

ДМИТРИЙ ВАЛЕРЬЕВИЧ БЛЫШКО

аспирант кафедры отечественной истории Института истории, политических и социальных наук, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)
 dblyshko@gmail.com

МОНТАЖ РЕАЛЬНОСТИ: КОНЦЕПЦИИ ИСТОРИИ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ПОСТСОВЕТСКОЙ ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

Цель статьи – на примере трех кейсов показать вариативность концепций исторической реальности в документальном кино о «советском». В качестве источников для анализа послужили три авторских проекта, на основе монтажа архивной кинопленки воссоздающих историю советской повседневности. Основное внимание уделяется процессу производства концепций исторической реальности, включающему выбор категориальных рамок описания прошлого, отбор визуального материала, монтаж видео- и аудиоряда, авторскую рефлексию над соотношением между разными вариантами репрезентации прошлого в документальном кино. В двух случаях («Частные хроники» и «Представление») авторы новых концепций вступают в полемику с иными способами репрезентации реальности, выделяя в одном случае два, а в другом – один способ представления прошлого (официальная кинохроника и идеологизированная любительская хроника в первом случае и советская пропаганда во втором). В случае «Антологии» изначальная репрезентация (советская идеология), по сути, не подвергается деконструкции, а вводится в новое повествование на правах феномена культурной истории. Но во всех трех проектах авторы с той или иной степенью настойчивости отмечают сконструированность собственного варианта исторической реальности.

Ключевые слова: публичная история, концепция исторической реальности, документальное кино, монтажное кино

Публичная история противопоставляется истории как академической дисциплине не столько по содержанию, сколько по форме – строгости следования нормам и правилам академического письма. По аналогии с «человеческими документами», которые Н. Козлова и И. Сандомирская характеризуют как наивное письмо [3], обращая внимание на его формальные отличия от академического, просветительские исторические проекты, создаваемые непрофессиональными историками, можно обозначить термином «наивная историография». Сегодня, когда тексты профессиональных историков ориентированы преимущественно на коллег по цеху, крыло наивной историографии во многом берет на себя просветительские функции истории. Активное развитие этой области историописания можно связать с кризисом исторических гранд-нarrативов [11], содержание которых не удовлетворяет ожиданиям публики. В сфере Public history широко представлены альтернативные по отношению к официальному вариантам репрезентации исторической реальности. Привычные репрезентации исторической реальности подвергаются деконструкции и проверке на валидность.

Монтажное документальное кино как один из жанров наивной историографии, возможно, является одним из самых чувствительных к вопросу о сконструированности исторической реальности. В этом жанре встречаются вместе кинодокумент, исторический нарратив и их тотальная деконструкция.

В настоящем тексте на примере трех монтажных фильмов о советской повседневности мы рассмотрим три разных варианта монтажа исторической реальности. Рассмотрение авторских исторических концепций подразумевает индивидуальный подход к каждому кейсу, что не подразумевает возможности построения обобщений и экспликации выводов на другие проекты. В качестве источника будут рассматриваться только конечный продукт авторского творчества. За рамками внимания остается предыдущий опыт историописания авторов, поскольку цель статьи – рассмотреть конкретные исторические концепции, а не мировоззрение их авторов. Внимание будет уделяться не столько содержанию авторских концепций прошлого, сколько процессу производства формы репрезентации прошлого – выразительным средствам монтажного кино и концептуальным рамкам описания материала. Внимание также будетделено авторской рефлексии о полученном образе исторической реальности. Концепции исторической реальности, которые предлагаются авторами монтажного кино о советском, с одной стороны, и исторической антропологией, как академической дисциплиной, – с другой, обнаруживают некоторое сходство. Это позволяет использовать терминологический аппарат исторической антропологии для описания содержания исторических фильмов.

