

Разложение тотальности: объектализация позднего социализма в постсоветских биохрониках¹

СЕРГЕЙ
УШАКИН

Для нас искусство – создание новых вещей. Этим определяется наше тяготение к реализму, к весу, объему, к земле. [...] Всякое организованное произведение – дом, поэма или картина – целесообразная вещь, не удаляющая людей из жизни, но помогающая ее организовать. [...] Бросьте декларировать и опровергать, делайте вещи!

Эль Лисицкий. *Блокада России кончается* (1922)

НОВАЯ ТРЕЗВОСТЬ: ОБЪЕКТАЛИЗАЦИЯ

«**М**Ы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. – проклятыми. – Не подходите близко! – Не трогайте глазами! – Опасно для жизни! Заразительно. МЫ утверждаем будущее киноискусства отрицанием его настоящего.»

Смерть “кинематографии” необходима для жизни киноискусства. МЫ призываем ускорить смерть ее.

МЫ исключаем временно человека как объект кино съемки за его неумение руководить своими движениями.

...Киночество есть искусство организации необходимых движений вещей в пространстве... согласное со свойствами материала и внутренним ритмом каждой вещи».

Так писал Дзига Вертов в манифесте «МЫ» 1922 года². Старый кинематограф с его эмоциями и психологией должен был освободить место для «киновещей»³. «Жизнь с еще мягкими костями» должна была заменить собой художественные «сур-



Сергей Александрович Ушакин (р. 1966) – антрополог, историк культуры, профессор Принстонского университета (США).

- 1 Настоящая статья является переводом работы: OUSHAKINE S.A. *Totality Decomposed: Objectalizing Late Socialism in Post-Soviet Biochronicles* // The Russian Review. 2010. Vol. 69. № 4. P. 638–669 (специальный номер «The Desire for the Real: Documentary Trends in Contemporary Russian Culture»). Я благодарен Марку Липовецкому и Биргит Боймерс за их предложение присоединиться к этому проекту. Я также благодарен Елене Барабан, Дэвину Фору, Елене Гоцило, Кевину М.Ф. Платту, Елене Трубиной, Ким Лейн Шеппели и Ольге Шевченко за их комментарии и критику. Я благодарен студии «Вертов. Реальное кино» и телеканалу «НТВ» за разрешение использовать их визуальные материалы.
- 2 ВЕРТОВ Д. *Мы. Вариант манифеста* // Он же. *Из наследия*. М., 2008. Т. 2. С. 15–16.
- 3 Он же. *Киноглаз – это первая киновещь* // Там же. С. 58.



рогаты» – «литературные скелеты, обтянутые кинокожей»⁴. Киноглаз и радиоухо должны были стать новым типом связи между советским и мировым пролетариатом⁵.

Сознательно выводя «искусство на периферию» своего художественного сознания, Вертов делал акцент на прямом изображении «жизни как она есть»⁶:

«Главная задача – видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции... фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод»⁷.

Киноправда, переданная посредством «реальных и полезных киновещей (без луны, любви или детективов)», должна была стать эпистемологическим и визуальным режимом времени, или, говоря словами самого Вертова, методом «коммунистической расшифровки мира»⁸.

Полемические лозунги Вертова, как и следовало ожидать, вызвали горячие споры. Виктор Шкловский, например, убеждал, что первичной целью кинематографа является не вещь, выставленная перед камерой, а позиция, точка зрения, с которой камера фиксирует эту вещь:

«Кинематограф требует... смыслового движения так же, как литература требует слов. [...] Лишь когда у кинооператора есть свой особый подход, кинокадр может оказывать воздействие».

Впрочем, в вертовском желании вытеснить «искусство» «киновещами» Шкловский видел не столько обесценивание искусства, сколько смысловое обеднение вещей, вызванное отсутствием индивидуальной рефлексии по поводу снимаемого материального мира⁹. Движение объектов не обязательно гарантирует движение смысла, и вертовское требование бессюжетного, «нехудожественного, не-эстетического кино» напоминало Шкловскому «сложный метод забивания стены в гвоздь»¹⁰, то есть утомительное кинематографическое усилие, не оправдывающее результатов.

Как известно, в раннем советском документальном кино эти эстетические разногласия по поводу значения вещей, действительности и рамок авторской интерпретации остались нераз-

4 Он же. *Киноглаз и видимый мир* // Там же. С. 65; Он же. *Выступление на диспуте* // Там же. С. 45.

5 Он же. *Основное Кино-Глаза, или Вернейший путь к Кино-Октябрю* // Там же. С. 85.

6 Там же.

7 Он же. *Худ. драма и «Кино-глаз». Выступление на диспуте «Искусство и быт» 15 июля 1924 г* // Там же. С. 53.

8 Он же. *Кинокам юга* // Там же. С. 93. Обсуждение идеологических позиций Вертова см. в: Рошаль Л. *Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино*. М., 2001. С. 115–120.

9 Шкловский В. *За 60 лет: работы о кино*. М., 1985. С. 31, 32.

10 Там же. С. 78.

решенными¹¹. Однако они не были забыты: восемьдесят лет спустя, в 2005 году, журнал «Искусство кино» опубликовал два манифеста, написанных двумя ведущими постсоветскими документалистами. Эти манифесты воспроизводили уже знакомую нам конструкцию, в которой кино и реальность, документ и документалистика сталкивались в очередном безвыходном конфликте¹². Следуя традиции, оба манифеста объявляли о смерти кинематографа; на этот раз умереть должно было документальное кино. Оба автора предлагали свои объяснения причин смерти культурного жанра.

Сергей Лозница (р. 1964), белорусский режиссер, работающий в Германии, начал дискуссию с заявления о «неуместности» слова *документ* в традиционном описании этого жанра. В своей статье «Конец документального кино» он писал:

«Нельзя рассматривать и оценивать никакую документальную картину, отделяя ее от автора, равно как и материал, отделяя его от оператора. Все, что мы видим в снятом виде, не есть объективность, а есть одно зафиксированное на пленку неразъединимое понятие: наблюдаемое-наблюдатель».

Подражая идеям и стилю Шкловского (хотя и не ссылаясь на него), Лозница отмечал, что было бы «неправильным» видеть в документальном фильме «часть жизни». Несмотря на то, что степень непрозрачности постановочных приемов в документалистике гораздо выше, чем в художественных фильмах, в обоих случаях именно творческая иллюзия определяет кинематограф как целое. Поезд братьев Люмьер, напоминая своим читателям Лозница, «продолжает прибывать на простыню экрана, но из зала уже никто не убегает»¹³.

Пять месяцев спустя Виталий Манский (р. 1963), еще один влиятельный постсоветский кинорежиссер, предложил свое объяснение гибели документального кино в России. В лаконичном двухстраничном манифесте Манский подводил итог: «Как только документальное кино стало искусством, оно перестало быть документальным»¹⁴. Называя себя наследником вертовской *киноправды* и традиций *cinéma vérité*, Манский заявлял о приходе «нового кинематографического движения» – *реального кино*.

Для тех, кто был знаком с историей советского кинематографа, этот манифест содержал немного нового. Большая часть утверждений Манского представляла собой парафраз вертовских

11 О сходной полемике между Вертовым и Сергеем Эйзенштейном см.: TSIVIAN Y. *Dziga Vertov and His Time* // IDEM (Ed.). *Lines of Resistance: Dziga Vertov and the Twenties*. Bloomington, 2005. P. 5–8; см. также: ФОМЕНКО А. *Монтаж, фактография, эпос: производственное движение и фактография*. СПб., 2007. С. 166–168.

12 О документе и документалистике см.: ROSEN P. *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis, 2001. Ch. 6.

13 Лозница С. *Конец документального кино* // Искусство кино. 2005. № 6. С. 51–52.

14 Манский В. *Реальное кино. Манифест* // Искусство кино. 2005. № 11. С. 99.



идей о киноглазе как новом методе, пропущенных сквозь риторический фильтр «Догмы 95»¹⁵. Попытки режиссера использовать раннюю советскую традицию документалистики для легитимации своего постсоветского творчества были ожидаемыми. Манский давно ассоциировал себя с Вертовым: вплоть до недавнего времени его частная кинокомпания называлась «Студия “Вертов и Ко”», а его личная страничка находилась на портале www.vertov.ru¹⁶. Удивительным, однако, было очевидное несоответствие между идеологией манифеста и собственными фильмами Манского. В противоположность призыву освободить «реальное кино» от литературности, наиболее успешные ленты Манского демонстрируют поразительно устойчивую сюжетную канву. В противоположность похвале необработанной репрезентации реальности, фильм, который принес Манскому львиную долю его успеха у мирового и отечественного зрителя – «Частные хроники. Монолог» (1999), – есть упражнение в компиляции, замысловатый монтаж архивного киноматериала¹⁷.

Этот разрыв между самопозиционированием Манского и его кинематографическим подходом неслучаен. Благодаря опыту работы программным директором крупного российского телеканала, Манский не мог не знать, что бессюжетное «реальное кино» имеет мало шансов привлечь сколько-нибудь заметную аудиторию¹⁸. Важность его манифеста, тем не менее, была не в радикальной попытке освободиться от традиционных технологических и содержательных рамок. Подобно статье Лозницы, манифест Манского стал непрямым ответом на одно и то же фундаментальное изменение постсоветского документального кино – прекращение систематической видеорегистрации жизни страны¹⁹.

В последнее десятилетие существования СССР почти тридцать государственных кинокомпаний ежегодно производили около ста пятидесяти документальных лент²⁰. Некоторые из них показывались в советских кинотеатрах перед демонстрацией игровых фильмов, другие были сделаны для телевидения. Большая часть произведенных фильмов пополняла полки

15 Ларс фон Триер – главный идеолог «Догмы 95» и «Догментального кино» – является страстным поклонником эстетических и политических взглядов Вертова. Обсуждение этой темы и манифесты «Догмы 95» см. в: STEVENSON J. *Dogme Uncut: Lars von Trier, Thomas Vinterberg, and the Gang That Took on Hollywood*. Santa Monica, 2003.

16 Манский позднее создал собственный сайт manski.ru, а его компания была переименована в «Вертов. Реальное кино».

17 Более ранний фильм Манского «Срезки очередной войны» (1993), вызвавший в свое время жаркие споры, был основан на том же методе: архивные хроники военных действий использовались, чтобы создать визуальное повествование о войне и сексуальности.

18 Белопольская В., Манский В. *Человек без киноаппарата* // Искусство кино. 2005. № 11. С. 100–101.

19 *Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества* / Под ред. Л. Джулай. М., 2005. С. 101.

20 Там же. С. 177.

государственных архивов. Создаваемая на государственные средства документальная кинохроника, возможно, и не была в полной мере реализацией идеи Вертова о «фабрике фактов», но она, безусловно, была эффективной фабрикой по производству киноматериала, который мог быть использован позднее. Как утверждает Лилиана Малькова, исследователь российского кино, именно этот банк визуальной информации, собранной на протяжении нескольких десятилетий в соответствии с жесткими тематическими планами, и формирует сегодня нашу зрительную память об СССР²¹.

Кинохроника – главная культурная институция, посредством которой создавались, собирались и тиражировались киноматериалы, – исчезла как жанр вскоре после распада Советского Союза²². В течение первого постсоветского десятилетия одна за другой перестали существовать региональные киностудии, а в 2000 году федеральное правительство прекратило архивирование киножурналов²³. Постсоветские документальные фильмы – несравнимые по своему количеству с советскими – стали почти исключительно достоянием телевидения²⁴.

