

А.Е. Короткова

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

anastasia.e.korotkova@gmail.com

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ДОСТОВЕРНОСТИ КИНОДОКУМЕНТА В РОССИЙСКОМ КИНО НАЧАЛА 1990-х ГОДОВ

Статья посвящена трем фильмам, проблематизирующим достоверность кинодокументов, работающих с образами, свойственными советской культуре. Игра в пространстве советской эстетики в пародийном ключе реконструирует и развивает логику советских мифов, выявляя механизм фальсификации действительности. Через диалог с образной структурой прошлого три картины, вышедшие на экраны в начале 90х годов, выносят вердикт кинодокументу, инфицированному идеологией, как принципиально недостоверному.

Ключевые слова: деконструкция, достоверность, кинодокумент, кинохроника, фальсификация, идеология, советская эстетика

The article is devoted to three films as cases of questioning the concept of reliability of film documents accepting the images proper to Soviet culture. The interplay of images in the space of Soviet aesthetics reconstitutes and extends the essence of the Soviet mythology in a mocking vein, reevaluating the mechanism of the falsification of reality. Through the dialogue with the passed away aesthetical structure, these three films of early 1990s claim ideologically infected film documents as basically unreliable and untrue.

Keywords: deconstruction, reliability, filmic document, newsreel, falsification, ideology, soviet aesthetics

В начале 90-х годов произошла значительная трансформация представлений о достоверности кинодокумента. Объектом данного исследования являются три фильма начала 90-х годов: «Переход товарища Чкалова через Северный полюс», «Путешествие товарища Сталина в Африку» и «Два капитана 2», в которых проблематизируется сама принадлежность кинодокументов советского периода к форме отображения реальности. Диалог с кинодокументом прошлого актуализировался из-за распада СССР. «Помни пароль: “Пал Вавилон великий с его бесконечным днем”» – первое, что произносит один из капитанов в картине Сергея Дебижева. Фильм «Два капитана 2» вышел на экраны в 1992 году – время, которое давало много пищи для осмысления. Вавилон действительно пал и своим распадом вызвал потребность подвести черту под мощной мифологией империи, которая умерла. Предметом исследования в данной работе является распространившийся в кино первой половины 90-х годов подход к кинодокументам советской культуры, как к элементам мифологии, а не зафиксированной реальности, и деконструкция идеи достоверности кинодокумента. Подобное выявление медиа-механизмов прошлого и использование их для реконструкции мифологической образной структуры вне питающей ее идеологии позволяло производить необходимую для кино того времени рефлексию об ушедшей эпохе и осуществлять попытку эту эпоху преодолеть через переосмысление.

Обращение к вопросу о достоверности кинодокумента представляется естественным в период начала 1990-х годов, когда окончательное крушение Советского союза перечеркнуло все то, что когда-то было безусловным для вчерашних советских граждан, а тем более нескольких поколений их предков. Да, переход от «в газетах врать не станут» до «никому не верю» произошел в России довольно стремительно. Но данная ситуация характерна не только для постсоветского пространства – она стала естественным продолжением истории двадцатого века и является одной из сторон глобального процесса: обесценивания документа¹. Обращение к вопросу о достоверности документа эпохи

© Короткова А.Е., 2014

¹ Зельвенский С. Mockumentary: история вопроса // Сеанс, № 32: Недостаточно реальности, август 2007. URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/>

*A. Korotkova Deconstructing the notion of authenticity of the documentary
in the Russian cinema of the beginning of the 1990s*

свойственно многим фильмам начала 1990-х годов. Весьма ярко оно реализовано в картинах «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» режиссера Максима Пежемского (1990), «Путешествие товарища Сталина в Африку» Ираклия Квирикадзе (1991) и «Два капитана 2» Сергея Дебижева (1992).

В трех упомянутых выше фильмах в качестве исходного документа взяты разные киноматериалы. В «Путешествии товарища Сталина в Африку» документальность представлена кинохроникой разных лет, на которой присутствует Сталин. В «Переходе товарища Чкалова через Северный полюс» исходный документ – это «Валерий Чкалов», советский игровой фильм 1941 года. В картине «Два капитана 2» документами прошлого являются как кадры кинохроники разных лет, так и фрагменты художественных фильмов, преимущественно зарубежных. Природа документа, на который опирается произведение, различна в трех фильмах, но эти документы объединяет одно важное свойство: былая вера в его достоверность.

