

# ЭСТЕТИКА КИНО И СОВРЕМЕННОСТЬ ИСТОРИИ (репрезентация Второй мировой войны в советском кинематографе)

Андрей Горных\*

## Summary

The article is dedicated to the analysis of an aesthetic system of differences between the representation of World War II in the Soviet cinema of Stalin's time and the «Thaw» period. In the course of the analysis it is revealed how cinema re-constructs the history and simultaneously constructs the present.

**Keywords:** aesthetics, cinema, representation, history, modernity.

## Воображение истории

Постмодернистские масс-медиа, которые всё более отчетливо монополизируют весь арсенал идеологических функций конструирования воображаемых миров (от информирования и политики до искусства, просвещения и образования) и открыто манипулируют историей, свободно перекомбинируя её элементы и вводя новые фиктивные персонажи, в то же время упорно внедряют в зрительские массы трижды устаревшие позитивистские представления об истории. На уровне ток-шоу, научно-популярных и специально-исторических каналов медийные персонажи со всей серьёзностью обсуждают прошлое как оно было-на-самом-деле, само-в-себе, безотносительно к той точке современности, с которой испускает свои лучи дискурс историка, освещая самые укромные уголки истории. И это в то время, когда в гуманитарной теории идеалы «исторического факта», «объективной истории» и т. п. являются объектом самой разносторонней диалектической критики. Ещё Ницше в своих *Несвоевременных размышлениях* 1874 года («О пользе и вреде истории для жизни») чеканно сформулировал идею

\* Андрей Горных – кандидат философских наук, профессор факультета социальных наук Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс, Литва); e-mail: agornykh@yahoo.com.

Данная статья представляет собой теоретическое резюме большого мультимедийного проекта «Общество, история, кино: Вторая мировая война в советском кинематографе 1940–1960-х гг.» (2 DVD, около 200 фрагментов кинофильмов с аналитическими текстами к каждому), выполненного в 2006 г. преподавателями Европейского гуманитарного университета (г. Вильнюс) в рамках регионально-го проекта HESP ReSET «Визуальные и культурные исследования: предмет, методы и дидактические стратегии» (<http://viscult.by.com>).

истории в качестве непрерывного процесса борьбы – понятой только в широком социальном контексте – за господствующую интерпретацию, для которой прошлое отнюдь не является основной мишенью: «Знание прошлого во все времена признавалось желательным только в интересах будущего и настоящего...»<sup>1</sup>. Далее можно перейти к концепциям, сло-



X/ф «Сталинградская битва» (1949)

жившимся в рамках культурных исследований и постструктуралистской историографии<sup>2</sup>, и закончить усложненными, даже тяжеловесными – несмотря на изъятие властного измерения проблемы – вариациями этой темы в современных работах по истории искусств<sup>3</sup>.

В современном постсоветском пространстве этот позитивистский канон истории культивируется медиа особенно ревностно. В условиях низкого уровня жизни, множественных социально-экономических микро- и макронапряжений, всё более увеличивающейся дистанции отставания от стран «первого мира» масс-медийный поиск точки опоры для идеологии идентичности смещается из настоящего в прошлое. Если Голливуд, с позиций вполне комфортного американского настоящего, может не держаться мёртвой хваткой за «основополагающие факты» истории США, свободно американизируя, осовременивая, любые другие истории (от античности до той же Второй мировой войны), то «трансформирующиеся» общества вынуждены искать точку опоры в монолитных Героях и Событиях собственных исторических традиций.

