

art&cult

арткульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№1 (1-2011)

Арсений Хитров

ОБЩЕСТВО. ИСТОРИЯ. КИНО: ВТОРАЯ МИРОВАЯ ВОЙНА В СОВЕТСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ 1940-Х И 1960-Х ГГ. / Автор текстов: Андрей Горных. 2009 г. (DVD). Европейский Гуманитарный Университет. Минск – Вильнюс. 2009.

В издательстве Европейского Гуманитарного Университета в Вильнюсе в рамках серии «Визуальные и культурные исследования» вышло очередное (после «Линии различия в истории искусств») мультимедийное издание – учебный DVD диск, посвященный проблемам репрезентации Второй мировой войны в сталинском кинематографе и кинематографе периода оттепели. Несмотря на то, что, к сожалению, данный медийно-образовательный продукт распространяется только внутри самого университета, два обстоятельства делают рецензируемый в высшей степени актуальным для постсоветской академии в целом.

Во-первых, медиа являются важной инстанцией в формировании коллективной памяти о событиях прошлого. Дискурс объективной истории, примером которого все чаще и чаще может служить рассказ о Великой Отечественной войне, в высокой степени зависим от конвенций исторического нарратива. Медийные конвенции, будучи лишь частным видом исторических, тем не менее, приобретают все больше и большее влияние и значимость в современном обществе, поэтому их артикуляция является условием понимания того, как «делается» история.

Во-вторых, несмотря на обилие и доступность визуальных образов в окружающем культурном пространстве использование мультимедийных продуктов в преподавании курсов по медиа является задачей повышенной сложности. Собственно, доступность и разнообразие и порождают массу сложностей на пути к рефлексивному отстранению – необходимому условию научного исследования. С одной стороны, задача преподавателя и исследователя – поставить всегда готовые взять слово движущиеся картинки в определенные рамки. С другой стороны, исследователь должен постоянно аналогичным образом регламентировать самого себя. Автору-составителю диска «Общество. История. Кино: Вторая мировая война в советском кинематографе 1940-х и 1960-х гг.» Андрею Горных удалось удачно сбалансировать эти два императива.

Структурно диск разделен на два больших сегмента: один посвящен военному кинематографу сталинского периода (1941-1956), другой – фильмам о Великой Отечественной войне периода оттепели (1957-1969). Эти два сегмента представлены в четырех концептуальных срезах: «Герой», «Враг», «Событие» и «Быт». Данные четыре раздела, в свою очередь, дробятся на более мелкие подразделы, такие как «Группа», «Женщина», «Фюрер», «Смерть» и т. д., причем они уже не обязательно присутствуют в

обоих разделах. Например, если фигура Героя в фильмах сталинского периода анализируется на примере типов Вождя, Женщины, Массы, Бойца и, наконец, Командира, то в кинематографе 60-х выделенными оказываются только образы Индивида, Женщины и Группы.

Каждый подраздел содержит небольшой текст, на русском и английском языках, который раскрывает структурно-типологическую схему, лежащую, по мнению Андрея Горных, в основе конструирования того или иного образа. Каждое типологическое обобщение подкрепляется визуальными примерами, своего рода киноцитатами, представляющими собой вставленные в страницу видеофрагменты фильмов. Размером, функциональностью, но и, к сожалению, качеством эти вставки напоминают ролики на YouTube. Каждый видеофрагмент сопровождается аналитическим текстом, от одного абзаца до трех-четырех. Чтение комментариев и просмотр фрагментов можно осуществлять одновременно: рамки монитора компьютера позволяют делать это без особого труда.

Обосновывая выбор фильмов, Андрей Горных пишет, что «для исследования избраны не просто самые популярные, выдающиеся или характерные фильмы эпохи. Дополнительный принцип отбора был определен теми формами, в которых память о войне обретает свою особую актуальность на постсоветском пространстве сегодня.» (Введение). Далее автор указывает на корпус фильмов, переизданных на DVD к 60-ой годовщине Великой Отечественной Войны, который стал «основой эмпирической базой анализа». Этот критерий, однако, кажется не вполне определенным: что именно дает основание квалифицировать тот или иной фильм как «популярный», «характерный» и тем более «выдающийся»? Кроме того, к сожалению, остается неизвестным, какие именно DVD издания имеются в виду, кто является их составителем, какая компания выпустила их, каким тиражом. Не менее ясен и критерий выбора конкретных сцен, хотя на диске и собрано сто шестьдесят восемь видеофрагментов.