Выбор кейсов для подобного исследования всегда в определенной мере произволен. В данном случае основанием отбора служило стрем-

ление показать максимальную вариативность авторских концепций в рамках одного жанра документального кино. Первый из рассматриваемых примеров монтажного кино – проект Виталия Манского «Частные хроники. Монолог» (1999), черно-белый. Продолжительность фильма – 91 минута. Фильм смонтирован на студии «МВ Студия» из кадров любительских видеозаписей, сделанных в период с 1961 по 1991 год советскими гражданами. Полный список авторов видеоматериалов, использованных в фильме, можно найти в титрах фильма. В своем интервью, посвященном этому фильму, автор акцентирует внимание на сосуществовании в доступном ему архивном материале двух уровней: «нетронутые любители снимали истинную жизнь, не взирая ни на что», в то время как «кондовые профессионалы снимали нетленки о трудовых подвигах советского народа» [6]. Ценность любительских съемок, по мнению В. Манского, обусловлена недостатками официального кинематографа: «...это была не жизнь, это была реконструкция жизни, подчиненная идеологически выверенным канонам». Из этого можно сделать заключение, что целью режиссера является репрезентация «истинной жизни» как исторической реальности, противопоставляемой пропагандистским образам. В основе сюжета видеонарратива – биография героя, который представляет собой собирательный образ «представителя последнего поколения советских людей». Нарратив конструируется из отдельных эпизодов, каждый из которых основан на биографических воспоминаниях самого автора, его коллег и создателей кинозаписей, из которых смонтированы «Частные хроники» [6]. Формирование авторской концепции исторической реальности происходит на нескольких уровнях. Сама реальность, как следует из пояснений режиссера к картине, имеет сложную структуру. В интервью 2001 года он, говоря о доступном ему визуальном материале, намечает три уровня соответствия документов «истинной жизни»: официальная идеологизированная кинохроника, любительская хроника, снятая по законам профессиональной советской кинематографии, и, наконец, повседневность, истинная жизнь. «Частные хроники» смонтированы преимущественно из кадров, запечатлевших, по мнению В. Манского, «истинную жизнь» – повседневные практики советских людей. По его собственным словам, эти кадры вызывают чувство ностальгии. Ностальгическое звучание картины придает и аудиосопровождение – лирическая музыка. Визуально в кадре присутствуют несколько сквозных образов: главный герой, его родители и друзья. Закадровый комментарий вводит в повествование еще одного персонажа – главного героя, ретроспективно описывающего собственную жизнь. Это единственный персонаж, находящийся вне советского хронотопа. Он

играет одну из ключевых ролей: описывая визуальный ряд с презентистской позиции, он структурирует и упорядочивает собственный опыт бытия в исторической реальности. Таким образом, описание исторической реальности формируется из трех ее репрезентаций: советская пропаганда, мировосприятие советского человека и репрезентация прошлого из презентистской позиции. Три репрезентации составляют вместе одно описание исторической реальности, которое по своему содержанию больше всего соответствует немецкому варианту истории повседневности [4]. История главного героя с «невразумительным среднестатистическим советским именем» подпадает под определение «нормального исключения» [7]. Судьбы нескольких таких «нормальных исключений» (главный герой, школьная подруга главного героя, лучший друг по городу детства, еврей Кац) и описание их жизненных стратегий составляют поле, дающее автору доступ к описанию различных аспектов истории советской повседневности. Описание исторической реальности включает в себя разнородную информацию, структурировать которую можно, опираясь на аналитический аппарат дисциплины «историческая антропология». Один из уровней описания близок к археологии повседневности: в поле зрения автора попадают типичные артефакты: цигейковые шубы, характерные детали меблировки, типичные блюда (салат оливье), и повседневные практики, связанные с особенностями быта: «...квартира тоже чем-то напоминала поэта. Она была всем: квартира была рестораном, публичным домом, библиотекой, фонотекой, концертным залом, спортивным залом, баней, казино. Просто удивительно как эта маленькая, малогабаритная советская квартира могла выдержать такие нагрузки...». В поле зрения нарратора оказываются различные институты советского общества и связанные с ними ритуалы: брак и советские свадьбы, пионерская организация и празднование советских годовщин, спорт как «цивильный способ войны СССР со всем миром». В ходе изложения биографического рассказа его герой сталкивается с различными стратами советского общества: интеллигенцией (к которой принадлежит сам), военными (к которым, к большой своей радости, не примыкает), номенклатурой, студенчеством. Большое внимание уделяется тому, что можно назвать категориями мышления [2] советского человека. Наряду с представлениями о детстве и смерти в поле зрения нарратора оказываются две ключевые категории: представление о светлом будущем и представление о свободе. Конструирование исторической реальности как хронотопа, принципиально отличного от современности, во многом опирается на выделение этих категорий. Содержание представлений советских людей о счастье раскрывается от имени нарратора, находящегося