В России и Беларуси Великая Отечественная война (1941–1945) имеет статус такого основополагающего События, особого исторического объекта медийной репрезентации. Идеология этой медийной репрезентации носит амбивалентный характер. С одной стороны, от художественных изображений войны требуется максимальная тщательность и объективность. Поскольку Великая Отечественная война сегодня выступает чуть ли не единственным полем общегражданского консенсуса, в политическом дискурсе она приобретает статус объективного, равного самому себе со всех точек зрения и исторических дистанций события. Этот дискурс объективности, выражающий прежде всего официальную политику памяти, усиливается противостоянием с популярными репрезентациями Второй мировой войны в западных историографиях и масс-медиа, пытающихся сбалансировать (или разбалансировать, но в свою пользу) значимость западного и восточного фронтов. С другой стороны, дискурс объективности, как и любой дискурс власти, черпает свою действенность и монолитность из внутреннего противоречия. Официальная память незаметно для самой себя смещается от «самой войны» к тем воспитательным и



Х/ф «В шесть часов вечера после войны» (1949)

консолидирующим эффектам, которые память о ней может произвести в отношении нынешнего поколения. «Объективность» в данном дискурсе выступает как средство сокрытия и монополизации процедур забвения, являющихся органической составляющей любой политики памяти. Например, современный «объективистский» дискурс памяти говорит: мы должны помнить о героизме

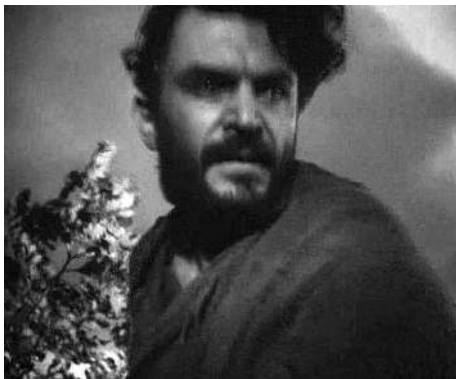
защитников Сталинграда, но при условии, что мы должны заключить в скобки память о заградительных отрядах, стрелявших в спину этим защитниками равно как и о том, почему город с таким именем больше не существует. Это привилегия власти – постоянно держать под контролем то, что нам нужно удерживать в зоне забвения. С этой позиции любые попытки заполнения неудобных с точки зрения патриотизма и воспитательного эффекта белых пятен истории неуклонно воспринимаются как «искажения» или «очернительство».

Не претендуя на то, чтобы рассказать «всю правду» о войне, а, скорее, обнажая сам приём «объективности», мы анализируем значимые отличия в способах изображения «того же самого» феномена в двух исторических типах эстетики кино. По отношению к войне как к событию «повышенной объективности» становятся ощутимыми те культурные оптики, сквозь которые современники видят прошлое и одновременно в самом этом видении различают существенные черты самих себя. Эстетическая поверхность кинематографа (совокупность его формальных приёмов, прежде всего работа камеры и монтаж) и служит поверхностью для записи истории, на которой наглядно проступает процесс постоянной реинтерпретации прошлого с точки зрения настоящего. Радикализируя этот тезис с позиций современного психоанализа, можно сказать, что война вообще не является самотождественным, стабильным объектом, «картиной», на которой нужно постепенно заполнять все белые пятна и/или которую можно подретушировать для удобства будущих поколений. Война – это Травма, хаос, в котором есть «всё». На этот травматический опыт исторические субъекты набрасывают свои формы памяти – селекции, комбинации, – формы воображаемой цельности и непротиворечивости. Эти воображаемые формы служат покровом, которым субъект заслоняется от травматического опыта и одновременно схватывает его как собственную «внешность», идентичность (в диалектике «стадии зеркала», описанной Жаком Лаканом). Лозунг борьбы против «искажений истории» отсылает к этой воображаемой функции войны – служить идеальным зеркалом для потомков, в котором они узнавали бы величие своих будущих дел, что бы ни лежало в их истоке.

## Модерн и эстетическое видение мира

Мировая война – это эпизод истории западного общества XX века, логическое ядро которой составляют процессы модернизации. Понятия модернизации и общества модерна отсылают прежде всего к научно-техническому прогрессу, обретающему современный темп и социальное значение со второй половины XIX века, к окончательному утверждению капиталистической экономики (разделение труда, движение капитала, массовое производство), к появлению массового потребителя, урбанизации, демократическому доминированию среднего класса и т. д. Но конечным эффектом модернизации социальной жизни, с точки зрения современной критической теории, в частности, Фредрика Джеймисона, выступают нарастающее напряжение между индивидуальным и коллективным полюсами общества, распад традиционных групповых форм (религиозное братство, сельская община, семейный клан и т. д.), изоляция и самозамыкание человека (индивидуация) в анонимном пространстве отчуждённых товаропроизводителей. Это напряжение наиболее драматически проявляется в «эстетическом бунте» модерна против самого себя – в разнообразных течениях модернизма в искусстве, в социальном «авангардизме» богемной антибуржуазности и революционных проектов. Поиск «настоящей», отличной от буржуазного это творческой индивидуальности происходит на фоне ностальгии по коллективной солидарности и утопий воссоздания обновлённых форм социальной общности.