Лозница и Манский, известные своей новаторской работой с архивными видеоматериалами, предложили две разные альтернативы смерти советской кинодокументалистики. В своих фильмах «Блокада» (2005) и «Представление» (2008) Лозница убедительно продемонстрировал эстетический и семантический потенциал имеющихся советских киноархивов. Успех его «Блокады», например, объясняется не только виртуозным монтажом старой хроники времен блокады Ленинграда, но также и поразительным эффектом звукоряда, созданного Лозницей и синхронизированного с изображением. Воспроизводя голоса, шепот, хруст, скрип и прочие звуки, которые были утрачены или просто не были изначально записаны на бобинах оригинальной пленки, звукоряд придал безмолвному визуальному нарративу акустическую фактурность²⁵.

«Реальное кино» Манского не отрицало важность такого эстетического переосмысления прошлого, однако оно подчеркивало *вторичный* характер архивной иконографии: производство нового смысла прошлого не то же самое, что производство новой видеосъемки настоящего. Оставляя в стороне проблемы ин-

21 Малькова Л. *Киноправда вне «коммунистической расшифровки мира»* // *Документальное кино эпохи реформаторства* / Под ред. Г. Долматовской, Г. Копалиной. М., 2001. С. 7.

22 Там же. С. 7–8; см. также: *Документальный иллюзион...* С. 225–226.

23 Кошелева З. «И корабль плывет...»: документальное кино // *Российское кино: вступление в новый век* / Под ред. М. Зака, И. Шиловой. М., 2006. С. 101–102.

24 Общая ситуация начала меняться с появлением движения «Кинотеатр.doc» (www.kinoteatrdoc.ru/news.php). Однако инновационные документальные фильмы, связанные с этим движением, не могли заменить собой исчезнувшую систематическую кинохронику.

25 См.: Стишова Е. *Возвращение опыта* // *Искусство кино*. 2005. № 5; YOUNGBLOOD D.J. *A Chronicle for Our Time: Sergei Loznitsa's "The Blockade"* (2006) // *The Russian Review*. 2007. Vol. 66. № 4. P. 693–698.



терпретационных стратегий и режиссерской техники, «реальное кино» Манского главным образом было озабочено поиском нового пути перенесения «необработанной жизни» на пленку.

Несмотря на то, что ни «необработанная жизнь» «реального кино» Манского, ни изощренно перекодированное прошлое хроникального эстетизма Лозницы не сформулировали удовлетворительного решения старой проблемы, само воспроизведение дискуссии раннего советского периода о природе кинодокументов и цели кинематографического документирования стало явным признаком существования более широкого круга проблем, связанных с механизмами и процессами самоосмысления и самоописания в современной России. Используя эту парадигматическую полемику в качестве отправной точки, мне бы хотелось проследить несколько тенденций, которые определяют развитие массового российского документального кино.

При помощи анализа двух важных документальных проектов поздних 1990-х – «Хроник» Манского и телесериала из срока трех эпизодов «Намедни: наша эра» Джаника Файзиева и Леонида Парфенова – я покажу, как происходит декомпозиция визуального монолита позднего социализма. В этих документальных работах последние три десятилетия СССР представлены как «предметное время»²⁶. Расщепляя историю позднего социализма на материальные элементы осмысленного аналитического и повседневного опыта, оба проекта в итоге создают эффект временной и пространственной грануляции недавнего советского прошлого. Показательным в данном случае является то, что эти киновещи, автономные и, как правило, не связанные друг с другом, не «складываются» в последовательную и непротиворечивую историю. Наоборот: благодаря своей конкретности киновещи, с одной стороны, деконтекстуализируют идентичности и смещают господствующие нарративы позднего социализма, а с другой, – создают стабилизирующий эффект мнемонической и исторической осязаемости.

Я буду называть эти попытки трансформации «эпистемофилии в объект» *объектализмом*, следуя подходу французского психоаналитика Андре Грина²⁷. Объекты в данном случае призваны дифференцировать – при помощи связей и пробелов – периоды, процессы или события прошлого. Важно при этом то, что постоянное смещение акцентов с семантических связей на физическую фактуру, бесконечная игра между индексальностью и материальностью этих овеществлений советского ведет не к финальной стабилизации смысла, но к непрерывному скольжению по цепи означающих²⁸.

26 Шкловский В. *Тетива: о несходстве сходного* // Он же. *Собрание сочинений: В 3 т.* М., 1974. Т. 3. С. 548.

27 GREEN A. *The Work of the Negative*. London, 1999. P. 238.

28 LACAN J. *Écrits: A Selection*. New York, 1977. P. 154.

Было бы неверно видеть в этом объектализме постсоветских документалистов стремление к объективизму или не менее предсказуемое проявление кинематографического фетишизма. Постсоветская версия новой вещественности в определенной степени сходна с более ранними предметно-ориентированными стратегиями символизации. Во многих отношениях постсоветская объектализация недавнего прошлого не является чуждой фактографическим экспериментам русского авангарда 1920-х годов. Оба направления стремятся уйти от удушающей монументальности старых форм репрезентации. Оба едины в своем желании «сделать реальность видимой без какого-либо вмешательства или посредничества»²⁹. Оба направления видят в материальном объекте главный предмет коллективного опыта. Однако очевидны и отличия: постсоветские документалисты определенно не желают следовать известному предложению Сергея Третьякова сфокусировать исследовательское внимание не на «человеке-одиночке, идущем сквозь строй вещей», а на «вещи, проходящей сквозь строй людей»³⁰. Как я покажу ниже, в постсоветской России идея «биографии вещей», принадлежащая Третьякову, вполне жива. Но этот переход от «товарищей к товарам» оказался замедленным из-за фундаментального сомнения в верности самой посылки о *стройной* организации людей и вещей в советском универсуме³¹.

У постсоветского объектализма есть еще один важный предшественник. Отказ российских документалистов от эмоциональной и идеологической насыщенности, преданность конкретности и материалу, тенденция деконтекстуализировать вещи прошлого сходны с эстетикой разочарования, ставшего краеугольным камнем движения *Neue Sachlichkeit* в Веймарской Германии³². Однако постсоветская версия «Новой трезвости» весьма далека от попыток художников Веймарской Германии ответить на новый *Rappel á l'ordre* («призыв к порядку») бесконечными классификациями и типологизациями материального мира³³. Напротив, материальный мир позднего

29 ВУСЛОУ В.Н.D. *From Faktura to Factography* // October. 1984. Vol. 30. P. 103. Более подробно о фактографии в раннем советском документальном кино см.: FORE D. *The Operative Word in Soviet Factography* // October. 2006. Vol. 118. P. 95–131; DISKEMAN L. *The Fact and the Photograph* // Ibid. P. 132–152.

30 Третьяков С. *Биография вещи* // *Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа* / Под ред. Н.Ф. Чужака. М., Захаров, 2000 [1929]. С. 72.

31 Подробную дискуссию см. в: ДЕГОТЪ Е. *От товара к товарищу: к эстетике нерыночного предмета* // *Память тела: нижнее белье советской эпохи. Каталог выставки. 7 ноября 2000 – 31 января 2001*. М., 2000. С. 8–19.

32 Обзор этого движения, название которого обычно переводят как «Новая объективность», «Новая вещественность» или «Новая трезвость» см. в: PLUMB S. *Neue Sachlichkeit 1918–33: Unity and Diversity of an Art Movement*. Amsterdam, 2006. P. 37–38.

33 О «призыве к порядку» и «Новой вещественности» в Веймарской Германии и ранней Советской России см.: ДЕГОТЪ Е. *Different Things: Soviet Realist Painting in the Context of the New Objectivity of the 1920s* // «Новая вещественность» Николая Загрекова и русские художники. *Каталог выставки. 9 апреля – 10 июня 2007*



социализма представлен как оглушающая какофония вещей, событий и людей, как иллюстрация «программной нестабильности» конфликтующих, инверсированных и перекрывающих друг друга нарративов, как результат «механических операций, которые систематически производят диссоциацию в пространстве и времени»³⁴, даже если это пространство и время ограничены лишь рамками кадра.

Несмотря на фундаментальное неприятие повествовательной завершенности и линейного восприятия истории, объекталистские стратегии постсоветской документалистики смогли создать эффективную композиционную структуру для своих автономных киновещей: Вертова и Шкловского удалось, наконец, примирить. Автономные визуальные предметы были упорядочены хронологически: тематический новостной киножурнал переродился в биографические хроники, в жанр поколенческой летописи. Любопытным образом эти биохроники соединили в себе замороженность визуальной аутентичностью советской «жизни врасплох» со столь же сильным желанием найти правдоподобную форму организации разрозненных объектов советского материального мира. Современные документалисты визуализируют прошлые и текущие события как хроникальный отчет о повседневной жизни последнего советского поколения, радикально смещая при этом фокус господствующих конвенций советских «кинолетописей эпохи» и «киномонументов» с их зацикленностью на успехах промышленности и классовом равенстве.

При всей своей сюжетной слабости эти постсоциалистические проекты не лишены серьезных художественных достижений. Киноправда встречается здесь с постмодернистским «монтажом бытовых раздражителей»³⁵. Искусное сплетение разнородных визуальных элементов служит главным техническим приемом, который создает и подчеркивает культурную разобщенность. Другими словами, конец советского документального кино, провозглашенный Лозницей и Манским, не означает смерти документа. Творческий звуковой и визуальный монтаж позволяет новому поколению постсоветских режиссеров переоценить и переформатировать не только существующий запас видеорепрезентаций позднесоветской жизни, но также и базовые допущения о самой этой жизни.

St. Petersburg, 2007. P. 134–142; см. также: MAKELA M. «A Clear and Simple Style»: Tradition and Typology in New Objectivity // Art Institute of Chicago Museum Studies. 2002. Vol. 28. № 1. P. 40.

34 Тсчнумі В. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, 1994. P. 203, 213.

35 Эйзенштейн использовал выражение «монтаж бытовых раздражителей» в своей критике вертовского «Кино-глаза», который он отвергал как «плагиат бытостроительства» за его подражательный «монтаж быта». См.: Эйзенштейн С. *Наброски к статье // Эйзенштейн: попытка театра. Статьи. Публикации /* Под ред. В. Забродина. М., 2005. С. 249.

БИОХРОНИКИ: СНИМАЯ ЖИЗНЬ ВРАСПЛОХ

СЕРГЕЙ УШАКИН

РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...

Сценарий – это сказка, выдуманная литератором про нас. Мы живем своей жизнью и ничьим выдумкам не подчиняемся.

ДЗИГА ВЕРТОВ. *Кино-глаз* (1926)

В своем коротком эссе «Декорации эпохи» Борис Эйхенбаум объяснял широкую популярность документальной литературы в России раннего советского периода тем, что материал послереволюционного быта оказался слишком однозначным, чтобы стать содержанием таких литературных построений, как драма или роман. Сама «злободневность» нового порядка вещей мешала ему уложиться в стилистические и повествовательные рамки сюжета. Чтобы стать *сюжетопригодным*, чтобы развертываться в полноценное повествование, современный быт должен был предварительно пройти «сквозь литературное оформление». Внутренне связанная история может быть создана только путем организации необработанного материала жизни в соответствии с некоей *внешней* логикой – то есть соответствовать логике времени (как в хронике), биографии (как в мемуарах), пространства (как в путевых дневниках) или события (как в репортаже, скетче, очерке)³⁶. Едва ли можно удивляться тому, замечал Эйхенбаум, что рамки биографической хроники стали наиболее популярным литературным «контейнером» для эмоционально насыщенного изображения образцов новой жизни в художественной форме. Современность раскрывалась не как комбинация целенаправленных *процессов*, а как изображение *людей, «строящих свою судьбу»*³⁷. Предмет эстетического опыта в этом случае лежал не в области формальной организации материала, а в *самом материале*³⁸.