в настоящем, в довольно ироничном ключе. Застрение внимания на несовпадении советских взглядов на жизнь с «истинной жизнью» выполняет две важные функции. Во-первых, создает образ советского Другого [10], принципиально отличного от современного человека. Во-вторых, структурирует иерархию соответствия представлений истории реальности. На последнем месте стоит советская пропаганда, неадекватность которой видят сами советские люди. На втором месте – «ментальность» советского человека. Неоспариваемой истиной владеет только современный нарратор. Стоит отметить, что советские коллективные представления подаются в фильме не как константа, а как динамически изменяющееся явление. На протяжении всей картины автор отмечает девальвацию советских ценностей. Вопрос о сути исторической реальности в данном монтажном фильме представляется довольно сложным. С одной стороны, автор не уделяет внимания политической истории, упоминая о ее событиях окказионально. С другой – категории мышления людей прошлого, равно как и их повседневные поступки, теряют свою реальность при столкновении с ретроспективной рефлексией нарратора. Характерным является введение в рассказ метафоры цирка для описания социальной ситуации в стране: «...надо сказать, что в шестьдесят седьмом году было пятидесятилетие не только советской власти, но и советского цирка. Соединение двух этих мероприятий на одной дате давало очень любопытный эффект». Деконструкцию реальности завершает последняя часть нарратива, из которой зритель узнает, что повествование из настоящего ведется от лица человека, который погиб в 1991 году. Но некоторые его знакомые до сих пор сомневаются в том, что он мертв. И сам он тоже в этом сомневается. Человек, чей образ кропотливо собирался из десятков чужих биографий на протяжении всего повествования, распадается обратно на отдельные фрагменты чужих историй.

Второй рассматриваемый проект – «Антология “студийные хроники”». Сценаристы: Сергей Ланда, Жанна Романова, Сергей Литвяков, Сергей Скворцов. Режиссеры: Сергей Ланда, Жанна Романова, Сергей Литвяков. Фильм произведен на Санкт-Петербургской студии документальных фильмов в 2001 году. Продолжительность черно-белого кино 60 минут. Фильм создан на основе архивных материалов Санкт-Петербургской студии документальных фильмов 1910–2000 годов и представляет собой обзор истории XX века. Хронологические рамки этого обзора значительно шире, чем у рассмотренного выше примера, но близость авторских подходов к освещению исторической реальности позволяет ставить их в один ряд при сравнении. В отличие от проекта В. Манского, «Антология» строится не вокруг одной биографической истории. В общем оформ-