В этом более широком историческом контексте история Советского Союза есть частный случай – с многочисленными оговорками и отклонениями – общей диалектики модернизации. В катаклизмах мировых войн просвечивает более фундаментальная травма возвращения до-капиталистической «органической» социальной общности изнутри модерна. В традиционном обществе групповое Единство замешано на крови и смерти, воспроизводится в различных ритуалах жертвоприношения и содержит в своих недрах Фетиш (Тотем, деспота), или, по мысли Славоя Жижека, собственную невозможность. В тех традиционных обществах – типа германского или русского, – которые переживали запаздывающую, догоняющую модернизацию в первой половине XX века, эта невозможность оборачивается тоталитарными утопиями. Утопия гармонического слияния индивидуального и коллективного в рамках такой модернизации переживается как утрата, восполнимая универсализацией и милитаризацией класса или расы при экстерниоризации Другого в виде идеологического, «не-



X/ф «Молодая гвардия» (1948)



Х/ф «Солдаты» (1956)

человеческого», врага (а не имманентного предела социальной связности).

«Оттепель» — это поздний советский модерн, вторая волна модернизации советского общества. Первая волна пришлась на 1930-е, когда была произведена форсированная террором индустриализация и ликвидирована неграмотность. Во второй половине 1950-х и в 1960-е гг. формируется го-

родская культура советского среднего класса, костяк которого образует научно-техническая и творческая интеллигенция, в то время как партийная «элита» становится всё более провинциальной и необразованной. Феномен «шестидесятников» как особого культурного класса, генерирующего своё эстетическое «видение мира», возникает, с одной стороны, в разрыве двух «элит» постсталинского общества (номенклатурной и либеральной), а с другой — в паузе между концом тоталитарных утопий, основанных на личном фетишизме, и постепенным нарастанием товарного фетишизма в обществе.

Официальная десталинизация СССР и «гуманизация» самого понятия коммунизма, который трактовался уже не как некое конечное состояние абсолютной гегемонии пролетариата, а как непрерывный процесс «творческого преобразования мира», открывали для послевоенного поколения интеллигенции возможность почувствовать себя особым социальным классом, участвующим в созидании истории. Классом, для которого проблема коммунизма в повседневности трансформируется в поэтику неформального, коммунального братства. Эта историческая диалектика отношений коммунистической идеологии и интеллигентского коммунального быта артикулируется как на уровне содержания, так и в самой форме кинорепрезентации военного героя оттепели. «Оттепельный» кинематограф представляет из себя модернистскую оптику, которая заслоняет, экранирует сталинскую утопию (видения единого тела Народа с фетишем-Вождем в сердцевине перед лицом нечеловеческого Врага) и одновременно зеркально возвращает идеализированные отражения самого этого возникающего класса: квалифицированные, интеллигентные индивиды, органично включённые в малые группы военных братств, обитают в повседневности, в которой война переходит в труд, а труд — в подвиг, в особое жертвоприношение, укрепляющее индивидуальность. В оттепельном кинопространстве войны разлита атмосфера поздней советской модернизации: грёзы о труде как коллективном подвиге на фоне нарастающего отчуждения труда; новая культура приватности с экзистенциальным опытом одиночества, заброшенности, пустого дления времени, но также с особой «бытовой» публичной сферой, приоритетом интересубъективного по-

нимания перед массовыми действиями; процесс исполнения долга без правильного начала и без успешного конца, но также хрупкое коммуналное единство, возникающее по ходу этого процесса.