Со второй половины 1990-х Россия переживала сходный бум жанра биографической хроники. В ситуации, когда социалистические формы сюжетного воплощения были отброшены, а новые нарративные формы только начали возникать, мемуары, дневники и личная переписка передавали смысл исторического процесса через описание материальных деталей и предметов³⁹. Литература стала основным источником таких «эго-документов»; однако все отчетливее литературные источники дополнялись кино- и видеопродукцией⁴⁰. Несколько докумен-

36 ЭЙХЕНБАУМ Б. *Мой временник*. СПб., 2001. С. 129–130.

37 Там же. С. 130.

38 ШКЛОВСКИЙ В. *За 60 лет...* С. 103.

39 Я подробно рассматриваю эту возрастающую важность деталей для передачи неустойчивого значения постсоветских изменений в статье «Aesthetics without Law: Cinematic Bandits in Post-Soviet Space» (*Slavic and East European Journal*. 2007. Vol. 51. № 2. P. 357–390).

40 С конца 1990-х российские издатели, журналисты и ученые начинают говорить о «мемуарной лихорадке», или «мемуарном буме». Биографическая литература прочно занимает ведущую позицию среди бестсел-



тальных лент, созданных ведущими российскими режиссерами за последние пятнадцать лет, показывают, что популярность биохроник является не временной художественной модой, а усиливающейся тенденцией. Например, в 1997 году Виктор Косаковский выпустил свой документальный фильм «Среда. 19.07.1961», в котором он изначально планировал показать людей (пятьдесят мужчин и пятьдесят одну женщину), родившихся в один и тот же день (19 июля 1961 года) в одном и том же месте (Ленинград), – то есть там и тогда же, что и сам режиссер. В конце концов Косаковскому удалось найти только семьдесят человек, и «Среда» представляет их в виде серии индивидуальных визуальных фрагментов (*кинограмм*), которые имеют собственную структуру и могут быть смонтированы вместе разными способами⁴¹. Эти визуальные серии, объединенные содержательно только датой и местом рождения своих героев, не сливаются в связную биографию группы. Тем не менее эта кинограмматическая картина действительно создает своеобразную мозаику поколенческой *среды*, подчеркивая двусмысленность названия фильма.

Сергей Мирошниченко, еще один ключевой российский документалист, выстраивает поколенческую хронику, опираясь на иной кинематографический прием. Для своего проекта «Рожденные в СССР» каждые семь лет Мирошниченко интервьюирует одну и ту же группу людей, которые пошли в школу в 1991 году, когда Советский Союз был на грани коллапса, и которые сегодня разбросаны по всему миру. Проект осуществлен вместе с телеканалом Би-би-си, и сегодня существует уже четыре фильма: «Семилетние в СССР» (1991), «Четырнадцатилетние. Рожденные в СССР» (1998), «Рожденные в СССР: 21 год» (2005), «Рожденные в СССР: продолжение. 28 лет» (2012)⁴².

Пожалуй, наиболее интенсивно формат биохроник был использован Виталием Манским. Его «Хроники» и «Наша Родина» (2005) прямо и подчеркнуто обращены к судьбе позднего советского поколения. Цель его другого амбициозного проекта, «Россия – начало» (2001) – регистрация жизни поколения, рожденного в первый год нового тысячелетия. Это двадцать шесть эпизодов о женщинах, родивших этих детей. Снятые в разных частях страны, эти истории рождений призваны создать пано-

леров, соперничая лишь с детективами. См.: Костюкова О. *Россияне любят детективы и мемуары* // Сегодня. 1997. 8 сентября; Искандеров А.А. *Мемуарная лихорадка* // Вопросы истории. 2001. № 4; Кучерская М. *Гвоздь в сапоге* // Российская газета. 2004. 24 марта; Притула В. *Невымысленность жанра* // Слово. 2008. 18 апреля.

41 Об использовании кинограмм см.: Tschumi В. *Cinegram Folie: Le Parc de la Villette, Paris, Nineteenth Arrondissement*. Princeton, 1987. P. vi.

42 О фильме «Рожденные в СССР» см.: Бейкер М. «Рожденные в СССР»: сюжет в развитии // BBCRussian.com. 2007. 28 июня (http://news.bbc.co.uk/1/hi/russian/news/newsid_6251000/6251376.stm). Фильмы доступны по ссылке: <http://rozhdennye-v-sssr.ru>.

рамное предисловие к документальному исследованию поколения. Как и «Рожденные в СССР» Мирошниченко, «Россия – начало» задумывался как длительное кинематографическое наблюдение; съемочная группа планирует снимать детей каждые несколько лет, чтобы в итоге получить последовательный ансамбль автономных поколенческих нарративов⁴³.

Слишком злободневные для того, чтобы поддаваться подлинной литературной обработке, эти кинограммы советского и постсоветского повседневного опыта часто представляют собой раздробленную мозаику политических клише и бытовых деталей, «бефстроганов из пошлостей», как это называл Сергей Эйзенштейн⁴⁴. Эта структурная раздробленность, впрочем, осознана: схватывая «хруст костей старой жизни», новое поколение российских документалистов открыто сопротивляется призыву Вертова создавать организованное «целое». Посткоммунистическое декодирование советской истории не нацелено на открытие нового, сущностного базиса под эфемерной надстройкой повседневности. Цель новых русских документалистов не в «расшифровке» коммунистического мира, но в «расфокусировке» советской тотальности⁴⁵. Клеем, объединяющим разрозненные материальные элементы, в этой ретроспективной картине советской жизни оказывается не идеология, а календарь⁴⁶.

Определенную роль в этом желании воздержаться от связанного сюжета сыграла смена формы подачи материала, связанная с уходом документалистики из советских кинотеатров в постсоветское телевидение. Телевизионный формат предъявляет собственные требования к повествованию и изобразительному ряду, стимулируя более индивидуализированный подход. Например, более явным становится формальное экспериментирование с киносъемкой, звуком, освещением и монтажом. Озабоченность реакцией аудитории (и рейтингом) также приводит к заметному сдвигу в сторону тематики, более ориентирован-

43 См.: Белопольская В. *Частное лицо большой истории в Кремле и в отделении милиции* // Вечерняя Москва. 2001. 1 февраля; Старобинец А. *Без пережима эмоции* // Эксперт. 2002. № 24. С. 62–63. В 2006 году сериал «Россия – начало» (26 эпизодов по 26 минут) был дополнен новой частью под названием «Поколение», состоящей из 12 эпизодов, по 44 минуты каждый. Компания Манского столкнулась со сложностями с прокатом этого проекта, и в настоящий момент режиссер готовит документальный фильм «Поколение» (104 минуты), который включает в себя материалы из обеих частей сериала (личная информация от студии Манского). Обсуждение метода расширенного фотонаблюдения см. в: Третьяков С. *От фотосерию – к длительному фотонаблюдению* // Пролетарское фото. 1931. № 12.

44 Эйзенштейн С. *Заметки касательно театра* // Мнемозина: документы и факты из истории отечественного театра XX века. Выпуск 2 / Под ред. В.В. Иванова. М., 2000. С. 232. Обсуждение «дискурсивных банальностей» позднего социализма как главного объекта эстетической и социальной привязанности в современной России см. в: Липовецкий М. *Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов*. М., 2008. С. 729.

45 Lars von Trier, «Defocus» // *Dogme Uncut*. P. 86.

46 О сходном подходе в телевизионном проекте Эдгара Рейца «Родина: хроники Германии» (Edgar Reitz, «Heimat: Chronicle of Germany», 1984) см.: SANTNER E. *Stranded Objects: Mourning, Memory, and Film in Postwar Germany*. Ithaca, 1990. P. 91.



ной на интересы аудитории. История рабочего класса и крестьянства, как и детальная документальная фиксация значительных политических событий, почти полностью исчезли⁴⁷. Отказываясь от монументального стиля эпических полотен позднего советского периода, новые документальные картины при этом нередко воспроизводят сознательно фрагментированную структуру киножурналов. Документальные видеонарративы, как правило, разделены на серию относительно независимых семантических сегментов. Например, в «Портрете» (2002) Лозницы кинограммы неподвижных людей сменяют одна другую, как в слайд-шоу. В «Среде» Косаковского обособленные кинограммы вообще не имеют визуальной связи друг с другом. «Киновещи» комбинируются без создания очевидного – или хотя бы предсказуемого – целого.

Повествовательная автономия кинограмм зачастую подчеркивается и структурно: переходы от одной кинограммы к другой не скрыты, а акцентированы. Использование соединяющей роли «наплывов» камеры сведено на нет. Киновед Лев Рошаль описывает эту визуальную текстуру российской документалистики как «сознательно рваное построение»⁴⁸. Чтобы подчеркнуть отсутствие непрерывности, некоторые постсоветские документалисты перемежают фильм специально оформленными переходными элементами, которые отделяют (или связывают) кинограммы фильма. Эти визуальные «шторки», как называет их Косаковский⁴⁹, тем не менее лишены информационной функции, которую выполняли титры в немом кино. Цель таких шторок сегодня – не прояснять суть происходящего на экране, а поддерживать ритмическую структуру зрелища (илл. 1–3). Движение смысла осуществляется посредством серии визуальных остановок.

Структурная особенность визуальных разрывов и сегментирования усиливается и активным выдвиганием материальных объектов на первый план. В результате экранное пространство зрительно «схлопывается»: изображение фона и контекста уступают место говорящим головам и предметам, снятым крупным планом. Позднесоветский быт в итоге отождествляется с непомерно увеличенными деталями, выхваченными из первичной паутины повседневных отношений. Необходимости забивать стену в гвоздь больше нет: для съемки гвоздя крупным планом можно обойтись и без стены.

47 Малькова Л. *Киноправда вне «коммунистической расшифровки мира»*. С. 14; краткий обзор этого жанра см. в: Долматовская Г. и др. *Документальное кино // Страницы истории отечественного кино /* Под ред. Д.Л. Караваева. М., 2006. С. 180–231.

48 Рошаль Л. *Хлебный день неигрового кино // Документальное кино эпохи реформаторства*. С. 88.

49 Косаковский В. *Стоп. Спасибо. Прожито // Сеанс*. 2008. № 32 (<http://seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito>).



СЕРГЕЙ УШАКИН

РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...

Илл. 1. Кадр из фильма «Три песни о Ленине» Дзиги Вертова (1934), кинограмма с двумя женскими фигурами наплывом сменяется титрами (Мой колхоз), поясняющими смысл сцены.



Илл. 2. «Шторка» из «Частных хроник» (1999) – Леонид Брежнев и Михаил Суслов.



Илл. 3. «Шторка» из «Намедни» (1997), фрагментирующая повествование без добавления какой-либо информации.

«НАМЕДНИ»: ПОЛЕВЫЕ ЗАМЕТКИ НАШЕЙ ЭПОХИ

Мы делали долгие вещи. Мы отрицаем старое, а не отрицаем от него. Это большая разница.

Виктор Шкловский. *Тетива* (1970)

Учитывая все возрастающее значение телевидения для постсоветской документалистики, вполне логично, что самым ярким примером жанра биохроник стал телевизионный сериал. В марте 1997 года канал «НТВ» начал трансляцию большого проекта «Намедни: наша эра. 1961–1991», созданного режиссером Джаником Файзиевым (р. 1961) и тележурналистом Леонидом Парфеновым (р. 1960)⁵⁰. Несколько месяцев подряд канал НТВ показывал еженедельную документальную летопись очередного календарного года. В этих сорокапятиминутных сериях старая советская хроника политических событий, отрывки из художественных фильмов и мультфильмов, а также музыкальные номера перемежались с комментариями постсоветских знаменитостей – двух звезд кино (Рената Литвинова и Татьяна Друбич), экономиста (Егор Гайдар) и политолога (Сергей Караганов). Закадровый текст и стендапы Парфенова, автора и ведущего цикла, придавали сериалу (некоторую) иллюзию кинематографической целостности. Создатели сериала из сорока трех фильмов рекламировали его как «энциклопедию советской жизни»⁵¹, а сам Парфенов начинал каждый эпизод с фразы, ставшей слоганом проекта: «События, люди, явления, определившие образ жизни. То, без чего нас невозможно представить и еще труднее – понять»⁵².