Тщательно отобранная кинохроника, запечатлевшая вождя в наиболее торжественные моменты советской истории, была документом почти святым, воплощающим истинность социалистического пути. Неслучайно в фильме «Путешествие товарища Сталина в Африку» главный герой Моисей, чей брат был репрессирован и расстрелян, после смерти вождя целую неделю смотрит кинохронику и плачет. Несомненно, кинохроника является действительным документированием событий, когда-то имевших место, но изображение в ней Сталина далеко от объективности. Посредством выбора ракурса и монтажа материалу придавался посыл, который делал неигровой кинодокумент несущим мощный идеологический заряд и в высшей степени субъективным. Таким образом, достоверность даже кинохроники весьма условна.

Ничуть не меньшее доверие, чем кинохроника, вызывали художественные фильмы 1930–1950 гг. Картины наподобие «Валерий Чкалов» играли в советском сознании роль непререкаемо правдивого документа. Уместно вспомнить рассказанный Роланом Быковым анекдот о невероятной популярности фильма «Чапаев» 1934 года. В одном из интервью Быков вспоминал, что мальчики на вопрос, почему они ходят на этот фильм по восемь раз, отвечали: «А вдруг в этот раз Чапаев все-таки спасется». Аналогичный пример: своего рода символом сталинского кино являются ломящиеся от материального изобилия столы сельской ярмарки в фильме «Кубанские казаки». Надо учитывать, что картина вышла в 1949 году, то есть в тяжелое послевоенное время. Сталину приписывают фразу, сказанную после первого просмотра «Кубанских казаков»: «А все-таки неплохо у нас обстоит с сельским хозяйством». Пространство художественного фильма долгое время было даже более реально, чем сама реальность.

В «Два капитана 2» претензия на достоверность выражена даже не столько в исходном материале, сколько в его подаче: кадры хроники, сдержанный закадровый голос, сама постановка речи с подчеркнутым упоминанием точных дат – фильм начинается с идеального воспроизведения эстетики советского документального фильма. Установка на документальность и серьезность разбивается появлением очевидно чужеродного элемента: черно-белого игрового материала, отличающегося от документальных кадров по фактуре. Герой вводится в контекст и уравнивается с ним через закадровый голос, уверенно истолковывающий материал. Происходящее напоминает географический эксперимент Кулешова: посредством монтажа из кадров, принадлежащих к разному времени и месту, конструируется новое несуществующее пространство, с которым взаимодействуют вымышленные представители героической профессии.

Далее следует, на мой взгляд, ключевой для картины кадр: камера наезжает на лежащую на столе фотографию и погружается в нее, начинает действовать в ее пространстве.

Таким образом, отправным пунктом повествования является документ. Этим кадром историческому документу присвоена роль улики, а зритель принимает приглашение к изучению запечатленных обстоятельств и мест. Субъективная ручная камера усиливает ощущение самоличного погружения в пространство. Камера не следует за персонажем, а делает зрителя действующим лицом, движущимся в рамках стоящей за документом истории.



Кадры из кинофильма Два капитана 2 (1992, реж. С. Дебижев, Россия)

Концепция документа как улики подробно рассмотрена в статье Карло Гинзбурга «Уликовая парадигма и ее корни»². Подобный «уликовый» подход в наиболее общем смысле означает, что исторический документ несет в себе знаки, указывающие на его природу, атрибуцию и стоящую за ним историю. Через изучение документа можно выйти на некую общую картину, достоверность которой логически доказуема. Таким образом, уликовая парадигма предполагает ретроспективное воссоздание дискурса на основе документа эпохи. Кадр с погружением в фотографию отсылает к подобной эпистемологической модели.