Господин-фетиш (Сталин) в центре раннесоветской социальной системы играл роль опорной конструкции для повествовательных схем и визуальной поэтики сталинского кино-канона. Война и внешний враг только укрепили канон ритуального обновления фигуры Вождя. Товарный фетишизм, образующий ядро жизненных практик большого современного города, предопределил процессы индивидуации и фрагментаризации послевоенного советского общества. Постепенный «количественный» рост этих изменений обретает свою качественную артикуляцию в эстетическом опыте кинематографа.

### Киноэстетика исторического разрыва: от сталинизма к «оттепели»

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



Х/ф «Небесный тихоход» (1945)

Сталинское кино о войне характеризуется:

- доминированием общих и средних планов;
- стандартными, фотографическими ракурсами;
- преобладанием неподвижной камеры или «эпических» панорам, геометрически правильных и простых трэкингов или наездов-отъездов, центрированных на основных фигурах и ходах киноповествования;
- живописной, непроницаемой рамкой кадра, относительно которой строятся статичные композиции;
- повествовательным монтажом, сохраняющим реалистическую фигуративность изображения и не разлагающим картинку на детали; без разрывов между крупными и общими планами, без ненарративных монтажных стыков (например, «сдвижек» между одинаковыми планами).

Оттепельный кинематограф систематически использует новые ресурсы производства значения:

- эстетику длительного, неэмоционального, нетеатрального крупного плана;
- экспрессивные, индивидуализирующие персонажей ракурсы съемки;
- длинное (телефото объектив) и короткое (широкоугольный объектив) фокусное расстояние;
- сложные трэкинги и панорамы, которые регистрируют «хронику» повседневности; композитные движения камеры (трэкинг, панорама, зум);
- проницаемую рамку кадра, которая «дышит» взаимодействием внутрикадрового и закадрового пространства;
- поэтический монтаж, нарушения устоявшейся монтажной грамматики как способ конструирования новых киновысказываний.

Многие формальные особенности визуального стиля кино оттепели стали возможны благодаря технологическим условиям (конструкция



Х/ф «Небесный тихоход» (1945)

киноэкрана и его доступность, новые возможности кинооптики и т. д.). Но эти технологические инновации не являются их основной причиной: они становятся важными орудиями производства значения в системе «видения мира» возникающего советского среднего класса.

Оттепельное кино в целом, как феномен модерна с его кризисом репрезентации, характеризуется осла-

блением повествовательности. Ослабление повествовательности, или денарративизация, выражается:

- в «дегероизации» персонажей истории, снижении их пафосности, нарушении монолитности и силы характера, снижении однозначности и важности поступков;
- в нарастании «бессюжетности» истории, отступлениях от причинно-следственного связывания событий, в растворении Событий как опорных точек повествования в Быту (повседневность как индикатор и среда денарративизации).

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

Сталинское кино характеризовалось ограниченной глубиной истории (культивируя «широту» повествования). История не пропу-

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

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

– «субъективная камера» (фокализация от первого лица): взгляд камеры совпадает с точкой зрения героя и передает эмоциональные состояния (слёзы, потеря сознания и т. д.) или движения героя (бег, пошатывание и т. д.);

– «звуковая перспектива», когда зритель с позиции героя слышит то же, что слышит герой;

– «внутренний голос», голос за кадром (самого героя или рассказчика), раскрывающий то, о чём в данный момент думает герой;

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

В нечастых для сталинского кинематографа случаях движения камеры, её «взгляд», осуществляются равномерно и по простейшим «геометрическим» траекториям (прямая, дуга). И всегда целью этого движения является: удержание в фокусе главных действующих лиц, подчёркивание крайних эмоциональных состояний, введение в кадр новых действующих лиц и значимых для дальнейшего развития сюжета деталей (а не хроника повседневности или психологическая нюансировка персонажей). Зритель занимает позицию идеального наблюдателя – Советского Человека вообще. Оттепельная камера более «ручная», документальная, она движется, останавливаясь и ускоряясь, делая рывки, подрагивая, по ходу изменяя ракурсы и масштаб планов. В целом создаётся ощущение неровной, каждый раз индивидуальной, вписанной в «ландшафт» кинопространства траектории движения киноглаза. Позиция зрителя в данном случае описывается скорее в терминах включённого наблюдателя, который своей близостью к конкретным героям идентифицируется с ними не как с картинкой, а на «вторичном» уровне осторожного соприсутствия, внимательной сопричастности. «Реализм»,