Парфенов не объяснял в сериале, почему он решил начать «нашу эру» именно с 1961 года. Еще две биохроники, которые появились в это же время – «Хроники» Манского и «Среда» Косаковского, – так же использовали 1961 год как точку отсчета. В 2005 году Манский выпустил документальный фильм под названием «Наша Родина», в центре которого будут одноклассники режиссера из Львова, родившиеся около 1961 года⁵³. Примечательно, что в зарубежном прокате «Наша Родина» выйдет под именем «Пионеры Гагарина». Гагарин появляется и в пер-

50 Сериал был позднее дополнен постсоветскими эпизодами и получил название «Намедни: наша эра. 1961–2003».

51 Судя по сообщениям газет, это был также самый дорогой документальный проект на российском телевидении того времени, см., например: ЧАРКИН А. *Леонид Парфенов: я никому не пытаюсь задурить голову* // Новая газета. 1998. 6 апреля.

52 Вслед за огромным успехом «Намедни», в 2001 году на телеканале «Россия» стали выходить многосерийные «Исторические хроники с Николаем Сванидзе». В этом случае каждый год XX века был представлен как биография знаменитой личности (например, 1902-й – историей о Савве Морозове; 1964-й – о Михаиле Суслове). Многие из этих фильмов можно найти по ссылке: www.miruma.ru/istoricheskie-hroniki; см. также книжную версию проекта: СВАНИДЗЕ М. *Исторические хроники с Николаем Сванидзе: В 2 т.* СПб., 2007.

53 См. рецензию на фильм: ЛАРИНА Ю. *Родина первого класса* // Огонек. 2008. № 25. С. 37–38.

вом эпизоде «Намедни», но его роль там не более значительна, чем роль других персонажей⁵⁴.

Коллекция «киновещей» для первого эпизода цикла подобрана Парфеновым таким образом, чтобы показать, что этот год стал важным водоразделом между принципиально разными периодами советской истории. Год начался с введения новых бумажных денег, которые будут в обращении до конца существования СССР. Этот год был также свидетелем высадки американцев в заливе Свиней на Кубе и возведения Берлинской стены. Кроме того, в 1961 году Коммунистическая партия СССР приняла новую программу, обещавшую построение коммунистического общества к 1980 году; тогда же мумифицированное тело Сталина было вынесено из мавзолея Ленина (и похоронено рядом с ним). Другими словами, 1961 год обозначил разрыв со сталинским прошлым, разрыв, сопровождавшийся постановкой новых (коммунистических) целей. Став началом новой эры, 1961 год послужил воображаемой точкой отсчета в биографической летописи последнего поколения, чье восприятие, отношения и установки были в существенной степени сформированы советской реальностью.

Цикл «Намедни», в котором российские телекритики увидели «постмодернистский» способ визуализации истории, состоящий в «смешении культурного авангарда и телевидения», на самом деле, был не таким уж оригинальным⁵⁵. Документалисты позднесоветского времени часто использовали формат хроники для изложения истории страны. Например, в 1977 году по заказу государства большая группа режиссеров работала над «видеоциклом» «Наша биография», шестьдесят серий которого раскрывали шестидесятилетнюю историю страны Советов⁵⁶. Для создания чувства исторической аутентичности «Наша биография» – как и «Намедни» Файзиева и Парфенова – опиралась на комбинацию различных жанров и медиа (комментарии героев, архивные съемки, поэзия, музыка, игровое кино и тому подобное). Галина Шергова, художественный директор цикла, рассматривала этот документальный сериал как «диалог с историей», как кинематографический способ наделить плотью и кровью неясные «тени памяти». Симптоматично, что такой диалог часто строился с помощью объектализации истории: рекон-

СЕРГЕЙ УШАКИН

РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...

54 В книжной версии «Намедни» Парфенов несколько прояснил этот вопрос, утверждая, что полет Гагарина в космос и победа во Второй мировой войне продолжают оставаться основными опорными точками в восприятии людьми *собственного* национального прошлого (ПАРФЕНОВ Л. *От автора* // Намедни. 1961–1970. М., 2009. С. 6).

55 КАГАРЛИЦКИЙ Б. *Подрывники и деконструкторы* // Независимая газета. 1998. 23 июля.

56 Этот сериал повторял формат монтажного фильма, использованный в 1967 году для создания похожего «киномонумента» – пятидесятисерийного сериала «Летопись полувека». Подробности см. в: МАЛЬКОВА Л. *Кинодокумент-монумент* // *После взрыва: документальное кино 90-х* / Под ред. Г. Долматовской, Г. Копалиной. М., 1995. С. 25.



струированные примеры быта служили мостом, соединяющим настоящее с видимым прошлым. Например, в эпизоде, относящемся к 1928 году, авторский коллектив воссоздал «типичную» жилую комнату того времени и использовал ее как место для интервьюирования людей, участвовавших в событиях 1928 года, и их бесед с представителями молодого поколения, которые также были приглашены, чтобы временно «обжить» (инсценированную) жилую среду прошлого⁵⁷.

Идеологический контекст позднего социализма предоставлял возможность всеобъемлющего эпического повествования, в котором легко находилось место для повседневного и героического. Несмотря на свое название, «Наша биография» была построена не как биохроника определенного поколения, но как «биография» октябрьской революции: цикл был посвящен шестидесятилетию этого события. Таким образом, революционный пафос и революционная телеология были использованы как форма «осюжетивания» быта, который был столь иллюзорен во времена Эйхенбаума.

В интерпретации Файзиева и Парфенова эра позднего социализма полностью освобождена от подобных телеологических следов. С точки зрения временного развития, *синхронное* повествование «Намедни» было по сути кинограмматической историей застоя, документировавшей отсутствие движения – как семантического, так и социального⁵⁸. Этот отказ от целенаправленного сюжетного развития компенсировался другими механизмами символизации. Смысловым движением кинограмм в сериале «Намедни» управлял синтаксис. Идеи разворачивались на экране при помощи «монтажа аттракционов», то есть монтажа «произвольно выбранных самостоятельных воздействий», монтажа, «рассчитанного на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего»⁵⁹ (илл. 4–5).

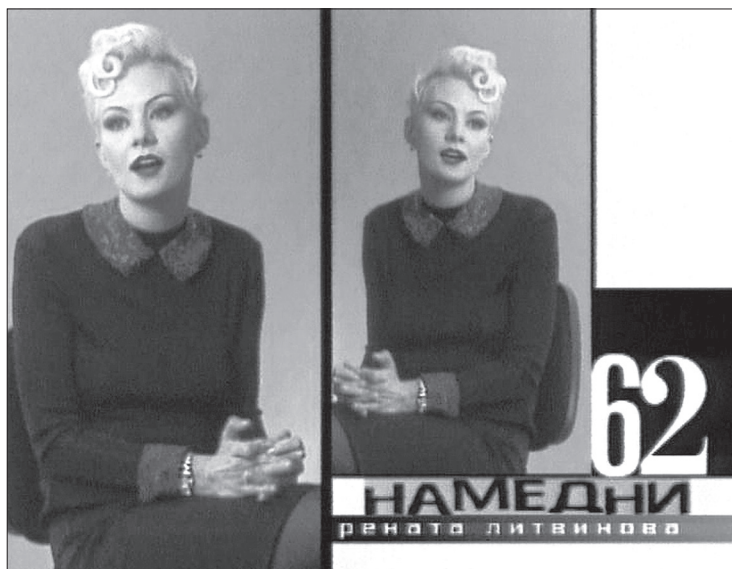
Радикальная тематическая несовместимость частей стала правилом. Тематические сдвиги были представлены как столкновения кинограмм; продолжительность каждого сегмента варьировалась от тридцати секунд до трех минут. Первая серия цикла, например, включала следующую последовательность людей, событий и явлений (в порядке их появления на экране):

Выпуск новых бумажных денег; рождение шестерых щенков у Стрелки, одной из двух собак, которые были отправлены в космос в 1960 году; мощное (и повсеместное) введение кукурузы Хрущевым; небывалый успех научно-фантастического фильма «Человек

57 Шергова Г. *Эхо слова: записки о звучащей публицистике*. М., 1986. С. 148.

58 Полезный анализ сходного отказа от диахронического и телеологического в творчестве русских формалистов см. в: DISKERMANN L. *Op. cit.* P. 20.

59 Эйзенштейн С. *Монтаж аттракционов. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в Московском Пролеткульте // Он же. Избранные произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 2. С. 271.*



СЕРГЕЙ УШАКИН

РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...

Илл. 4. Чтобы избежать визуально статичных кадров, Файзиев и Парфенов часто разбивали кадр на части, монтируя зеркальные изображения, появляющиеся одновременно. Рената Литвинова комментирует события года в области моды



Илл. 5. Делегаты XXII съезда КПСС слушают доклад Хрущева напрямую и «из зазеркалья».

амфибия»; полет Гагарина; новое хобби – создание скульптур из корней деревьев и веток; туфли на шпильках; вторжение в залив Свиной; начало массового строительства панельных домов (*хрущевок*); закат оперетты и ее последняя звезда – Татьяна Шмыга; сооружение Братской гидроэлектростанции; открытие Кремлевского дворца съездов; достижения в спорте Валерия Брумеля; двадцать второй съезд Коммунистической партии и ее новая программа; захоронение тела Сталина; выход в свет собрания сочинений Ильи Ильфа и Евгения Петрова; «черный рынок» валюты и судебный процесс над валютчиком Яном Рокотовым; первый съезд государств Движения неприсоединения в Белграде; международная

популярность советского клоуна Олега Попова; официальная встреча Никиты и Нины Хрущевых с Джоном и Жаклин Кеннеди; песня «Хотят ли русские войны?» Евгения Евтушенко и Эдуарда Колмановского; Берлинский кризис; комедии Леонида Гайдая и триоца Вицин-Никулин-Моргунов, снимавшаяся в них в главных ролях.

От серии к серии соотношение политических и бытовых сюжетов менялось. Прихотливые комбинации бытовых и политических ритуалов, свойственные для 1960-х и 1970-х, уступят в 1980-х место политизированным годам перестройки. В 1990-х интерес авторов цикла опять изменит свою направленность: новые формы повседневной жизни станут главным содержанием «Намедни».

Несмотря на различия в темах и продолжительности, все эти микросюжеты полностью соответствовали заданному формату исторических хроник. Визуальные и повествовательные молекулы, вошедшие в летописный свод «Намедни», создавали красочное полотно первичных элементов поздней советской жизни. При этом ни одна из кинограмм не претендовала на углубленный анализ событий, людей или явлений. Предметы и люди из советского времени появлялись в пространстве «Намедни» на одну–две минуты, чтобы затем исчезнуть навсегда. Ни один из этих элементов не обуславливал появления другого. Трансформация хроники в историю намеренно подавлялась: последовательность кинограмм была не связана с их содержанием⁶⁰. Какие бы то ни было намеки на диахроническую логику оставались за рамками кадра. Составление экранной описи советской жизни, сведение воедино раздробленного набора ее материального мира, судя по всему, являлось главной целью проекта. Декомпозиция существующего киноматериала, его последовательная формальная расфокусировка и пикселизация, старательное искоренение повествовательной линейности были основными художественными методами «Намедни».