Сопровождающие видеоматериалы комментарии построены по принципу медленного чтения: нередко текст следует за фильмом, секунда за секундой, уделяя большое внимание как внутрикадровым деталям, так и приемам съемки: ракурсам, планам, композиции кадра, монтажным стыкам, движению камеры. Андрей Горных нередко подчеркивает условности фильмического пространства, указывая на бутафорскую военную технику, нарисованные взрывы, непоследовательную монтажную логику и замаскированные монтажные стыки. В результате такой работы у читателя/зрителя формируется установка на острашение, позволяющая увидеть, как «сделано» кино о войне.

Детальные и описательные комментарии, сопровождающие фильм, безусловно, будут крайне полезны для тех, кто пока не обладает какими-либо специальными навыками киноанализа. Автор предельно открыто показывает, из каких элементов строится этот тип аналитической работы. Андрей Горных отмечает, что представленные на диске комментарии можно использовать лишь как «подсказку или как один из вариантов интерпретации» или даже вовсе не читать (Введение), однако, стоит признать, что в действительности, справедливо и обратное: ввиду того, что во многих комментариях к видеофрагментам содержится детальное описание того, что в них можно увидеть, при желании можно отказаться от их просмотра. Таким образом этот подход содержит определенные ограничения, так как, по сути, слишком плотные комментарии не оставляют зрителю почти никакой свободы. Сопровождение визуальных фрагментов

аналитическими вопросами в большей степени способствовало бы поставленной перед изданием цели – обучить критическому киноанализу.

Диск построен нелинейным образом, то есть смотреть и читать его можно с любого раздела. Чтение теоретических обобщений не является обязательным: минуя их, можно напрямую перейти к видеофрагментам. Во вступлении Андрей Горных утверждает, что отсутствие линейной структуры было сознательным решением, направленным на предоставление студенту возможности самостоятельно выстраивать свою собственную траекторию чтения и выдерживать или менять степень приближения к источнику. Однако принцип *нелинейности* был бы воплощен в большей степени, если бы между различными подразделами диска были связаны между собой гиперссылками. В существующем варианте ссылки на другие разделы присутствуют, однако они остаются исключительно текстовыми: чтобы перейти от одного подраздела к другому, надо вернуться в главное меню.

Несмотря на то, что кинематограф сталинского периода и кинематограф оттепели разведены по разным разделам диска, анализ того или иного фрагмента или общее теоретическое обобщение нередко строятся на их противопоставлении, на выявлении существующих между ними различий. Этот прием позволяет Андрею Горных выявить как типическое и конвенциональное для каждого из двух периодов, так и невидимое, скрытое, отсутствующее, то, что остается за кадром. Например, в результате сравнения двух больших исторических периодов Андрей Горных обнаруживает, что образ начала войны, разработанный в кинематографе оттепели, отсутствует в кинематографе сталинского периода. Применительно к сталинскому кино Андрей Горных квалифицирует этот мотив как «вытесненный объект визуальной репрезентации» (Кино оттепели → Событие → Начало → Текст). Далее, в то время как в кинематографе сталинского периода события приобретают значение через соотношение с фигурой Вождя, кинематограф оттепели предлагает картину сложного переплетения отдельных судеб. Смерти как «внутреннему осознанию» выполненного долга в сталинском кинематографе противостоит абсурдная, бессмысленная, неожиданная гибель. С театральным бытом, эпической камерой, системой привилегированных точек зрения сталинского канона контрастируют быт как «негероическая, плотная атмосфера обыденности», непривязанные к рамке кадра персонажи, субъективная камера военного кино 60-х.

Последовательное проведение оппозиции позволяет выявить невидимое и там, и здесь, однако за редкими исключениями, когда, скажем, в сталинском кино подчеркиваются моменты, выпадающие из магистральной эстетической линии названного периода, эти две формации выглядят непроницаемыми, закрытыми и взаимоисключающими. Подобный подход не оставляет возможности выйти за пределы оппозиции к нетипическому, выпадающему из ряда, к сопротивлению канону. Педагогические задачи, которые следуют из установки на выявление типического, сводятся к обучению тому, как находить и подтверждать канонические элементы фильмов, представляющих ту или иную эпоху.

Теоретическим базисом диска являются, как говорит сам автор, «Большие теории», то есть критическая теория (прежде всего в лице Фредерика Джеймисона и Славоя Жижека), психоанализ (Жак Лакан) и семиотика. Впрочем, указанные теоретические направления не доминируют над конкретными источниками, читатель не натывается на их неуклюже выходящие острые углы, но скорее погружается в их убаюкивающую субстанцию, плотно обволакивающую исследуемый материал. Андрей Горных не

отдает предпочтения какой-либо одной теории, а сплавляет их в единый целостный инструмент критического анализа.