X/ф «Сталинградская битва» (1949)





Х/ф «На семи ветрах» (1962)

«жизненная правда» о войне оттепельного кино по существу являются следствием системы деформаций и нарушений предшествующего, сталинского, канона репрезентации войны, вызывающих «зеркальный» эффект идентификации по отношению к самому оттепельному индивиду и обществу.

### Кинематографическая репрезентация боя

Для иллюстрации общих положений, изложенных выше, тезисно рассмотрим специфику репрезентации боя в кинематографе сталинского периода и оттепели.<sup>4</sup>

Бой в сталинском кинематографе репрезентирован, прежде всего, через организующую силу приказа. Монтажные вставки приказов определяют сюжетную канву и кинематографическую структуру боя. Бой, в конечном счете, есть локальное воплощение стратегических планов командования, замыслов верховного главнокомандующего. «Точки» локальных боёв и индивидуальных схваток складываются в силовые линии фронтов, которые видны с паноптической точки зрения Кремля.

В «Сталинградской битве» (1949) успешность сражения предопределена директивой Сталина. Командир, зачитывающий её бойцам, как бы становится голосом Сталина, он буквально «дематериализуется»: от него остаются глаза и рот, выхваченные полоской света на сплошном тёмном фоне. Затем следует долгий, без монтажных стыков трэкинг боя внутри дома: сначала вертикальный на несколько этажей, потом камера прослеживает течение боя, двигаясь влево. Эпическое движение камеры призвано продемонстрировать движение всего подразделения, вытесняющего противника. Камера как бы прочерчивает, прослеживает напряжённую подвижку силовой линии фронта на данном микроучастке. Таким образом, для зрителя визуализируется то, что взору вождя предстаёт в чистом смысловом виде: в виде обобщенных линий обороны на карте, деформирующихся под воздействием стрел наступления. В наиболее драматичный момент перелома хода сражения бой репрезентируется как война приказов командиров высшего уровня: продолжительная монтажная серия сплошных средних планов немецких и советских генералов, рапортующих и отдающих распоряжения, перебивается краткими общими планами боя.

В фильме «В шесть часов вечера после войны» (1944) солдаты изображаются как массовка, мгновенные проводники приказа командира. Зритель, по сути, видит, как командир ведёт бой один: из убыстряющегося ритмического монтажа поступательно выпадают неглавные

«детали» — монтажные вставки рядовых артиллеристов, пушек, стреляющих стволов. В конце концов крупный план командующего артиллеристами офицера монтируется со взрывами снарядов, выпускаемых по его команде. Взрывы, таким образом, предстают как бы непосредственными результатами его команды: слово Приказа, смертоносной птицей вылетая из уст, обретает свою прямую магическую силу. Точность приказа, скорость его передачи и исполнения в боевых сценах определяют как успех боя, так и монтажный ритм фильма.

Сходным образом в «Великом переломе» (1945) советский генерал, отдавая приказ о решающем ударе по врагу, энергично бьёт кулаком по карте с планом расположения немецких войск, и этот удар монтируется с серией мощных взрывов, репрезентируя «прямой» переход командных решений в жизнь. Сталинский кинематографический бой практически не имеет экзистенциального измерения, обнажающего конечность индивидуального существования. Репрезентация боя тяготеет к широкому батальному полотну, которое служит звеном в общей истории или визуальной аллегорией (мужества, праведной мести и т. д.).