Подобное погружение в пространство документа можно найти и в фильме «Переход товарища Чкалова через Северный полюс». Герои фильма, отважные летчики во главе с Чкаловым, летят над Красной площадью. Их самолет затягивает в гигантский рупор, через который вещает разросшийся до невероятных размеров партийный лидер. В эпизоде, как и в сцене с фотографией в «Два капитана 2», присутствует то же данное от первого лица движение погружения – камера наезжает на рупор и как бы входит в тоннель, ведущий ко рту диктатора. При этом в эпизоде присутствует субъект погружения – это летчик. В рупор влетает условный, почти игрушечный самолет, снятый в 1990-м году, далее даются черно-белые анимационные кадры, и по экрану продолжает движение уже самолет из фильма 1941 года. Таким образом был совершен переход из пространства нового фильма в пространство исторического кинодокумента, в диалоге с которым построена картина. При этом движение продолжается по той же траектории, как будто зритель не должен заметить подмену самолета, смену времени и места. Материалы, атрибутируемые разным событиям, на наших глазах склеиваются в одно непрерывное движение, то есть для зрителя обнажается механизм фальсификации: два разных документа монтируются встык и выдаются за хронику одного исходного события. На таком монтаже и построен весь фильм «Два капитана 2».

Символично, что в качестве портала между двумя мирами выбран именно рупор, в который говорит партийный вождь. Таким образом, заявлено, что инстанция, конструирующая это несуществующее пространство, - это властные структуры. Рупор вождя, то есть символ спущенной сверху идеологии, конструирует идеологически верное сообщение из двух документов. Перед нами механизм, которым идеология лишает документ достоверности.

Фильм «Два капитана 2» составлен из двух элементов: из хроники и игровых эпизодов, снятых непосредственно для картины. Хроника – это и есть исторический документ, в пространство которого погружается зритель. Однако, в отличие от эпизода с фотографией, логика самого фильма строится по диаметрально противоположному принципу. В фильме первична трактовка (часто превратная), а не сам документ.

Стоит также отметить, что неоднократно отмечалось родство между уликовой парадигмой и психоаналитическим методом, строящимся на попытке докопаться до корня проблемы,

² Гинзбург К. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сб. статей / Пер. с ит. и послесл. С. Л. Козлова. М.: Новое издательство, 2004. С. 189-242.

*A. Korotkova Deconstructing the notion of authenticity of the documentary
in the Russian cinema of the beginning of the 1990s*

отталкиваясь от набора симптомов-улик. Данному фильму можно поставить в соответствие не психоаналитический сеанс, а неконтролируемый бессознательный поток ассоциаций, где, как во сне, любая пришедшая на ум мысль материализуется, обретает плоть и самостоятельность. Идеальной иллюстрацией к этому утверждению служит эпизод диалога двух капитанов в условном кафе Лас-Пальмаса, при котором появляется курьер доктора Фаркаса. Герой Курехина произносит: «Как правило он присылает курьера. Курьер появляется неожиданно. А вот и он» – при этих словах к столу действительно подходит курьер и передает капитанам пакет. Фильмическое пространство функционирует по принципам сновидения, не подчиняясь формальной логике, а развиваясь под действием вольных ассоциаций.

Ассоциативность зачастую лежит в основе подбора визуальной составляющей повествования. Для человека, погруженного в сон, разворачивающаяся история убедительна, несмотря на то, что оперирует образами, подчеркнутыми при различных обстоятельствах. Впечатления разного времени и разной природы приводятся к общему знаменателю, на равных участвуют в нарративе сна.

Закадровый голос дает зрителю завершенную картину мира, произвольно подбирая документальные подтверждения и не считаясь с их истинным смыслом. Нарратив первичен, его документальное подтверждение вторично. Таким образом, голос в картине «Два капитана 2» представляет собой воплощение идеологии, строящейся на спекуляции фактами. Тема достоверности поднимается с первой вставкой игрового материала и вскоре закрепляется через использование принципиально разнородных материалов, явственно атрибутируемых разным исходным событиям, для иллюстрации одного события.

Фильм «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» начинается с полутораминутного фрагмента художественного фильма «Валерий Чкалов» 1941 года. Фрагмент завершается титром с названием картины, и далее следует современный игровой материал. Зритель с первого кадра погружен в пространство советского героического фильма, воплощенное в конкретном документе эпохи, который и переосмысливается режиссером Максимом Пежемским. Заканчивается короткометражка также кадрами из этого игрового фильма – таким образом, действие картины 1990 года разворачивается как бы внутри фильма 1941 года.