лении киноленты сохраняется диахронический нарратив: первая глава «Антологии» озаглавлена «Приход», а завершающая – «Исход». Но внутри самих глав диахронический способ представления материалов не сохраняется: авторы монтируют друг с другом кадры, моменты съемок которых разделяют десятилетия, неоднократно возвращаются к одним и тем же образам на протяжении всего повествования, которое стремится описать ключевое содержание истории XX века. Поставленная задача диктует расширение используемого материала за счет привлечения кадров, запечатлевших не только события внутри страны, но и ритуалы африканских аборигенов, нацистские марши в Германии, боевые действия американских войск во Вьетнаме и т. п. В фильме отсутствует закадровый комментарий, но используется разделение на главы: Приход; Риторика; Великие Иллюзии; Неврастения; Война; Любовь; Исход. Краткий авторский текст дополняется другими средствами выразительности: монтажом видеоряда и аудиосопровождением. В большинстве случаев ощущение *punctum* [9] при просмотре фильма возникает в моменты контрастного монтажа. Например, приветствие Гитлером генералов вермахта монтируется с аналогичной сценой, участие в которой принимают Сталин и советские офицеры. Еще одним важным способом смыслообразования является монтаж кадров, соседство которых заставляет прочитывать видеоряд метафорически. Так, военная пляска африканских аборигенов выступает контрапунктом для главы «Война», повествующей преимущественно о Первой и Второй мировых войнах. Для главы «Неврастения» роль такого контрапunkта выполняет образ карусели.

Авторы «Антологии» предлагают структуру исторической реальности, сильно отличающуюся от варианта «Частных хроник». Если в первом рассмотренном проекте политическое рассматривалось как несущественное на фоне повседневности, то в «Антологии» политическое и повседневность уравниваются, включаясь в общую категориальную рамку «Приход; Риторика; Великие Иллюзии; Неврастения; Война; Любовь; Исход». Подобная категоризация описывает реальность на онтологическом уровне, соединяя в ряде сопоставимых категорий эмоции, социальные явления и философские понятия. Но, несмотря на довольно размытую категориальную рамку, авторы описывают преимущественно культурную историю XX века, пытаясь выделить ключевые для этой истории понятия. История XX века представляет собой уникальный феномен, существующий в строго определенном хронотопе и не обнаруживающий причинно-следственных связей ни с прошлым, ни с настоящим. Внутреннее пространство хронотопа, ограниченное «Приходом» и «Исходом», имеет сложную хронологию. Обозначенные категории представляют собой

определенный нарратив, где из риторики вырастают великие иллюзии, ведущие к неврастении и войне, которые завершаются любовью и исходом. Но внутри самого хронотопа события не диахроничны, обозначенная последовательность онтологических категорий представляет собой определенную причинно-следственную связь, повторяющуюся многократно. Это позволяет авторам выстраивать длинные синонимичные ряды, показывая общность риторики Ленина, Горбачева, Сталина, Гитлера, Че Гевары, Муссолини, Ельцина, Маяковского, Горького, Брежнева, Хрущева, Горбачева, Сталина, на чьи выступления из зала смотрит жующий жвачку молодой Путин. Синонимичные образы внутри хронотопа не выстраиваются в эксплицитно обусловленную последовательность, могут повторно встраиваться в ряд. Фигура Другого, человека XX века, создается путем заострения внимания на феномене указанной выше последовательности онтологических категорий. Для акцентирования особенностей Другого общества авторы используют контрастные кадры, вводящие в нарратив метафоры: ярмарочная суматоха, бесконечное кружение каруселей, воинственные танцы аборигенов создают ощущение хаотичности социальной истории. На протяжении всего видеонарратива сама описываемая реальность подвергается некоторой девальвации через введение контрапунктом образа кинозала: люди разных эпох приходят в кинозал и смотрят документальное кино про людей, которые рано или поздно придут в кинозал смотреть кино. Репрезентируемая реальность благодаря введению этого контрапункта приобретает характер отражения отражения.

Последним рассмотрим монтажный фильм Сергея Лозницы «Представление». Фильм был смонтирован в 2008 году в копродукции ФГУП «ТПО «Санкт-Петербургская студия документальных фильмов», ma.ja.de. filmproduction, MDR, Inspiration Films, YLE Teema. Продолжительность ленты – 83 минуты. Согласно синопсису ленты, она посвящена практически забытым сторонам советской жизни и образу мыслей того времени, обзору жизни, наполненной лишениями и абсурдными ритуалами, но в то же время освещенной сиянием великой коммунистической иллюзии [5]. Автор отмечает также свою интенцию проследить за изменением отношения советских людей к кинокамере в конце пятидесятых – шестидесятых годов. Основной же целью С. Лозницы было продемонстрировать разницу между «настоящей жизнью советских людей, вкусом, запахом настоящей истории» [8] и тотальным политическим спектаклем, в котором они участвовали [1]. Фильм создан на основе выпусков киножурнала «Наш край» с 1957 по 1967 год [1] Ленинградской студии документальных фильмов. Из авторского комментария становится понятно, что при монтаже соблюдался диахро-

