⁰ Там же. Ф.2456, оп. 1, ед. хр. 318, л.50. ¹⁰¹ Там же. Ф.2450, оп. 2, ед. хр. 25, л.88.

¹⁰² На документе поставлена печать «Особый сектор», резолюция «т.Дукельско-му» красным карандашом, а в конце пометка синим: «Характеризует глупость Гольдштаба и двуличие Ромма». - РГАЛИ, ф.2456, оп.1, ед. хр. 345, л.26-27.

¹⁰³ Там же. Л. 10.

¹⁰⁴ Там же. Л.9, об.

¹⁰⁵ Октябрь, 1988. №12. С.69.

¹⁰⁶ Бюллетень оппозиции, 1931. №21-22. Цит. по: *Розанов В.* Власть и оппозиция. С.255.

¹⁰⁷ *Эйзенштейн С.* Ленин в наших сердцах// Известия, 1939. 6 апреля.

¹⁰⁸ За большое киноискусство. С.33.

¹⁰⁹ РГАЛИ, ф.2450, оп.2, ед. хр. 25, л. 117.

¹¹⁰ Там же. Л. 163.

¹¹¹ См.: *Рошаль Л.* Протокол одного заседания// Искусство кино, 1997. №12.

¹¹² Правда. 1935. 1 января.

¹¹⁵ «СССР является пламенным очагом Пролетарского

Интернационала, которым должно стать и которым будет все человечество», — писал Р. Роллан Сталину. Эта цитата введена в сюжет о встрече Горького и Роллана (к/ж «Социалистическая деревня», №4, 1995).

¹¹⁴ Jung C. Approaching the Unconscious. P.76.

ГЛАВА 3

¹ Современная экранная публицистика. ВНИИК, 1986. СИЗ.

² Кино и время// Правда, 20 ноября 1983 г.

³ Кино и время// Правда, 25 мая 1984 г.

⁴ См.: Jung K.G. Synchronicity: an Acausal Connecting Principial / Collective works. Vol. VII1. P.419.

⁵ Хотя к этому архетипу редко прибегают исследователи искусства, для нашего понимания документального кино важно, что в исследовании природы научного творчества этот архетип может играть ключевую роль. См.: M.L von Franz. Science and the Unconscious - In: Man and His Symbols. — Picador, 1964. P. 374 386.

⁶ *Шумяцкий Б.* Режиссер и актер в кино// Искусство кино, 1936. №2. С.8.

⁷ В частности, помощник Л.И. Брежнева А. Александров был в числе драматургов эпопей «Великая Отечественная» и «Всего дороже» и стоял у истоков замысла фильма «XX век».

⁸ Цит по: Historical Journal of Film, Radio and Television. Vol. I, №1, March 1981 (Пер. автора).

⁹ Напротив, в интервью ленинградской телепрограмме «Монитор» Сокуров утверждал, что в современном руководстве страны Ельцин выделяется своим высоким нравственным чувством.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

¹ М. Зак специально анализировал фильм и вызванный им странный резонанс в статье «Политика и поэтика». Среди приводимых им примеров — обложка журнала «Столица», на которой путем компьютерного монтажа Говорухин изображен одетым в черную рубашку «с плеча» Д. Васильева на фоне шеренги молодцов той же окраски. См.: *Зак М.* Политика и поэтика / Российское кино: парадоксы обновления. М.: Материк, 1995.

² *Вертов Д.* Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С.82.

³ Там же. С.86.

Малькова Лилана Юрьевна

СОВРЕМЕННОСТЬ КАК ИСТОРИЯ
РЕАЛИЗАЦИЯ МИФА В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Подписано к печати 12.11.2001 г.
Формат 60x90 1/16. Гарнитура Тайме.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ.л. 11,75. Тираж 300 экз.

ЛР № 061660 от 06.10.97 г.
ООО «Издательская фирма Материк»
101000, Мясницкая ул., д. 24, строение 3.