Продемонстрированное в картине «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» вольное обращение с цельным завершенным произведением, произвольное изъятие его фрагментов и их перемонтаж можно трактовать как прием, воспроизводящий распространенную советскую практику цензуры. Эпоха оттепели смело вторгалась в произведения, прославляющие личность Сталина, и реконструировала их в соответствии с новым идеологическим курсом, таким образом нивелируя историческую привязку документа ко времени, когда он был сделан. Режиссер, прибегающий к подобной практике в начале 1990-х годов, автоматически оказывается в режиме диалога с советской традицией, что в данном случае усиливает мотив воспроизведения идеологии и проблематизирует достоверность документа.

Режиссер обращается к цельному художественному произведению, созданному почти 50 лет назад, и надстраивает над ним новую образную конструкцию, которая в гротесковой манере продолжает логику оригинала, доводит ее до абсолютного абсурда. При этом действие разворачивается в том же насыщенном образном пространстве советской героики. Отважных летчиков не берут пули, трагически погибший боевой товарищ на самом деле не умирает, а воровато надкусывает яблоко, оставленное на его могиле, Чкалов способен поймать стрелу на лету – этот гротеск подводит зрителя к мысли о том, что он находится в максимально фантастическом пространстве. Сюжетная кульминация фильма (она же кульминация абсурда) наступает, когда «Земля начинает вращаться в нашу, советскую сторону». Достоверность материала, который долгие годы носил свехреальный характер, деконструируется через сопоставление с абсурдной, гротесковой и, в то же время, очень близкой по логике и пафосу обработкой знакомого сюжета.

Игровая часть картины начинается с панорамы игрушечной Красной площади, сделанной без малейшей претензии на достоверность. Картонная декорация с расставленными на ней

*А. Короткова Деконструкция представления о достоверности кинодокумента
в российском кино начала 1990-х годов*

непропорционально большими игрушечными солдатиками подчеркивает очевидность фальсификации. Максимальная условность, свойственная всем современным вставкам в фильме, уравнивает по достоверности этот абсурдный игровой материал и исходный документ, с которым работал режиссер, – художественный фильм сороковых, а вместе с ним и всю героическую мифологию, воплощенную в советском кинематографе. Игровая природа материала, преподносимого как достоверный, схожим образом подчеркнута в фильме «Путешествие товарища Сталина в Африку». Моисею, предполагаемому двойнику Сталина, приходится ночевать на заброшенной сцене актового зала. Там же происходят и репетиции речей Сталина, в которых партийный работник берет на себя роль режиссера. Игровая природа двойника, его в какой-то степени «игрушечность», автоматически ставится в соответствие и самому Сталину.

Партийное руководство, приветствующее парад с высоты мавзолея, – чрезвычайно емкий образ, воплощающий символическое и фактическое возвышение партии над народом, главенство идеологии. В «Переходе товарища Чкалова через Северный полюс» партийный лидер буквально поднимается ввысь над площадью и правящей верхушкой, трепещущей от страха где-то внизу. Фигура вождя приобретает нечеловеческие пропорции, выраженные в кадре, где он подминает крохотную площадь гигантскими ботинками. Это образ культа личности, раздутого пропагандой до монструозных размеров, довлеющего над целым государством. При этом сцена на трибуне снята в чуть убыстренном темпе, свойственном немым комедиям. Портретные же характеристики условного партийного лидера – полнота, маленький рост, детский овал лица, суетливая жестикация – делают его фигуру подчеркнута комичной, лишенной грандиозности. Все визуальные компоненты, задействованные в эпизоде работают на деконструкцию мифа о величии партии.