В «Молодой гвардии» (1948) бой — уничтожение эшелона с вражескими войсками — репрезентирован как сокрушающий удар героя, народного Мстителя, «раздавляющего» огромные массы техники и живой силы противника. Картины взрывающихся вагонов перебиваются выразительными средними планами партизана, наподобие былинного богатыря олицетворяющего разбуженные врагом силы Народа. Герой с тяжёлыми черными прядями волос без труда перемалывает противника, с мстительной усмешкой «раздирает» его в клочья. Он снят снизу, на фоне грозового неба, резкое приближение актёра к камере (коротким движением он съезжает на тележке вниз, вплотную к объективу кинокамеры) усиливает впечатление силы и неотвратимости обрушивающейся мести.

Изображение боя в сталинском кино во многом воспроизводит устаревшую модель военных действий, «отрепетированную» на фильмах о гражданской войне, снятых в 1930-е гг. В первых кинорепрезентациях войны — прежде всего в «Боевых киноборниках» — бой изображается скорее как учение, демонстрирующее дисциплину, слаженность и превосходство вооружения наших войск: в ходе этого «учения» эффективно поражаются цели — немцы в виде тряпичных кукол, картонные муляжи техники (например, в *Случае на телеграфе* из «Боевого киноборника № 2» (1942)). В полнометражных кинолентах изображение боя тяготеет к масштабному



Х/ф «Великий перелом» (1945)

противоборству с динамикой наступающих масс, прямого силового столкновения и рукопашной. Основное боевое усилие заключается в том, чтобы вытеснить врага с нашей территории и – в соответствии с литературным штампом – раздавить «фашистскую гадину» (в том числе буквально, гусеницами танков, как в финале «Парня из нашего города» (1942)).

Сталинское кино вообще литературоцентрично; как известно, настоящим автором фильма (и, соответственно, объектом репрессий в случае неудачи) зачастую выступал не столько режиссёр, сколько сценарист. Мера «реалистичности» сталинского кино во многом определялась тем, что оно рассматривалось прежде всего как инсценировка идеологически выверенного повествования. В данном случае повествовательная доминанта проявляется также в том, что бой не столько изображается в агрессивно-хаотической, чисто визуальной интенсивности, сколько рассказывается титрами, голосом за кадром либо визуальными знаками: комбинированные съёмки, муляжи, мультипликация (воздушные спецэффекты в «Небесном тихоходе» (1945) или «Небе Москвы» (1944), мультипликационные следы торпед в «Повести о “Неистовом”» (1947) и т. д.). В «Небесном тихоходе» (1945) герой вводится в повествование как растиражированный, официальный образ (газетное фото). Бой не столько показан, сколько рассказан жирными буквами титров поверх картинки. Репрезентация боя – лихое происшествие со смертельным риском и счастливым концом: бутафорские общие планы молниеносного тарана фашистского самолёта, рисованная вспышка взрыва, каскад головоломных падений советского летчика (отбрасываемого взрывной волной на дерево) и комическое приземление в лужу. Этот воздушный бой монтажно стыкуется с благодушной атмосферой госпиталя-санатория: озеро с байдарками, девушки с цветами и т. д. Как правило, за кадром сталинского кинобоя остаётся всё то, что наполняет пространство войны в оттепельном кинематографе: боевая повседневность, психологические муки, телесные страдания и т. д. Раненые бойцы просто затихают, выключаются из боя. Тело Армии (Народа) не претерпевает в боях дряхлеющего ущерба. С помощью монтажа оно как бы пульсирует вокруг непоражаемого ядра Сталина: растягивается и сжимается, расредоточивается и снова собирается в кулак.

Стандартный сценарий боя: эпизоды с глухой обороной из последних сил или захваченными врасплох нашими военными и гражданскими колоннами практически без пауз сменяются картинками ответного сокрушающего удара. Сталинский кинематограф, ориентированный прежде всего на реконструирование памяти о войне современников, предлагает советскому зрителю интенсивный компенсаторный опыт победной войны на уровне микросюжета. Таким образом, из коллективной памяти стирается та катастрофически длительная «пауза» в несколько месяцев 1941 года, когда Красная Армия несла огромные потери в тяжёлых оборонительных боях при отступлении. Сталинский кинобой в монтаже небольшого диапазона общих и средних планов репрезентирует бой как «целостную» картину. От-

дельные детали, которые приобретают свойство иносказательности (дымы, ракурсы подбитой техники и т. д.) включаются в общий план, а не становятся самостоятельными монтажными кадрами.