Содержательные комментарии в кадре также воздерживались от четких выводов. Парфенов и его эксперты не пытались предложить новую версию советской истории при помощи традиционной ретроспективной переоценки старых хроникальных видеозаписей. В «Намедни» комментарии и кинохроника сосуществуют, не подрывая друг друга. С одним и тем же выражением Парфенов может рассказывать старый анекдот, читать официальные заявления из «Правды» о серии публичных протестов против введения советских войск в Чехословакию в 1969 году или сообщать о том, что СССР был самым большим в мире производителем обуви (три пары на душу населения).

60 Тсхуми В. *Cinegram Folie...* P. 12.

Комментаторы, конечно, знали, что все 155 километров Берлинской стены будут, в конце концов, разрушены, однако это знание не сказывалось на их рассказах о том, как принималось решение о возведении стены. Комментаторам было, разумеется, известно, что в 1980 году в Москве пройдут Олимпийские игры, а не наступит эпоха зрелого коммунизма, как обещал Никита Хрущев. Но это знание, тем не менее, проявлялось лишь в легком изменении интонации, которая оттеняла – без слов – безграничный энтузиазм партийной программы Хрущева. Синхронический подход к истории был реализован в данном случае как временная мимикрия: размытые «тени памяти» служили приглашением восстановить связь с материальными приметам-предметами времени, а не поводом для возрождения (или отрицания) строя, сделавшего эти предметы возможными⁶¹ (илл. 6).

СЕРГЕЙ УШАКИН
РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...



Илл. 6. «Шторка» из «Намедни». Леонид Парфенов вживается в контекст «эпохи» (позади Леонида Брежнева).

После трансляции первых выпусков «Намедни» (с 1961-го по 1972 год) многие рецензенты сочли проект провальным именно из-за отсутствия четко сформулированной оценки, которая могла бы стать для зрителей своеобразным ориентиром в непростом процессе понимания «нашей эры». Не найдя в «Намедни» завершенной истории с ясной моралью, критики осудили отсутствие «единого смыслового ряда» в сериале, заклеив телецикл как пример самолюбования телевизионной звезды⁶². Некоторые восприняли деконструкцию как разрушение⁶³.

61 Другие современные примеры временной мимикрии см. в моей статье: Ушакин С. *Бывшее в употреблении: постсоветское состояние как форма афазии* // Новое литературное обозрение. 2009. № 100.

62 Давыдов О., Зотов И. *Закат Парфенова* // Независимая газета. 1997. 7 июня; Бойченко А. *Обыкновенный снобизм* // Московский комсомолец. 1998. 3 марта.

63 См.: Малькова Л. *Киноправда вне коммунистической расшифровки мира*. С. 15.

Сегодня, полтора десятка лет спустя после первых эфиров «Намедни», такая потребность в «едином смысловом ряде» кажется странной. По мере удаления советского прошлого становится все более очевидным, что телецикл не был ни «альтернативной» версией поздней советской истории, ни «нашариванием истины в ее множественности»⁶⁴. Напротив, это был поиск самого многообразия; это была успешная попытка документировать общественную полифонию, которая до этого рутинно сводилась к монологу авторитарного дискурса⁶⁵. С политической точки зрения, это был поиск рамок, в которых сюжет о Московской Хельсинкской группе не выглядел бы инородно рядом с репортажем о новой версии гимна СССР (1977). С точки зрения культуры, это был поиск нарративной структуры, в которой популярность «народной» живописи Ильи Глазунова могла бы соседствовать с ошеломляющим успехом французского оркестра Поля Мориа и западногерманской диско-группы «Boney M» (1978). Будучи полевыми заметками эпохи, сериал «Намедни» раньше других предложил протокол описания, который смог бы превратить «поток действий и дискурсов» в визуальные элементы⁶⁶. Подробная интерпретация этих «киновещей» в рамки данного проекта явно не входила.

Главным свойством этих кинограмм, разлагающих монолит советской реальности на составные части, был эффект противостояния визуальной и нарративной гегемонии. Придавая одинаковую историческую ценность всем позднесоветским дискурсам и артефактам, авторы «Намедни» открыто подвергали сомнению установленную иерархию практик и репрезентаций (не предлагая взамен новой). Как заметил Парфенов в одном из своих интервью: «Все ньюсмейкеры равны»⁶⁷. Декорации, выбранные Парфеновым для появления в кадре, подтверждали этот подход визуально: каждый эпизод сериала начинался и заканчивался сценой в помещении библиотеки, с ведущим, окруженным шкафами с каталожными ящиками. События и дискурсы прошлого не только уравнивались друг с другом по своей важности (все они ныне представляют собой карточки каталога), но и становились собственностью *истории* (илл. 7).

Этот же поиск множественности был реализован и синтагматически. Пространство кадра нередко разбивалось на два, три или четыре сегмента, в которых одновременно показывались разные кинограммы. В некоторых случаях – как бы схематически под-

64 Шкловский В. *Энергия заблуждения. Книга о сюжете*. М., 1981 (<http://philologos.narod.ru/shklovsky/energeia.htm#dnevnik>).

65 LEMON A. *Hermeneutic Algebra: Solving for Love, Time/Space, and Value in Putin-Era Personal Ads* // *Journal of Linguistic Anthropology*. 2008. Vol. 18. № 1. P. 236–267.

66 CLIFFORD J. *Notes on (Field)notes* // SANJEK R. (Ed.) *Fieldnotes: The Making of Anthropology*. Ithaca, 1990. P. 51.

67 ЧАРКИН А. *Указ. соч.*



СЕРГЕЙ УШАКИН
РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...

Илл. 7. Помещение с каталогами «Намедни».



Илл. 8. Документируя множественность: твист – танец дня в СССР (1963). Официально неодобряемый, этот танец, тем не менее, пользуется всеобщей популярностью: на стройке во время обеденного перерыва (вверху справа); в танцевальном зале (слева) и на свадьбе (внизу справа).

черкивая ценность интерпретации – одна и та же кинограмма появлялась на экране одновременно в «нормальной» и зеркальной (развернутой на 180 градусов по горизонтали) версиях. Такая «радикальная обратимость» видеоматериалов не только давала зрителям возможность выбрать собственную траекторию чтения, но – что более важно – исключала саму возможность единственно верной ориентирующей функции горизонта истории⁶⁸. История, как показывала эта визуальная метафора, могла читаться в разных направлениях и с разных точек зрения (илл. 8).

⁶⁸ Об идее «радикальной обратимости» см.: VOIS Y.-A. *El Lissitzky: Radical Reversibility* // Art in America. 1988. Vol. 36. № 4.

Цикл «Намедни» был не просто прихотливой реконструкцией позднесоветского периода, но и своеобразным диалогом с прошлым. Фактически телесериал предлагал прикоснуться к истории, а не просто выучить ее уроки. Временами эта страсть к объектам прошлого «как они есть» оказывалась реализованной буквально. Каждая серия цикла включала несколько эпизодов, в которых Парфенов посещал места важных исторических событий. Например, эпизод о Берлинском кризисе заканчивался стендапом Парфенова на фоне последнего фрагмента стены, сохраненного в качестве мемориала. Эпизод о вторжении США в залив Свиней включал сцену с ведущим, прогуливающимся вдоль кубинского берега. Рассказ о докладе Хрущева на XXII съезде партии сопровождался кадрами, в которых Парфенов читал отрывки из этого доклада с исторической трибуны в Кремлевском дворце съездов.

В отличие от советских аналогов, в летописи «Намедни» советская история не превращалась в декорацию, в которой могла бы быть разыграна очередная биография революции. История была здесь подлинным местом действия, которое могло быть вновь (хотя и с опозданием) обжито – для того, чтобы трансформировать застывший идеологический миф в осязаемую часть своей биографии. Чтобы подчеркнуть этот «анимирующий» подход к истории, Парфенов часто использовал один и тот же метод объектализующей декомпозиции. На заднем плане панорамного кадра огромной индустриальной площадки или исторического места действия находилась едва заметная точка. Быстрый наезд камеры превращал эту «точку» в самого ведущего, закрывающего собой все пространство кадра. Визуальная топография выворачивалась наизнанку: подавляющее историческое место внезапно приобретало человеческое измерение, становясь фоном человеческих действий. Временная дистанция между прошлым и настоящим преодолевалась путем радикальной инверсии перспективы и сжатия пространства (илл. 9, 10).

Примечательно, что в этой постсоциалистической попытке прикоснуться к событиям и явлениям, ушедшим в прошлое, авторы цикла не стремились ни оправдать советскую идеологию, ни осудить ее. Но, разлагая исторический период до уровня его элементарных частиц, Файзиев и Парфенов убедительно демонстрировали, что мечты о несоветских и даже антисоветских анклавах, которые можно было бы «выкроить» внутри советского пространства, были лишь мечтами. Без идеологических вывесок, политических указателей и культурных ограничений все эти кинограмматические осколки – от культурной революции в Китае до одержимости янтарными украшениями в Советском Союзе (1966), от первого советского автомобиля



СЕРГЕЙ УШАКИН

РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...

Илл. 9. Приближая историю: Кремлевский дворец съездов, Парфенов на трибуне едва заметен.



Илл. 10. Парфенов читает с исторической трибуны отрывки из доклада Никиты Хрущева на XXII съезде КПСС.

«Лада» до Анжелы Дэвис (1971), от смерти Владимира Высоцкого до убийства Джона Леннона (1980) – были неотъемлемой частью позднесоветского текста, с Ленноном и Лениным на одной странице – или, точнее, на одном экране. Архивные кадры сделали это сосуществование очевидным; хронологический подход – правдоподобным.

Благодаря разложению советской жизни на ее базовые элементы циклу «Намедни» удалось существенно переформатировать картину позднего социализма. Возможно, самым большим достижением визуальной археологии советской жизни, предпринятой в «Намедни», стала одна четко прослеженная

тенденция. Показывая любую информацию «через человека», телесериал убедительно подтвердил вывод о том, что поздний социализм был периодом, когда частная жизнь перестала быть привилегией советской номенклатуры⁶⁹. Впервые в советское время такие институциональные и организационные рамки, как отдельные квартиры и два еженедельных выходных, сделали частную жизнь возможной для большой группы людей. Это был глубоко советский образ жизни, но он имел степень приватности, которую прежние поколения советских людей с трудом могли себе представить.

Цикл показателен и другим. Поэтика повседневности, представленная в «Намедни», в значительной степени стала определяющей в эстетических и тематических предпочтениях поколения, рожденного в 1960-х. Так же, как Вторая мировая война стала организующей силой для поколения оттепели, а хаос 1990-х используется в качестве главного нарратива теми, кто рожден в 1970-х, сложности и ловушки повседневной жизни стали для поколения «застоя» историческим и эмпирическим интерфейсом в его диалоге с историей и настоящим. В этом отношении сюжет о введении в 1961 году новых денег, с которого Парфенов начал и свой цикл, и историю «нашей эры», крайне симптоматичен. Постоянно фрустрированное желание обменять банкноты на потребительские товары действительно было одной из доминирующих черт позднего социализма. Эти денежные знаки неудовлетворенных потребностей исчезнут вместе с эпохой⁷⁰. Новые деньги, введенные в 1991 году, будут символом принципиально иной системы потребления и иной эры.