Сцена в большой степени перекликается с первой сценой в фильме «Путешествие товарища Сталина в Африку». Картина начинается с панорамы парада, и хроники восхождения Сталина на трибуну. Первое заявленное в картине движение – это снова именно возвышение вождя над уровнем, которому принадлежат земные дела обычных смертных людей. Кинохроника перемежается с титрами и сопровождается музыкой, будто написанной для детского мультфильма, что значительно снижает почти религиозный пафос, присущий событию. Второе появление кадров с парада сопровождается закадровым комментарием и мнимым озвучиванием реплик вождя: «Товарищу Сталину сообщили, что двойник найден. "Надо послать его в Африку. Маленков, помнишь ту мулатку, председателя африканского интерфронт. Что она вытворяла в ложе большого театра! Поэтому особое внимание обратите на мужские способности двойника"». Эротизму в фильме вообще отводится довольно значительная роль, и в данном эпизоде столкновение священнодействия принятия парада (символического явления вождя народу, воплощающего пик триумфа культа личности) и вульгарных слов, которые якобы произносил в этот момент Сталин, разрушает все величие момента, изначально заложенное в документальном материале. Режиссеры обоих фильмов выбрали для деконструкции именно образ принятия парада и смотра войск, но в одном случае использована реальная кинохроника, пафос которой снижается полностью за счет звукового сопровождения, а во втором игровой материал, пародирующий событие.

Выбор образов, с которыми ведется игра на понижение значимости, перекликается в двух фильмах также в сценах, сталкивающих в одной монтажной фразе изображение вождя и туалет. В «Переходе товарища Чкалова через Северный полюс» камера выхватывает парадный портрет лидера, причем кадр сопровождается звуком спуска воды в унитазе. Камера отъезжает, и становится понятно, что портрет висит на двери в туалет, и из туалета выходит сам вождь. В «Путешествии товарища Сталина в Африку» двойник Сталина мучается от газов, что воскрешает в памяти долгую и подробную сюжетную линию фильма «Чёрная роза – эмблема печали, красная роза – эмблема любви», рассказывающую о том, как Сталин страдает от продолжительного запора. В фильме Квирикадзе двойник Сталина мучительно ищет в здании туалет. Наконец он находит и открывает нужную дверь: кадр с Моисеем, входящим в туалет, монтируется с кинохроникой, на которой Сталин манит кого-то пальцем. Таким образом, монтажная фраза трактует кинохронику, запечатлевшую

*A. Korotkova Deconstructing the notion of authenticity of the documentary
in the Russian cinema of the beginning of the 1990s*

вождя, как призыв войти в туалет, обращенный к главному герою фильма. Незатейливый хулиганский юмор подобного соединения образов отсылает к карнавальной традиции осмеяния и низвержения высоких образов, описанной М.М. Бахтиным в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса». «Низовой юмор», кардинально отличающийся от языка и тона официальной культуры, принадлежит «миру наизнанку», несущему временное освобождение от существующего строя, иерархических отношений, привилегий, норм и запретов. Данный механизм пародийного отрицания идеологических норм роднит указанные фильмы с литературой и народной культурой³. В то же время это еще раз подчеркивает, что сам исходный материал, будь то культ вождя в целом или героика конкретного фильма сталинской эпохи, строится по фольклорно-мифологическим схемам.

Еще один мотив, нашедший отражение в обоих фильмах – тиражирование образа идейного лидера. В «Переходе товарища Чкалова через Северный полюс» вождь, выйдя из туалета, оказывается в окружении портретов, преимущественно своих.

Портрет – тоже по своей сути документ, и помещение личности и ее запечатленного образа в одно пространство актуализирует тему достоверности документа, ставя под вопрос степень соответствия изображения действительности. Камера переезжает с простой бытовой фотографии, очевидно изображающей вождя в детстве, на его парадный портрет. Это еще раз подчеркивает разницу между личностью самой по себе и ее образом, возведенным в культ.