нический подход к материалу. Сюжетно фильм напоминает работу по культурной антропологии – он представляет собирательный годовой цикл жизни общества, включающий в себя смену сельскохозяйственных работ и цикл советских праздников. Второй сюжетной линией выступает взаимодействие двух уровней советской жизни – постепенное вытеснение из кадра «настоящей истории» советской пропагандой. Как и в предыдущем проекте, в «Представлении» отсутствует закадровый комментарий. Художественный эффект создается исключительно за счет монтажа изображения и звука. Для достижения ощущения разрыва между исторической реальностью и советской пропагандой автор использует контрастный монтаж. Например, переходя от съемок тяжелого колхозного труда к постановке пропагандистской пьесы – «лирической комедии из колхозной жизни», а от цикла сталелитейного производства – к обещаниям передовиков перевыполнить план. Большое внимание уделяется информационному потенциалу аудиоряда. В отношении некоторых кадров была проделана работа по восстановлению оригинального звука кинозаписи, замененного в киножурналах на дикторский комментарий. Вместе монтируются кадры, сопровождаемые только производственными шумами или невнятной речью находящихся в кадре людей, и кадры, представляющие разные формы советской пропаганды (дикторский текст, интервью с ударниками производства, кадры из советских фильмов и спектаклей). Это приводит к ощущению противопоставления молчаливой материальности тотальному спектаклю, представлению о советской жизни. Собственно, по этой причине слово «Представление» вынесено в заголовок фильма [1]. Несмотря на разделение исторической реальности на «настоящую жизнь» и «советскую пропаганду», сам автор, рефлексируя в своих интервью о получившейся картине, говорит, что слово «представление» описывает как содержание фильма, так и его форму. Указывая на собственные эстетические эксперименты над обрабатываемым материалом, он лишает репрезентируемую «настоящую жизнь» статуса окончательной реальности.

Если рассматривать монтажное кино не только как конечный продукт (готовые фильмы), но как процесс, включающий в себя поиск архивного материала, его обработку и создание картины, то все три рассмотренных выше проекта можно сравнить по способу производства исторической реальности. Обращаясь к официальной или полуофициальной визуальной репрезентации советской истории, авторы прикладывают к доступному им материалу собственную категориальную сетку, которая должна описывать историческую реальность. Обнаруживая несоответствие официального гранд-нarrатива о прошлом собственным представлениям, они декон-

струируют исторический нарратив и монтируют его заново. В двух случаях («Частные хроники» и «Представление») авторы новых концепций вступают в полемику с иными способами презентации реальности, выделяя в одном случае два, а в другом – один способ представления прошлого. В случае ««Антологии» изначальная презентация (советская идеология), по сути, не подвергается деконструкции, а вводится в но-