Значение повседневности не стоит сводить лишь к потреблению. Устав от поколения шестидесятников с их эмоциональной избыточностью, поколение застоя найдет в мире материальных предметов отрезвляющий противовес инфляции идей и чувств. И, комментируя кинохронику официальной встречи Юрия Гагарина после полета в космос, Парфенов не упустит возможности указать на развязавшийся шнурок на ботинке космонавта. Подобные мелочи быта станут в «Намедни» важным контрапунктом грандиозным советским ритуалам и жестам; не отменяя значения этих ритуалов, мелочи быта радикальным образом снижали их пафос (илл. 11).

69 ПАРФЕНОВ Л. «Я не работаю с “холодным носом”» // Звезда. 2002. № 10; КОРСАКОВ Д. *Леонид Парфенов: Брежнев был нормальным обывателем. И людям позволил стать такими же* // Комсомольская правда. 2006. 12 декабря.

70 В 1996 году Парфенов даже начал проект под названием «Новые деньги». Вместе с журналом «Деньги» он предложил новую серию банкнот, на которых появились бы главные деятели русской культуры и науки – от Пушкина и Гоголя (на сторублевой купюре), Менделеева и Гагарина (50 рублей) до Чайковского и Шостаковича (10 рублей). См.: ЛЮДМИРСКИЙ Д. *Разговор с поэтом о фининспекции* // Деньги. 1996. 30 октября.



СЕРГЕЙ УШАКИН

РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...

Илл. 11. Расщепляя образы времени: Гагарин проходит (с развязавшимся шнурком) к трибуне главнокомандующего для рапорта об успешно выполненном космическом полете.

Мультимедийная природа «Намедни» и едва скрытая ирония дистанцирования по отношению к советскому прошлому обеспечили циклу серьезную и преданную аудиторию⁷¹. Успех книжной версии «Намедни» еще раз подтвердил правильность выбранного метода освоения истории⁷². Модель работы с архивными свидетельствами и историческими артефактами, опробованная в «Намедни», оказала значительное влияние на структуру и форму постсоветского документального кино. Говоря коротко, Файзиев и Парфенов задали своим циклом новую изобразительную и повествовательную парадигму. Конструируя ассамбляжи из кинограмм, они сознательно разрушали границы между частным и политическим, намеренно соединяли низкое и высокое, убедительно напоминали своей аудитории об эмоциональной важности монтажа, отвергали возможность вместить материал в единый общий сюжет и сознательно отказывались от однозначной идеологической или эстетической позиции. Материальность объектов и сетка хронологических координат стали единственными устойчивыми принципами, которые связали воедино разрозненные молекулы реально существовавшего социализма.

71 Самые высокие телевизионные рейтинги сериал «Намедни» получил среди зрителей в возрасте 15–39 лет; сериал был наименее популярным у зрителей старше 55 лет (Филимонова А., Парфенов Л. *Я – отдельно* // Московские новости. 2001. 19 июня. С. 23).

72 Кочеткова Н. *Леонид Парфенов: У нас не принято переводить историю в форму интерактива* // Известия. 2009. 4 декабря.

«СОВЕТСКАЯ ПОДГОТОВКА ТОЧНО БЫЛА НАПРАСНОЙ»

[Фильм] выглядит как хроника событий, а действует как драма.

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. *О строении вещей* (1940)

За свое изобретательное экспериментирование с деталями и фрагментами позднего социализма Файзиев и Парфенов, как и следовало ожидать, заслужили обвинения в несоветской ностальгии или по меньшей мере в ревизионистском переписывании недавней истории⁷³. Защищая свой эстетический и тематический подход, Парфенов прояснил свою позицию в нескольких интервью. «Я никакой ностальгии не испытывал», – утверждал журналист:

«В той эпохе, конечно, было разное, но вообще-то она страшная. При милом мещанине Брежневе страна стояла на месте, пока другие шли вперед. [...] Но еще хуже, что эпоха была безынициативная. И огромное количество людей тогда спилось: они не могли себя реализовать и не без оснований считали себя потерянными поколением. Безвременье, отсутствие больших идей, которые были еще при Хрущеве – последнем романтике социализма, оказалось губительно для нескольких поколений. И это самое главное»⁷⁴.

Масштаб и ритм биохроник «Намедни», взятые вместе с тематической фрагментированностью цикла, делали любое последовательное прочтение «нашей эпохи» если и не невозможным, то по крайней мере крайне сложным. Связная история требовала иного способа «предварительной обработки» визуальных и текстовых документов. Чтобы пойти дальше монтажа аттракционов и полевых заметок о позднем советском периоде, требовалась повествовательная структура, способная перевести материальные документы эпохи в убедительный сюжет: конструкция должна была стать композицией.

С этой точки зрения фильм Манского «Частные хроники. Монолог», получивший международное признание, стал успешной операцией по созданию сюжета, в котором визуальные черепки и обломки советского периода были трансформированы

73 Показательный пример этой критики см.: КАГАРЛИЦКИЙ Б. *Указ. соч.*; см. также: ВАСИЛЬЕВ А. *Надысь случилась наша эра* // Независимая газета. 1997. 7 марта. Любопытна складывающаяся параллель между этими вердиктами и сходными обвинениями в политическом и эстетическом консерватизме, направленными против художников «Новой объективности» в Германии. Обсуждение немецкого случая можно найти в статьях: LUGON O. «Photo-Inflation»: *Image Profusion in German Photography, 1925–1945* // *History of Photography*. 2008. Vol. 32. № 3. P. 219–234; PETERS O. *On the Problem of Continuity of New Objectivity Painting During the Consolidation of the Third Reich: The Case of Rudolf Schlichter 1930–1937* // *History of European Ideas*. 1998. Vol. 24. № 2. P. 93–112.

74 КОРСАКОВ Д. *Указ. соч.* С. 5.

в последовательную историю. В «Хрониках» «пагубное воздействие» эпохи, которое подчеркивал Парфенов в своем интервью, приняло форму протяженного некролога последнему советскому поколению. С формальной точки зрения трансформация хроники в историю была достигнута посредством наложения друг на друга трех различных текстов: любительской киносъемки (собственно хроники); закадрового комментария, написанного в конце 1990-х годов («Монолога»), и музыки, написанной специально для фильма. Фильм стал плодом интенсивного коллективного сотрудничества: авторство Манского в данном случае во многом условно. Московский писатель Игорь Яркевич (р. 1962) написал остроумную и ироничную историю жизни, а Александр Цекало (р. 1961) дал монологу свой голос. Скрипач и руководитель ансамбля «4'33» Алексей Айги (р. 1971) сочинил захватывающую минималистичную музыку. Наконец, что самое важное, визуальное повествование самого фильма было продуктом тщательного монтажа любительских видеохроник, которые были сняты более чем сотней людей по всему Советскому Союзу в 1960–1980-х годах.

Идея создания фильма возникла постепенно. В 1995 году Манский, уже известный своим интересом к архивным съемкам, работал в качестве продюсера на независимом телеканале «Рен ТВ». Судя по всему, «Частные хроники» начались с киноплёнки, которую принес Манскому его друг. Плёнка содержала любительскую съемку 1960-х годов с разрозненными фрагментами чьей-то частной жизни: «какая-то семья, беспортошные дети, тетки в лифчиках, в бигудях, пьяные гости». Манский показал небольшой эпизод из этой плёнки по «Рен ТВ» и попросил связаться с ним тех, кто узнает себя в этих кадрах. Вскоре после передачи Манский получил около двух десятков звонков из таких разных мест, как Воронеж, Новокузнецк и Владивосток. Звонившие утверждали, что эпизод был частью их частной жизни. Подобный отклик подтолкнул Манского к тому, чтобы организовать проект под названием «Частная жизнь большой страны». С помощью телеканала «Рен ТВ» режиссер попросил присылать старые домашние киноплёнки для вновь образованного архива любительской съемки позднего советского периода. Проект был встречен с энтузиазмом: Манский получил более пяти тысяч часов любительских киносъемок, и в течение трех лет «Рен ТВ» показывал отрывки из этих кинозаписей под рубрикой «Частные хроники»⁷⁵.

Именно эта любительская фабрика позднесоветских фактов и снабдила Манского запасом киноматериала для его собственных «Частных хроник». В 1999 году он смонтировал факты

75 ПЕТРОВА В. *Личная жизнь советской общественности* // Известия. 1999. 1 октября; ГАМАЛОВ А. *Говорит и показывает Кремль* // Профиль. 2001. № 24.



о частной жизни большой страны в единую историю. Десятки визуальных фрагментов были тщательно «сшиты» в вымышленную биографическую хронику «обычного советского человека»⁷⁶. Закадровый голос главного героя придал этому визуальному материалу личностную ноту, превратив коллекцию разрозненных кинолент в частный видеоальбом, сопровождаемый комментариями его «владельца».

Временные рамки этой биографии примерно соответствуют позднему советскому периоду: главный герой родился в апреле 1961 года и умер в августе 1986 года. Следуя за каждым годом биографии героя, «Хроники» показывали и объясняли жизнь при позднем социализме. Каждому году отводился собственный эпизод, состоявший в свою очередь из нескольких «разделов», которые вскрывали значение главных ритуалов и символов советской жизни: «первый раз в первый класс», встречи юных пионеров, поездки на юг, рок-н-рольные вечеринки, студенческие стройотряды и так далее.

Сочетание двух различных форм повествования – немых видеозаписей и словесной истории жизни – производили важный нарративный эффект⁷⁷. Стилизованный под кинохронику (каждый год начинался и заканчивался своей собственной «шторкой»), фильм тем не менее стал своеобразным романом воспитания. Подкрепленный музыкой, монолог в фильме выразительно «прояснял» и «драматизировал» визуальные сцены. Этот *Bindungsroman*, однако, обладал отрицательной динамикой. Традиционная история личностного роста и саморазвития в данном случае оказалась трансформированной в последовательное описание распада личности и гибели главного героя⁷⁸.

Как документальный фильм «Хроники» Манского являются, конечно, фальсификацией, мастерским монтажом фиктивной биографии. Но сила воздействия этого фильма слабо связана с подлинностью рассказанной истории. Как объяснял в одном интервью сам Манский, «документалист тенденциозен, но сама хроника беспристрастна»⁷⁹. Выдуманные связки и закадровые комментарии упрощали восприятие хроники. Но эта искусственная организация автономных архивных материалов не могла снизить качество исторических документов эпохи. И именно эта «необработанная жизнь» – а не проблематичная организация фильма – и вызвала большой интерес. В своих откликах

76 С 1980-х годов Светлана Алексиевич применяла похожий подход в литературе. Монологи и интервью ее информаторов представлены в форме искусного монтажа расширенных цитат. Собственные текстуальные включения автора минимальны и в основном несут структурирующую функцию. См., например: АЛЕКСИЕВИЧ С. *Последние свидетели: сто недетских колыбельных*. М., 2004.

77 За редким исключением в «Хрониках» почти нет оригинальной звуковой дорожки.

78 МАТИЗЕН В. *Надгробный памятник совку (1986–1961=25)* // Новые Известия. 1999. 5 декабря.

79 АБДУЛЛАЕВА З., МАНСКИЙ В. *Мы. О понимании хроники и истории в документальном кино* // Новое литературное обозрение. 2005. № 74. С. 419.

зрители и критики оживленно описывали моменты узнавания «бытовых раздражителей», записанных чужой кинокамерой⁸⁰. В то же время очень немногие хотели отождествить себя с монологом главного героя. Наиболее выразительно эту позицию сформулировал Дмитрий Быков. Воспроизводя аргументацию и стиль Бориса Эйхенбаума, Быков вынес фильму приговор: в «Хрониках» «видеоряд изнасилован текстом»⁸¹.