В «Путешествии товарища Сталина в Африку» тема развита гораздо полнее и глубже. Стоит начать с выявления ипостасей, в которых в картине представлен образ Сталина. Всего их можно выделить три: Сталин в кинохронике, портретные изображения Сталина и двойник Сталина Моисей. Сталин в кинохронике – образ вождя в той форме, в какой он присутствовал в советской культуре до оттепели – величественный и масштабный. Режиссер методично высмеивает этот напыщенный высокий образ, прибегая к безыскусным традициям карнавальной культуры. Образ Сталина в кинохронике – это не образ живой личности, а символ, изображение земного воплощения сверхлидера, на поклонении которому построена идеология. Эта культовая функция образа Сталина разработана в образе Моисея, простого грузинского еврея, похищенного из своего дома за тем, чтобы превратить его в двойника вождя. Причем функция двойника состоит даже не в том, чтобы подменять Сталина в моменты, когда на него могло быть совершено покушение, а в том, чтобы служить как бы материальным сосудом для духа вождя, неодушевленным предметом языческого культа – культа личности. Двойник призван воплощать икону – символическую замену лика святого, что сближает его по функции с портретом Сталина. Изображения Сталина появляются в фильме многократно: это проецируемый в небо портрет, гигантский задник сцены, на которой выступает молодежь и так далее. Среди примеров необходимо подробно остановиться на трех.

1. Бюст Сталина, стоящий в комнате, в которой проводится допрос. Бюст постоянно присутствует с Моисеем в одном кадре. По мере развития диалога, бюст начинает все укрупняться, занимать все больше места и в конечном счете практически вытесняет Моисея из пространства кадра. Таким образом изменяется баланс между живым, личностным и мертвым. Это изменение соотношения отражает функцию, которую призван выполнять Моисей: отказаться от собственной индивидуальности и принять роль каменного идола. Фактически, он должен умереть как личность и стать этим бюстом.

2. Изображение Сталина появляется в эпизоде, несколько чужеродном телу фильма. Кадр с Бруклинским мостом дает понять, что действие переносится в Нью-Йорк. На набережной, зажав банку пива в руке, спит пьяный бездомный. Среди груды мусора мы видим обложку иностранного журнала с портретом Сталина. Это единственный пример, когда камера не проявляет почтения к изображению Сталина. Режиссер занят понижением значимости образа вождя в его хроникальном

³ Бахтин М. М. Собрание сочинений. Т. 4(2). (Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965); Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) (1940; 1970). Комментарии и приложение). М.: Языки славянских культур, 2010. С. 9-70.

*А. Короткова Деконструкция представления о достоверности кинодокумента
в российском кино начала 1990-х годов*

воплощении, изображение же Сталина в теле фильма остается неприкосновенным. Этот кадр показывает, что за пределами замкнутого пространства, есть места, где магия образа не работает. Образ не носит того сверхчеловеческого, почти религиозного характера, который ему приписывается.

3. Портрет Сталина, висящий в здании, где держат Моисея. Моисею сообщают, для чего его похитили и к чему его готовят. Кадр, в котором одновременно находится Моисей и изображение Сталина несколько отличается по сути от кадра из «Перехода товарища Чкалова через Северный полюс», где лицом к лицу поставлены сам вождь и его изображение. Оригинал противопоставляется копии – так проблематизируется природа культа личности, в сравнении выделяется достоверная и идеологически скорректированная сторона. В «Путешествии товарища Сталина в Африку» в одном кадре встречаются двойник и портрет – две пустые формы, изображения идеи, которая первоначально воплощена в фигуре вождя. При этом нам не дано увидеть личность Сталина, оригинал: даже кинохроника несет идеологический заряд и для попытки анализировать предъявляемый ей образ вождя, необходимо сначала спустить ее с сакральной высоты. Мы имеем дело только с бесконечными копиями, выполняющими полурелигиозную функцию. В данном фильме проблема культа личности ставится так: а есть ли изначальная личность? Икона личности, ее культовый образ полностью поглощает представление о стоящем за ней человеке. В рассказе о своей интимной жизни Моисей признается, что любовницу влекло его сходство с генералиссимусом, он же ценил это сравнение, и именно оно позволяло ему преодолеть импотенцию. Так образ Сталина заявляется в качестве эротической фантазии советского народа: как мужчин, так и женщин.

Через проблематизирование существования личности, стоящей за культом, выраженное в бесконечном фокусировании на множестве копий, мы выходим к мотиву тиражирования культового образа в культуре. Неслучайно Моисей спит на фоне стены, почти полностью обклеенной портретами Маркса. Такое визуальное решение отсылает зрителя к арт-объектам Энди Уорхола, воплощающим полное размывание индивидуальных черт в потоке копий.