вое повествование на правах феномена культурной истории. Но во всех трех проектах авторы с той или иной степенью настойчивости отмечают сконструированность собственного варианта исторической реальности. Таким образом, монтажное кино о советском не претендует на замещение гранд-нarrатива, а подобно работам по исторической антропологии дополняет существующую полифонию историографии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бейкер М. Игра в неигровое // Искусство кино [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://goo.gl/tL4jlo>
2. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М.: Искусство, 1984. 350 с.
3. Козлова Н., Сандомирская И. «Наивное письмо» и производители нормы. Коллаж. М.: ИФ РАН, 1997. 256 с.
4. Кром М. М. Историческая антропология: Пособие к лекционному курсу. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге: Квадрига, 2010. 80 с.
5. Лозница С. Представление. Синопсис [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://loznitsa.com/movies/revue/?lang=ru>
6. Манский В. Частные хроники. Диалог [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://otkakva.net/interview/mansky/index.htm>
7. Медик Х. Микроистория // THESIS. Теория и история экономических и социальных институтов и систем. Т. II. Вып. 4. М., 1994. С. 193–202.
8. Сулькин О. Советский Цирк // НОВОЕ РУССКОЕ СЛОВО [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://goo.gl/ao8jpR>
9. Barthes R. La Chambre Claire Note sur la Photographic. Available at: <http://klinamen.com>
10. Certeau M. de. The Writing of History. N. Y.: Columbia University Press, 1988. P. 209–226.
11. Jenkins K. A Postmodern Reply to Perez Zagorin // History and Theory. 2000. Vol. 39. № 2. May. P. 89–110.

Blyshko D. V., Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation)

CONSTRUCTION OF REALITY: CONCEPTS OF DAILY LIFE HISTORY IN POST-SOVIET DOCUMENTARY FILMMAKING

The article examines three cases of the post-Soviet representation of the Soviet everyday life in documentary films based on archival footages. Development of different scientific concepts pertaining historical reality is studied. Production of the visual mode of historical reality involves multiple steps including selection of categorical frameworks of historical description, selection of visual materials, installation of video and audio dubbing, and the authors' reflection on different versions of representation of the past in documentaries. The films "Private chronicles" and "the Monologue" define two different types of ideology based on representation of the Soviet past: an official newsreel and ideology-driven home video footages of the Soviet citizens. The projects "Revue" and "Private chronicles" controvert Soviet propaganda. In the case of "Anthology" the Soviet ideology is shown as a phenomenon of cultural history. In all three cases a question on the adequacy of contemporary representation of the past as historical reality is raised. The authors underline the fact that they constructed their own concept of historical reality.

Key words: public history, concepts of historical reality, documentary, compilation films

REFERENCES

1. Beyker M. Playing non-fiction [Igra v neigrovoe]. *Iskusstvo kino*. Available at: <http://goo.gl/tL4jlo>
2. Gurevich A. Ya. *Kategorii srednevekovoy kul'tury* [Categories of Medieval Culture]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1984. 350 p.
3. Kozlova N., Sandomirskaia I. "Naivnoe pis'mo" i proizvoditeli normy. *Kollazh* [Naive writing and producers of norms. Collage]. Moscow, IF RAN Publ., 1997. 256 p.
4. Krom M. M. *Istoricheskaya antropologiya: Posobie k lektsionnomu kursu* [Historical Anthropology: A Textbook]. St. Petersburg, Izdatel'stvo Evropeyskogo universiteta v Sankt-Petersburge: Kvadriga Publ., 2010. 80 p.
5. Loznitsa S. *Predstavlenie. Sinopsis* [Revue. Synopsis]. Available at: <http://loznitsa.com/movies/revue/?lang=ru>
6. Manskiy V. *Chastnye khroniki. Dialog* [Private Chronicles. Dialogue]. Available at: <http://otkakva.net/interview/mansky/index.htm>
7. Medik H. Microhistory [Mikroistoriya]. *THESIS. Teoriya i istoriya ekonomicheskikh i sotsial'nykh institutov i system* [THESIS. Theory and history of economic and social institutions and systems]. Vol. II. Issue 4. Moscow, 1994. P. 193–202.
8. Sul'kin O. Soviet circus [Sovetskiy tsirk]. *NOVOE RUSSKOE SLOVO* [New Russian word]. Available at: <http://goo.gl/ao8jpR>
9. Barthes R. La Chambre Claire Note sur la Photographic. Available at: <http://klinamen.com>
10. Certeau M. de. The Writing of History. N. Y.: Columbia University Press, 1988. P. 209–226.
11. Jenkins K. A Postmodern Reply to Perez Zagorin // History and Theory. 2000. Vol. 39. № 2. May. P. 89–110.

Поступила в редакцию 24.11.2014