Эта поляризация в восприятии фильма до некоторой степени отражала главное противоречие советского периода, складывающееся между миром материальных объектов и миром артикулируемых идей. У резких реакций на фильм была и еще одна важная причина. В своем стремлении гомогенизировать визуальную историю Манский уже не мог опираться на монтаж конфликтующих кинограмм. Вместо того, чтобы противопоставлять видеосегменты, Манский создал семантический диссонанс между визуальным повествованием и звуковой дорожкой. Иногда монолог противоречил кадрам, которые он должен был комментировать. В других случаях он превращался в самостоятельный манифест. Контрапунктная связь между изображением и звуком была усилена и глубоким эмоциональным диссонансом: поразительная безличность визуальной истории радикально контрастировала с подчеркнуто личностной интонацией монолога⁸². Тон фильму задавался в самых первых кадрах, когда герой появлялся спеленатым младенцем на руках у матери, стоящей на ступенях советского роддома. Имя героя так и не будет названо на протяжении всего фильма (но зрителям сообщат, что это «стандартное» советское имя). Название родного города и другие «индивидуальные» детали тоже не будут разглашены. Дата рождения («за день до полета Гагарина») будет единственной конкретной информацией о герое.

Учитывая тип съемок, использованных в «Хрониках», эта безымянность героя и его среды вполне понятна. Отсутствие запоминающихся индивидуальных черт в первую очередь стало следствием компилятивной природы фильма. Как я уже упоминал, большая часть разделов («отпуск», «демонстрация», «свадьба», «похороны», «вечеринка») были созданы посредством искусного сшивания киноматериалов, которые изначально не были связаны друг с другом ни пространством, ни временем. Но даже и при этом сшивании многие сцены фильма оказались

80 См., например: Гладильщиков Ю. *Считайте меня Кинотавром* // Итоги. 1999. 22 июня; Матизен В. *Реальное кино: низкие истины без возвышающего обмана* // Новые известия. 2000. 15 января; см. также подборку реакций критиков в номере № 27-28 журнала «Сеанс» (<http://seance.ru/n/27-28/perekrestok/manskiy/chastnyie-hroniki>).

81 Быков Д. «Частные хроники. Монолог» // Искусство кино. 1999. № 11; Эйхенбаум Б. *Указ. соч.* С. 132.

82 По поводу контрапунктных структур см., например: Эйзенштейн С. *Неравнодушная природа*. М., 2006. Т. 2. С. 367–372.



вынужденно короткими (иногда их длительность не превышала нескольких секунд). Интенсивность смены сцен обладала собственным смысловым эффектом: лица мелькали на экране слишком быстро, чтобы оставить хоть сколько-нибудь сильное впечатление. Более того, как правило, люди были показаны при помощи общих и средних планов. За несколькими исключениями они обычно сняты в группах или как часть пейзажа – на фоне гор, озер и зданий. Крупные планы в «Хрониках» редки, и изображения окружающей обстановки преобладают над портретированием людей. Создавая дистанцию, эта стратегия репрезентации препятствовала устойчивой идентификации зрителя с героем (или его родителями). Взросление героя, его постоянные физические изменения, делали устойчивую визуальную идентификацию с ним еще более сложной. С визуальной точки зрения роман воспитания в «Хрониках» – это роман без (видимого) героя.

Разумеется, эта затрудненность идентификации – не случайный результат формальной техники. В «Намедни» Парфенов был вынужден создавать какофонию из кинограмм для того, чтобы обозначить латентную полифонию эпохи, не ставя при этом какую бы то ни было тему, событие или человека в привилегированное экранное или смысловое положение. В «Хрониках» Манского контрапунктные – почти враждебные – отношения визуального, словесного и музыкального повествований предотвращали возможность сколько-нибудь длительной идентификации с эпохой. Безликий и безымянный главный герой функционировал как живая метафора обезличенности времени. Главная цель «я» героя – не представить говорящего субъекта, а, напротив, идентифицировать контекст, переключить поток дискурса с одной темы или вещи на другую⁸³.

Симптоматично, что, акцентируя деперсонализирующий эффект позднесоветского коллективизма, Манский воздержался от традиционных образов советских граждан, марширующих в одинаковой униформе стройными колоннами по главным площадям страны. Эффект деперсонализации достигался в «Хрониках» при помощи настойчивой демонстрации отсутствия чего бы то ни было отдельного, особого и особенного в частной жизни советских граждан. В основе предельной узнаваемости частных ритуалов, предметов и пространств оказывалась их предельная унифицированность. Ничто не выходило за рамки ожидаемого. Никто не пересекал границ предсказуемого. Дети по всей стране (с одинаковым отвращением) ели одинаковую манную кашу. И один и тот же фильм Андрея Тарковского смотрела (и обсуждала) вся советская интеллигенция. В «Хрони-

83 О роли речевого шифтера см.: JAKOVSON R. *Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb* // ИДЕМ. *Selected Writings*. The Hague, 1971. Vol. 2. P. 131–132.

ках» Манского простой советский человек – рожденный, как сообщает в фильме закадровый комментарий, в семье «ярких представителей серой советской интеллигенции» – оказывался не в состоянии ни создать выразительных образов собственной жизни, ни распознать отсутствия этой выразительности⁸⁴.

Это визуальное разложение анонимного позднесоветского субъекта компенсировалось в «Хрониках» движением к объективизации истории⁸⁵. Вместо биографического рассказа о человеке, который «строит свою собственную жизнь» (как сказал бы Эйхенбаум), «Хроники» превратились в историю материального мира, в котором процесс строительства судьбы оказался навечно отложенным, точнее – заложенным материальными предметами. Представители последнего советского поколения не просто растворились в воздухе; они оказались вытесненными материальным миром позднесоветского быта. «Осязаемость всех коллизий» оказалась переданной не столько с помощью «действующих лиц», сколько с помощью «действующих вещей»⁸⁶.

Люди в «Хрониках» бессловесны, но каждый предмет может рассказать свою историю. Сами ритуалы могут быть скучными, но стоящие за ними истории увлекательны. Так, свадьба друзей родителей героя использовалась в «Хрониках», чтобы напомнить аудитории о том, что акт бракосочетания подчеркнуто и почти повсеместно поддерживался государством. Во многих культурах исключительность события обычно отмечается исключительностью потребления и затрат на него; однако в стране вечного дефицита эту условность было сложно соблюсти без помощи государства. В результате по всей стране «новобрачным» предоставлялись временные привилегии в сфере потребления. Специально созданные «Салоны для новобрачных» давали будущим супружеским парам возможность приобрести атрибуты ритуала, которые нельзя было купить в обычных магазинах: будь то обручальные кольца, чешские и югославские туфли или белые рубашки. В день свадьбы, напоминали зрителям «Хроники», новобрачные могли даже взять на прокат (на четыре часа) один из главных символов советского успеха – лимузин «Чайка», который обычно предназначался для высокопоставленных государственных чиновников и дипломатов. Решение вступить в брак могло быть частным, намекал эпизод, но сам процесс вступления в брак выстраивал прочную зависимость между государством и вновь созданной «ячейкой общества».

Любопытно, что вещи, попавшие в «Хроники», далеки от того, чтобы быть «объектами аффекта». Их задача – вовсе не в том,

84 Абдуллаева З. *Реальное кино*. М., 2003. С. 264.

85 Интересное обсуждение сходной замены героя предметами в раннем творчестве Пастернака см.: Яковсон Р. *Заметки о прозе поэта Пастернака* // Он же. *Работы по поэтике*. М., 1987. С. 328–335.

86 О действующих вещах см.: Фореггер Н. *Пьеса. Сюжет. Трюк* // *Мнемозина...* С. 67.



чтобы вызывать ностальгические чувства. Они не призваны расшифровывать настоящее или вдохновлять на размышления о будущем. Как хороший этнограф, Манский использует предметы, чтобы воссоздать полифоническую структуру исчезнувшего советского мира. Зачастую в этих киновещах метонимия и метафора оказываются слитыми. Фрагменты повседневной жизни метонимически приводят к изначальному целому, но они также метафорически указывают на неочевидные связи и параллели. Например, вечная цигейковая шуба ребенка (как отмечается в монологе, «срок ее службы превышает ожидаемую продолжительность жизни ее владельца») становится в «Хрониках» вступлением к рассказу о долгих русских зимах (илл. 12). Шуба также служит и метафорическим мостом к кинограмме, в которой автор размышляет над известной способностью русских игнорировать любые конфессиональные или календарные различия, чтобы превратить празднование Рождества и Нового Года в неофициальные трехнедельные каникулы. Взятые вместе, эти бесконечно растянутые во времени объекты и события – вечные шубы, вечные зимы и вечные праздники – выполняли функцию сложносочиненного образа жизни, в которой ход времени терял свое значение на фоне постоянства вещей. Застой как отсутствие движения оказывался в «Хрониках» также и периодом, в котором стирались базовые – политические, социальные или даже климатические – различия. «Советский Союз был страной зимы», – заключал монолог.

Охватывая приблизительно ту же историческую и культурную территорию, что и «Намедни» Парфенова, «Хроники» Манского выходили за пределы энциклопедической инвентаризации людей, вещей и событий. Используя объектализацию как основной метод восприятия прошлого, «Хроники» разлагали советскую тотальность, документируя при этом ее поразительную семантическую неустойчивость. Это монтажный фильм, в котором все оказывалось связанным со всем остальным. Но при этом все здесь имело по крайней мере два значения. Например, визуальный сегмент о школьном драмкружке быстро трансформировался в закадровое повествование о позднесоветской перформативности, двойной игре и двуличности и, в конце концов, об отсутствии каких-либо моральных оснований. Сходным образом кинограмма о пионерских лагерях деконструировала понятия «барьера» и «защиты». Эпизод начинается с видеосюжета о пионерлагере, в котором детей отделил от родителей высокий забор. Через несколько секунд эта история о «заповеднике для детей» эволюционировала в видеосюжет о даче. Тоже своего рода заповедник – дача описывалась при этом как «своя собственная территория, без планов и сроков, с государством, оставшимся за забором».



СЕРГЕЙ УШАКИН

РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...

Илл. 12. Мир советских вещей: цыгейковая шуба. Кадр из «Частных хроник».

Театр как форма двойной жизни или невинной игры, забор как символ ограниченного движения или неограниченной свободы – подобные превращения объектов и инверсии смыслов типичны для «Хроник» в целом. Будучи историей застоя, фильм также стал историей о глубоком кризисе репрезентации в позднесоветском обществе, кризисе, в котором окостеневшие ритуалы, символы и таксономии уже не могли гарантировать смысловой стабильности⁸⁷. Как показывал фильм, эти ритуалы и символы, налагая свою структуру на повседневную жизнь, могли успешно распределять вещи и людей по всему пространству Советского Союза – на стройки Дальнего Востока или на субботник рядом с домом. Тем не менее, эти процедуры упорядочивания были не в состоянии определить окончательный итог подобного «распределения»: принудительное посещение ноябрьских демонстраций превращалось в танцевальную вечеринку, обязательное участие в апрельском субботнике на работе использовалось как повод для коллективной выпивки.

В отличие от традиционных представлений о позднесоветском обществе, «Хроники» демонстрируют на удивление ограниченную роль политики в частной жизни⁸⁸. Сфера политики (и официальный мир вообще) понята как отдельная, автономная область отношений почти совершенно отсутствует в «Хрониках». Частное и политическое не противостоят друг

87 См. подробнее: Ушакин С. *Следствие ведут: «знатоки», и не только* // Неприкосновенный запас. 2007. № 3(53); Юрснак А. *Everything Was Forever, Until It Was no More: The Last Soviet Generation*. Princeton, 2006. P. 36–76.

88 Елена Здравомыслова анализирует эту тенденцию в Ленинграде позднего советского периода в статье «Ленинградский “Сайгон” – пространство негативной свободы» (Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 660–677).