Взаимодействие двойника и портрета дано в двух вариантах: цветном и черно-белом. Стоит напомнить, что цветные кадры в фильме обозначают «реальное действие», лишенное авторской инстанции. Камера не субъективна, а растворена в воздухе. Черно-белое же изображение – это кадры, снимаемые одним из действующих лиц – оператором, чья работа заключается в постоянной съемке потенциального двойника. Приведенный выше один и тот же кадр, снятый сначала в цвете, то есть позиционируемый как естественный, как часть развертываемой перед зрителем реальности, и снятый на черно-белую пленку, то есть переведенный в символическое пространство фильма, по сути в медиа-пространство. Можно заметить, что кадры отличаются: черно-белый кадр демонстрирует нижний ракурс и диагональную композицию – принятую в советской фотографии модель репрезентации героического начала. Таким образом, перед нами обнажен механизм ухода от объективного отображения реальности в кинематографе. Камера – объект, не только запечатлевающий реальность, но и искажающий ее.

Действие фильма разворачивается на нескольких уровнях:

- историческая кинохроника,
- хроника вымышленных событий, снимаемая в фильме действующим лицом – оператором (характеризуется черно-белым цветом кадра);
- вымышленные события, происходящие с Моисеем и остальными героями картины и снятые не одним из героев, а профессиональным оператором, выведенным за рамки сюжетно-фабульной конструкции;
- кадры, на которых присутствует режиссер картины Ираклий Квирикадзе, заявленные как «Рабочий момент съемок фильма "Поездка товарища Сталина в Африку"», но снятые при этом на ту же ручную камеру, на которой снята хроника вымышленных событий фильма.

Эти упомянутые последними кадры играют важнейшую роль, они содержат ключ к пониманию темы достоверности, присущей кинодокументу. Закадровые голос произносит: «Режиссер вынул

*A. Korotkova Deconstructing the notion of authenticity of the documentary
in the Russian cinema of the beginning of the 1990s*

револьвер, сказал "паф" и свалился в снег». На экране Ираклий Квирикадзе, действительный режиссер картины, пантомимой изображает самоубийство. Далее камера снимает растерянные лица актеров, которые осознают, что режиссер не поднимается. Они в панике сбегаются к лежащему на снегу режиссеру, пытаются привести его в чувство и в конечном итоге несут его обмякшее тело в здание. Закадровый голос констатирует: «Потом врачи скажут: "Разрыв сердца"». При этом мы понимаем, что в действительности Ираклий Квирикадзе не умер во время съемок. Кадры, заявленные как рабочий момент съемок фильма, тоже носят максимально игровой характер. Пока мы смотрим фильм, нам не вырваться из пространства вымысла и фальсификации. Этот короткий фрагмент дает ответ на вопрос о поиске достоверности: кинодокумент принципиально ложен.

Вымышленные события, снятые на цветную пленку тоже обладают едва заметными изъянами, подрывающими представление о произведении, как о цельном образе теоретически реального пространства. В одной из сцен парторганизатор помогает Моисею надеть форму Сталина и произносит: «Отлично выглядите». Далее на экране повторяется этот же эпизод, но на этот раз парторганизатор говорит: «Отлично выглядите, как картинка». Зрителю предьявляется монтаж двух разных дублей одной и той же сцены. Таким образом, фальсификация выявляется и на уровне, в которой раскрывается фабула фильма.

В картине «Два капитана 2» тот же ответ дан в форме деконструкции кадра. Всего в фильме можно выделить три уровня *недостоверности*:

1) Ложная атрибуция документа описываемому событию. Пример: Слова «В Манчжурии Фаркас знакомится с молодым Чан Кай Ши» сопровождаются кинохроникой, запечатлевшей последнего императора Китая Пу И, а не Чан Кай Ши.

2) Обращение к конкретному документу и его ложная трактовка. Имеются в виду случаи, когда нарратив частично уступает первичность документу. Пример: Словам «Из остатков печени своего учителя он сделал специальную колбаску, которая могла вызывать оргазм у неживой материи» поставлено в соответствие изображение господина в костюме, укладывающего на лабораторный стол некий продолговатый предмет. Изображение, видимо, взято из художественного фильма и точно не соответствует озвученной трактовке. Понятно, что оно служило отправным элементом для произнесенного текста, а не было подобрано постфактум под готовый текст. Еще более ярким примером является упоминание «голых людей, лишенных переда».