Если сталинский бой в общем напоминал тир с поражением плоских, без психологической «глубины» мишеней, то оттепельный кинобой репрезентирован скорее как трудовая вахта или внутренняя борьба, драматический способ самопреодоления человека. Основной событийный нерв боя носит не силовой, а экзистенциальный характер. Человеческая сущность боя заключается не в массовом уничтожении противника любой ценой, а в предстоянии человека перед смертью и перед лицом товарищей по боевому братству. Не изменить себе или спасти в бою жизнь друга становится гораздо более важным, чем выжить самому или убить врага. Более того, эти две цели – поддержание внутреннего равновесия и уничтожение внешнего врага – могут вступать в бой в противоречие. Так, например, в «Балтийском небе» (1961) молодой лётчик-истребитель погнался за немецким самолётом и сбил его, но при этом оставил без прикрытия своего напарника, который также был сбит, что в глазах товарищей полностью

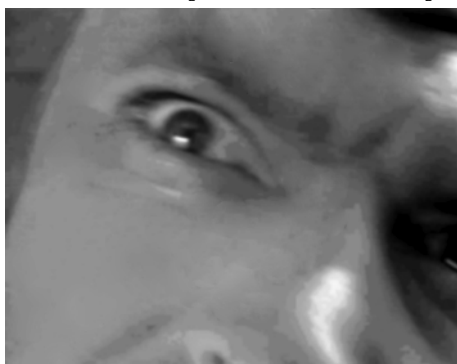


Х/ф «Хроника пикирующего бомбардировщика» (1967)

обесценило одержанную победу. В сталинском же кинематографе спасение товарища, как правило, совпадало с задачей уничтожения как можно большего количества врагов. Бой, таким образом, становится не единственно возможным, адекватным, «мгновенным» применением силы, а проблемным пространством выбора для индивида. Противник в бою часто вообще остаётся за кадром – он является внешним поводом для того, чтобы герой по ходу испытания разобрался сам с собой, чтобы в рамках группы упрочились старые или возникли новые отношения.

В репрезентации боя, с одной стороны, камера стремится глубже внедриться в гущу событий, приблизить, усилить эффект реализма и соприсутствия зрителя. С другой стороны, в монтаже систематически задействуются элементы аллегорического изображения: различные монтажные вставки метонимических деталей, метафорических планов создают интерпретативную «глубину» боя. Аллегорическое изображение, а также активный монтаж в большом диапазоне планов и ракурсов съёмки фрагментаризируют пространство боя. В «Хронике пикирующего бомбардировщика» (1967) бой является чем-то вроде короткой, но напряжённой трудовой вахты в перерывах неспешно текущего быта с тонкой нюансировкой сложных отношений внутри коллектива лётчиков; он репрезентирован как тяжёлая работа до нервного и физического изнеможения, но без видимого «рекордного» результата.

В фильме «На семи ветрах» (1962) бой репрезентирован наложением трёх планов: крупного плана полных переживания глаз девушки, средних планов строчащих из автоматов и пулемётов солдат, общего плана дома, обстреливаемого со всех сторон (но при этом ни один нападающий не попадает в кадр). Кинопространство боя стремится совместить одновременно три плана войны: экзистенциальный (предельно личные эмоции смертельного страха и надежды), коллективно-трудовой (солдаты напоминают шахтёров, работающих отбойными молотками), эпический (общая картина боя). В отличие от других случаев эти планы даны не в монтажной последовательности, а в коллажной технике. Это обнажает как стремление оттепельной камеры синтетически представить «всю картину» события, так и невозмож-



Х/ф «Судьба человека» (1959)

ность сделать это реалистическим «картинным» образом. В кадре композиционно и эмоционально доминирует крупный план глаз.