другу в этом фильме. Во многих случаях эти два, казалось бы, отличных друг от друга мира даже не дифференцируются. Например, история о еврейской эмиграции начала 1970-х персонализируется в фильме в сегменте о еврее – друге матери героя. Однако новость о том, что друг решил эмигрировать в Канаду, тут же вытесняется историей о знаменитом матче между советской и канадской хоккейными сборными и о роли спорта в СССР (1972). Объектализирова историю, «Хроники» используют «действующие вещи» для картографии «неорганизованной смеси взаимоотношений»⁸⁹, а не для создания четкой политической таксономии.

Конечно, было бы наивно ожидать от кинематографистов-любителей того времени сколько-нибудь подробных съемок политических собраний – будь то партийные съезды или встречи диссидентов. Учитывая относительно высокую стоимость кинокамер и киноматериалов, логично также предположить, что люди снимали ситуации, которые они хотели запомнить: события и вещи, выходявшие за рамки привычного. И это, пожалуй, самый важный вклад этого фильма: без какой-либо сентиментальности или сочувствия в «Хрониках» вновь и вновь подчеркивалась отрезвляющая предсказуемость предположительно *исключительных* событий и ритуалов, которые были добровольно представлены перед камерой. Эти отрезки повседневной жизни не имели почти ничего, что могло хотя бы отдаленно отклоняться от основных канонов советской жизни. Как отмечала российский исследователь кино Зара Абдуллаева, фильм наглядно продемонстрировал, что желание держаться от политического режима на безопасном расстоянии, сохраняя спасительное пространство «между официозом и подпольем», было всего лишь самоутешением⁹⁰. Как показывают «Хроники», последнее советское поколение – даже если оставить его наедине с самим собой – все равно будет добровольно пародировать ритуалы крещения (1978) и сожалеть о неиспользованной возможности посетить музей Ленина в Горках (1970).

Было бы преувеличением сказать, что в «Хрониках» социальные и эстетические границы между миром политики и частным миром оказались полностью стертymi. Скорее, фильм еще раз привлек внимание к тому факту, что стандартные бинарные пары типа «общественное/частное» и «официальное/неофициальное» не в состоянии объяснить жизнь позднего советского поколения⁹¹. Официальное и неофициальное в совет-

89 ВЕРТОВ Д. «Кино-Глаз». *Кинохроника в шести сериях* // Он же. *Из наследия*. Т. 2. С. 56.

90 АБДУЛЛАЕВА З., МАНСКИЙ В. *Указ*. С. 428. Я также рассматриваю эту тенденцию в статье: УШАКИН С. *Ужасающая мимикрия самиздата* (<http://gefeter.ru/archive/6204>).

91 Йохен Хелльбек прослеживает возникновение этой тенденции уже в 1930-х, см.: HELLBECK J. *Revolution on My Mind: Writing a Diary Under Stalin*. Cambridge, MA, 2006. P. 53–115.

ской жизни могло легко меняться местами. Без особых трудностей публичное могло быстро трансформироваться в частное и наоборот. В зависимости от контекста одна и та же «Чайка» играла роль символа официальной советской номенклатуры и машины мечты советских новобранцев. Мир материальных объектов соединял официальную и неофициальную сферы способами, которые не могли быть ни предсказаны, ни отражены идеологическими схемами.

Манский усиливает эту амальгамную природу позднесоветской жизни, используя визуальные «шторки» фильма для артикуляции своеобразных редакторских комментариев. Каждая шторка уникальна: на черном фоне белые цифры указывают год (1961, 1962 и так далее), в то время как комбинация фотографий и видеофрагментов символизирует важное событие этого года. Эти образы-шторки, тематически не связанные с материалами, которые предшествуют или следуют за ними, создают особую мозаику эпохи. Партийные лидеры появляются здесь попеременно с поп-звездами⁹². За кадрами важных политических событий (Пражской весны в 1968 году; афганской войны в 1982-м) следуют кинограммы из частных видеоархивов. Поздний социализм в «Хрониках» – как и в «Намедни» – возникает как многослойный и многоголосый визуальный текст. Оба проекта убедительно свидетельствуют о том, что проблема позднего социализма была не столько в отсутствии культурного и интеллектуального разнообразия, сколько в радикально ограниченной возможности переводить это разнообразие в осмысленное индивидуальное *действие*.

Это многообразие, обнаруженное ретроспективно, вряд ли может быть приписано романтической ностальгии Манского по советскому прошлому. Проясняя собственное отношение к своему герою, Манский объяснял:

«Я не знаю, была ли напрасной жизнь нашего героя, но я знаю, что его воспитывали для совсем другой жизни, чем та, которая наступила. Это как разведчика, которого готовили к заброске в Китай, вдруг закинули в США, где он не понимает ни слова и представления не имеет о том, как себя вести. Вот эта советская подготовка точно была напрасной»⁹³.

По мере развития фильма антисоветская тональность монолога усиливалась, а внутренняя пустота дискурса (и жизни), укорененная в отрицании, становилась все более явной⁹⁴. К кон-

92 Например, Гагарин в 1961 году; Хрущев в 1962-м; Кеннеди в 1963-м; Мартин Лютер Кинг мл. в 1967-м, Мао в 1970-м; фигуристы Людмила Пахомова и Александр Горшков в 1976-м; Алла Пугачева в 1983-м.

93 См.: МАТИЗЕН В. *Реальное кино...*

94 Этот фильм даже использовался как часть антиностальгической кампании во время парламентских выборов в декабре 1999 года, см.: МАТИЗЕН В. *Документальный выбор России* // Новые Известия. 1999. 12 декабря.



цу фильма сцены «бесконечного пьянства» будут доминирующей чертой «Хроник» – вплоть до того момента, когда зрителям сообщалось, что герой фильма погиб в Черном море, у Новороссийска, в августе 1986 года, затонув на борту туристического круизного корабля «Адмирал Нахимов». Вымышленный советский человек Манского исчез вместе со своей эпохой, а его монолог оказался посмертным посланием призрака без лица и имени. Последняя фраза этого призрака позднего социализма, впрочем, была пугающе обнадеживающей: «Мне кажется, я все еще жив».

С начала 1990-х годов историки и антропологи повседневной жизни начали привлекать внимание к сферам и формам деятельности, которые традиционно оставались за рамками академических исследований. Следуя трудам Мишеля де Серто и Пьера Бурдьё, многие исследователи указывали на автономизирующий потенциал повседневных рутин и структур. Повседневное в этих исследованиях нередко концептуализируется если не как форма тактического сопротивления давлению господствующих политических и культурных сил, то по крайней мере как творческий способ избежать этого давления⁹⁵. «Хроники» Манского предложили форму осмысления частной жизни, которая пока еще не стала значимой частью этой всеобщей зачарованности повседневностью. Позднесоветский быт в данном случае обнаруживает свою темную сторону⁹⁶. Быт здесь вовсе не служит спасительным прибежищем или основой сопротивления. Напротив, повседневность в данном случае оказывается синонимом «обрастания косным хламом» и символом «замирания жизни в тесных, окостенелых шаблонах»⁹⁷.

В пронзительном эссе «О поколении, растратившем своих поэтов» Роман Якобсон отмечал, что именно это болото быта толкало представителей поколения русской революции на радикальные политические и эстетические жесты. Отвергая «позносившуюся... чужую рухлядь быта», это поколение «жадно рвалось к будущему» лишь для того, чтобы к концу 1920-х осознать, что оно «растеряло чувство настоящего». Откликаясь на смерть Маяковского, Якобсон подводил в статье печальный итог:

«Через несколько десятков лет мы будем жестко прозваны – люди прошлого тысячелетия. У нас были только захватывающие песни

95 См., например: BOYM S. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, MA, 1994; YUR-SNAK A. *Op. cit.*; CROWLEY D., REID S.E. (Eds.). *Socialist Spaces: Sites of Everyday Life in the Eastern Bloc*. New York, 2002; ИДЕМ (Eds.). *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. New York, 2000.

96 Разработку схожей темы см. также в: RIES N. *Anthropology and the Everyday, From Comfort to Terror* // *New Literary History*. 2002. № 33. P. 725–742.

97 ЯКОБСОН Р. *О поколении, растратившем своих поэтов* // ЯКОБСОН R. *Selected Writings*. The Hague: Mouton Publisher, 1979. Vol. 5. P. 359.

о будущем, и вдруг эти песни из динамики сегодняшнего дня превратились в историко-литературный факт. Когда певцы убиты, а песню волокут в музей, припиливают к вчерашнему дню, еще опустошеннее, сиротливей да неприкаянней становится это поколение, неимущее в доподлиннейшем смысле слова»⁹⁸.

СЕРГЕЙ УШАКИН

РАЗЛОЖЕНИЕ
ТОТАЛЬНОСТИ...



Илл. 13. Растраченное поколение. В одной из сцен в «Хрониках» камера фокусируется на плакате, обрезая его таким образом, что в течение нескольких секунд зритель видит над головами людей только слово «Совки». Вся надпись целиком («Совкино», сокращение от «Советское кино») будет ненадолго показана лишь немного позднее.

Завершая полный круг истории, «Хроники» Манского предложили еще одну биографию неприкаянного и опустошенного поколения; поколения, которое постепенно забыло свои «песни» и утратило видение своего будущего. Все, что у него осталось взамен растраченной жизни – это «болотце быта», хорошо знакомые ритуалы окостеневшей рутинной повседневности с песнями вчерашних дней (илл. 13).

* * *

Есть соблазн увидеть в двух документальных фильмах, которые я описал выше, очередную попытку придать новое «человеческое лицо» мертвому телу советского социализма. Формат биохроники, в котором выдержаны эти проекты, делает такое прочтение возможным. И все же на протяжении всей статьи я пытался показать, что эти (и сходные с ними) попытки «гуманизации» социализма могут быть также поняты и как реакция на господствующую тенденцию воспринимать позднесоветское общество как культуру, в которой циничные лицемеры противостояли, как могли, давлению тотальной власти. «Открытие»

⁹⁸ Там же. С. 381.

частной жизни в СССР, предпринятое в «Намедни» и в «Частных хрониках», не оправдывает политического давления и не уменьшает идеологических ограничений советского периода. Но оно и не использует эти практики господства в качестве самодовлеющих нарративных схем, трансформирующих позднесоветскую «жизнь врасплох» в локальный вариант хорошо знакомой истории тоталитаризма.

Разлагая визуальное и нарративное наследие социализма на его базовые элементы, позднесоветское поколение кинорежиссеров намеренно избегает объединяющих рамок и всеобъемлющих выводов. Их новая трезвость склонна отдавать предпочтение конкретному. Их интерес к истории тяготеет к осязаемому. Будучи укорененной в личном опыте социализма, в биохрониках этих авторов объектализация прошлого нередко принимает форму сознательно противоречивого повествования. Стратегии разъединения, практики диссонанса и эстетика контрапункта служат у них основным способом связывать воедино людей, объекты и понятия. Структурируя факты с помощью хронологии, постсоветские документалисты смогли преодолеть в биографических хрониках последнего советского поколения традиционный разрыв между документом и документальным фильмом, между объектом и сюжетом – разрыв, который разделил на разные лагеря ранние поколения советских режиссеров. Конечный продукт постсоветских документалистов – это не история. Это даже не биография в точном смысле этого слова. Это список вещей и событий, это опись предметов и людей. Однако без этих каталогов и этих хроник позднюю советскую культуру сегодня невозможно представить и еще труднее – понять.

*Авторизованный перевод с английского Ольги Шляхтиной
Перевод предоставлен Интернет-журналом «Gefter.ru»*