3) Принципиально сфальсифицированный документ. Пример открытой фальсификации, деконструкции документальной природы изображения, утверждение изначально заложенной в нем ложности и отсутствия онтологического соответствия между изображением и каким-либо фактическим временем и пространством. Этот третий уровень *недостоверности* и выносит вердикт историческому документу.



*Кадр из кинофильма
Два капитана 2
(1992, реж. С. Дебижев, Россия)*

*А. Короткова Деконструкция представления о достоверности кинодокумента
в российском кино начала 1990-х годов*

Картина «Переход товарища Чкалова через Северный полюс» работает с выявлением недостоверности конкретного кинодокумента эпохи и выходит на определенный уровень обобщения, провозглашая недостоверной всю героическую мифологию, свойственную советскому игровому кино. Фильмы же «Путешествие товарища Сталина в Африку» и «Два капитана 2» развивают эту логику дальше и заявляют о принципиальном несоответствии реальности какого-либо кинодокумента ушедшей эпохи, будь то игровой или документальный материал.

Финал картины «Путешествие товарища Сталина в Африку» по-своему подводит черту под ушедшей эпохой: после смерти Сталина должен умереть и его двойник, слепок вождя, изображение, инфицированное идеологией. Смерть Сталина и его культа переключается со смертью всей мифологии только что распавшейся советской империи. Камера останавливается на труп двойника, с которого символично срывают погоны, - подобный образом мы наблюдаем на экране деконструкцию великого мифа. Аналогично, «Два капитана 2» представляет собой реконструкцию идеологии из мертвых элементов, что, во-первых, отсылает к идеологии СССР (так как фильм полностью построен на советском образном тезаурусе), а во-вторых, к факту, что в момент, современный выходу фильма, и шел процесс зарождения новой идеологии. Та же мысль проведена и в финале картины «Путешествие товарища Сталина в Африку». На протяжении всего экранного времени несколько раз мелькали кадры, на которых партработники вносят в здание части огромного портрета. В конце фильма в распиленных частях изображения угадывается лицо нового вождя партии. Таким образом, на наших глазах начинается становление новой идеологии, ее буквальная сборка.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Валерий Чкалов (1941, реж. М. Калатозов, СССР), игр.
2. Два капитана 2 (1992, реж. С. Дебижев, Россия), игр.
3. Кубанские казаки (1949, реж. И. Пырьев, СССР), игр.
4. Переход товарища Чкалова через Северный полюс (1990, реж. М. Пежемский, СССР), игр.
5. Путешествие товарища Сталина в Африку (1991, реж. И. Квирикадзе, СССР), игр.
6. Чапаев (1934, реж. Братья Васильевы, СССР), игр.
7. Чёрная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви (1989, реж. С. Соловьев, СССР), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин, М.М. Собрание сочинений. Т. 4(2). М.: Языки славянских культур, 2010.
2. Гинзбург, К. Мифы-эмблемы-приметы: Морфология и история. Сборник статей. Пер. с англ. М.: Новое издательство, 2004.
3. Зельвенский, С. Мокьюментари: история вопроса // Сеанс, 32, август 2007, Выпуск: Недостаточно реальности URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/>

REFERENCES

1. Bakhtin, M. *Sobranie sochinenij*. T. 4(2) [«Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Rennsansa» (1965). «Rable i Gogol' (Iskusstvo slova i narodnaja smehovaja kul'tura)» (1940, 1970). Kommentarii i prilozhenie.], Moscow, Jazyki slavjanskih kul'tur, 2010.
2. Ginzburg, K. *Mify-jemblemu-primety: Morfologija i istorija. Sbornik statej*. Moscow, Novoe izdatel'stvo, 2004.
3. Zel'venskij, S. "Mocumentary: istorija voprosa", in *Seans*, 32, avgust 2007, Special issue: Nedostatochno real'nosti [Lack of Reality]. URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary/>