В «Солдатах» (1956) время войны большей частью протекает в «интерьерах» блиндажей с фронтовым аскетизмом быта и лирикой человеческих отношений. Единственный бой — это абсолютно провальный для наших

бой, грязный в прямом и переносном смысле: из-за преступного приказа солдаты идут на явную и бесполезную смерть. Атака снималась одним возобновляющимся движением камеры: камера общим планом сопровождает бегущих и падающих на бегу солдат без каких-либо монтажных вставок (отдельных крупных планов наших, стреляющих немцев и пр.). В сером пустом пространстве солдаты плечом к плечу бегут из ниоткуда в никуда, и в каждом монтажном кадре они как будто утыкаются в невидимую преграду, о которую захлебывается атака. Но завоеванием этого боя становится расстановка моральных акцентов внутри группы бойцов, человеческое сближение уцелевших.

Последний бой перед пленом героя «Судьбы человека» (1959) репрезентирован субъективной камерой (земля от взрыва «завертелась» перед объективом камеры, «увидевшей» взрыв глазами героя) и монтажной вставкой сверхкрупного плана глаз героя. Когда контуженый герой снова появляется в кадре, камера пошатывается вместе с ним, хотя наблюдает за происходящим уже со стороны «третьего лица»: кажется, что именно она, наклоняя линию горизонта, подталкивает героя к падению, помещая, таким образом, зрителя в дискомфортное положение, где он разделяет головокружительное состояние героя. Подрывая сталинский канон, бой заканчивается не победой или героической смертью героя, а детальной демонстрацией жестокости и униженности плена.

Сталинский кинобой чётко организован сверху, он построен по модели покорения враждебных стихий или ударного, стахановского труда в системе командной экономики. Оттепельный бой драматически кодирует новый опыт труда: модернизированный труд начинает «расслаиваться» на видимую, процессуальную сторону (бой как человеческое взаимодействие) и проскальзывающее «вглубь» значение, требующее усилия для понимания (в частности, проблема негероической смерти в бою). Но в отличие от классического отчуждения труда кинематографическая артикуляция советского модерна имеет дело прежде всего с трудом интеллигенции, когда процесс труда становится в известном смысле самоценным (воспроизводство коллективного единства), практические же цели и результаты в этом контексте так или иначе выносятся за скобки. Субъектами такого труда являются относительно автономные и самоуправляемые «малые группы» знающих себе цену профессионалов (боевые братства экипажей танков и самолётов, разведгрупп и т. д.). При этом повествовательная спаянность военного братства как экстремального «производственного коллектива» компенсаторным образом вписывается во фрагментаризирующееся (код отчуждения) кинопространство ускользающего во всех своих взаимозависимостях повседневного «производства».

Таков один из штрихов, который можно добавить к диалектике советского модерна, схваченного в «зеркале» системы эстетических деформаций сталинского канона кинематографического изображения войны.

## Примечания

- <sup>1</sup> Ницше Ф. *Сочинения: в 2-х тт.* Т. 1. М.: «Мысль», 1990. С. 179.
- <sup>2</sup> См. напр.: White H. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism.* The John Hopkins University Press, 1978; White H. *Historical Emplotment and the Problem of Truth* // S. Friedlander (ed.) *Probing the limits of representation: nazism and the «final solution».* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992; La Capra D. *History & Criticism.* Cornell University Press, 1985; La Capra D. *History and Memory after Auschwitz.* Cornell University Press, 1998, и др.
- <sup>3</sup> Так, например, британский кинотеоретик и режиссёр Питер Уоллен пишет: «Концовки переписывают начала. Каждый новый поворотный в истории искусства пункт вызывает ретроспективный процесс переоценки и редрамматизации, с новыми героями, новыми продолжениями и новыми возможностями. Мы раскрываем возможное прошлое одновременно с чувством открытия возможного будущего» (Wollen P. *Fashion/orientalism/the body* // *New Formations.* 1 (1987). P. 5).
- <sup>4</sup> Тезисность этой иллюстрации обусловлена тем, что в мультимедийном проекте содержится анализ 26 базовых форм репрезентации Войны (Бой, Подвиг, Смерть, Победа и т. д.), образующие сеть взаимоуточнений и развития тем, которую невозможно воспроизвести в формате статьи.