Он уделяет большое внимание встречающимся в фильмах визуальным тропам и символам. Так, например, комментируя сцену из фильма «На семи ветрах», в которой герои выбегают на ступени полуразрушенного дома, встречая наступающие советские танки, Андрей Горных пишет: «празднование микропобеды на ступенях многострадального дома выглядит как групповая репетиция взятия Рейхстага» (Кино оттепели → Событие → Победа → «На семи ветрах»). Анализируя «Сталинградскую битву», Андрей Горных обращает внимание на напоминающее дуэль между героями вестерна напряжение между фигурой Сталина и хаосом горящего Сталинграда за счет разнонаправленного движения камеры в двух соседствующих сценах: Сталин словно бы идет навстречу горящему городу (Сталинский канон → Событие → Бой → «Сталинградская битва»).

Представленный на диске анализ направлен на выявление логики репрезентации и потому по преимуществу замкнут в кругу самих визуальных образов. Тем не менее, обращение к историческим и социальным реалиям тоже имеет место. Например, отсутствие полноценно развитой палитры репрезентаций начала войны в кинематографе сталинского периода объясняется «общей травмой огромных потерь и отступления, так и личной травмой самого Сталина, пережившего прострацию в первые дни» (Кино оттепели → Начало → Текст). Иногда присутствует отсылка к литературным первоисточникам фильмов, в частности, к «Молодой гвардии» А. Фадеева и «Моменту истины» В. Богомолова. В целом же, социально-исторические реалии или техническая сторона кинопроизводства для Андрея Горных важны в меньшей степени, чем логика и идеология культурной формы. В этом отношении его подход напоминает установку Раймонда Уильямса, наделявшего в своем анализе телевидения культурно-идеологический аспект большей значимостью по сравнению с аспектом технологическим¹. Так, например, говоря о новых достижениях кинотехнологии, появившихся в период оттепели, Андрей Горных настаивает на том, что не они сами по себе стали причиной изменения киноязыка, но трансформация системы ««видения мира» возникающего советского среднего класса» (Введение).

Подобная установка ставит определенные ограничения достижению еще одной поставленной во «Введении» цели. В нем Андрей Горных пишет о проблеме конструирования исторической памяти посредством военного кинематографа, однако эта тема далека от того, чтобы быть полностью раскрытой в основной части диска. Очевидно, что для решения этой проблемы необходим анализ того, как исследуемые фильмы «работают» в контексте современности, как они взаимодействуют с контролирующими память институтами и воспроизводящими память практиками, однако в комментариях к конкретным фрагментам фильмов акцент, как уже отмечалось, поставлен на внутреннюю семиотическую логику репрезентаций.

Среди мелких недостатков диска можно упомянуть следующие. Во-первых, в материалах диска отсутствует проблематизация роли звукового сопровождения фильмов, которое, очевидно, тоже является частью семиотической системы фильма. Приоритет отдан исключительно визуальной стороне фильмов. Во-вторых, обращают на себя внимание случаи кажущегося выпадения отдельных примеров из категории, в которую они помещены. Так, в подразделе про чувства в кинематографе оттепели (Кино оттепели → Быт → Чувства) три раза встречается тематика товарно-денежных

1 Williams, Raymond, Williams, Ederyn. *Television: technology and cultural form*. Routledge, 2003.

отношений (однократно в комментариях к фильму «Солдаты» и два раза – в текстах к двум фрагментам «Хроник пикирующего бомбардировщика»), связь которых с темой чувств ясна сразу. Кроме этого, на диске имеет место и чисто техническая ошибка: второе видео из «Хроник пикирующего бомбардировщика» (Кино оттепели → Быт → Фантазии) отсылает в раздел «Чувства». Наконец, работа с диском была еще более удобной, если бы в комментариях к фильмам были даны ссылки на международную базу данных фильмов Internet Movie Data Base (IMDB), позволяющую быстро находить основные выходные данные фильмов.

Несмотря на все эти недостатки, данный диск можно уверенно назвать новаторским в контексте постсоветской академии, а его выход – в высшей степени своевременным. Остается только добавить, что в скором времени Европейский Гуманитарный Университет планирует выпустить еще один аналогичный медийно-образовательный продукт – диск о производстве знаний на телевидении.