



Миф о достоверности хроники войны

Г.С. Прожико

доктор искусствоведения, профессор

При всех спорах о точности и фальсификациях хроникального отображения событий, базовой основой является убежденность в самой возможности существования безусловной достоверности как имманентного качества этого способа запечатления реальности. В статье рассматривается вопрос о справедливости этого эстетического мифа.

АННОТАЦИЯ
УДК 778.5.03.01

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

хроника войны,
кинолетопись,
историческая
достоверность
хроники, эстетика
экранного
документа,
диалектика смысла
хроникального
кадра, архивная
хроника
в современном
информационном
пространстве,
специфика
восприятия
хроникального
кадра

«Идеальным кинематографом мне представляется хроника: в ней я вижу не способ съемки, а способ восстановления, воссоздания жизни».
А. Тарковский

Факт реальности и «кинофакт»

Популярная цитата классика кино побуждает к размышлениям об истинной сути экранного послания, запечатлевшего фрагмент исторической реальности, что чаще всего связывается, как и в примере высказывания А. Тарковского, с пониманием термина «хроника». Действительно, само понятие и его производное «хроникальный» в сознании обычного человека сопрягается с возможностью сохранения облика исторического события в его безусловной адекватности на экране. Что порождает иные привычные определения, как-то «исторический кинодокумент», «экранное свидетельство», «документ времени» и т. д.

Все эти термины базируются на аксиоматичном тезисе о безусловной достоверности хроникального кадра. При всех спорах о точности и фальсификациях хроникального отображения событий, базовой основой является убежденность в самой возможности существования безусловной достоверности как имманентного качества данного способа запечатления реальности.

Эта иллюзия возникла не сразу с появлением киноспособа фиксации действительности. Напомним, что первые съемки Люмьеров, ныне декларируемые как начало идеи документалистики, современниками воспринимались только как аттракцион «движущаяся фотография», но никак не слепок реальной жизни. В связи с этим стоит заново вчитаться в известное свидетельство молодого Горького (еще не принявшего свой псевдоним). Будучи репортером «Нижегородского листка», он описывает свои ощущения при просмотре хорошо знакомого нам «Прибытия поезда»: «Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения... Страшно видеть это серое движение теней, безмолвных и бесшумных...» В этом эмоциональном отклике отсутствует привычное нам, но уже выведенное за грани сознательного условия, понимание экранной картины как аналога картины мира. У Горького средой восприятия еще является полотно экрана и тени, сплетающиеся в графический наметок на реальность.

Прошлый век породил немало определений своей «переломности»: атомный, техногенный, век науки и т. д. Но справедливо было бы в рамках наших размышлений вспомнить и понятие «экранная цивилизация», которая осознается, прежде всего, как создание новой среды существования человечества и его взаимодействия с миром.

Обстоятельства, сформировавшие новую «картину мира», а также изменившие принципы восприятия действительности, что позволяет говорить о мутации психологических установок современного человека при контакте как с реальными событиями, так и при «чтении» экранного сообщения, рассмотрены нами в книге «Концепция реальности в экранном документе»¹, куда и отсылаем читателя. Здесь же сосредоточимся на вопросах некоторых эстетических терминов, входящих в основу теории документалистики, которые чаще всего принимаются как очевидные и потому не подвергаются исследованию.

Вместе с тем, нет в области эстетики кино территории более мифологизированной, нежели собрание внешне аксиоматичных теоретических положений, сопровождающих исследование истории и практики экранного документа. Здесь мы наблюдаем проникновение зрительских иллюзий в суждения теоретиков и практиков, что не может не повлиять на общее восприятие функциональных задач документалистики и анализа кинопроцесса. Это касается, прежде всего, мифа о достоверности как категории, априори данной документалистике и уж тем более хронике.

¹ Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004.

Этот вопрос возникает, в особенности, при дискуссиях, посвященных хроникальному запечатлению узловых событий истории XX века, в частности, Второй мировой войны.

Прежде всего, стоит обратить внимание на то обстоятельство, что сам процесс превращения реального факта в кинофакт, то есть запечатление на пленку, совершает с самим фактом существенное превращение: он смещается из потока обыденности, каким представляется «река жизни», в пространство «исключительности» экранного образа данного мгновения реальности. Так рождается кинофакт или экранный документ, который вовсе не тождествен реальному факту. Экранный документ каждого временного периода может быть рассмотрен как своего рода *хронотоп*, рожденный совместными усилиями реальности, людей с кинокамерой и зрителей. В системе законов, по которым натуральное пространство-время трансформируется в условную форму хроникального отражения образа мира, приоритетное место занимает категория *времени*. Автор понятия «хронотоп» М. Бахтин подчеркивал: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысляется и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»². Таким образом, в экранном документе время становится категорией созидательной, качественно преобразующей содержательность «кинофакта» по отношению к реальному факту, послужившему основой экранной модели.

² Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. — М.-Л.: Худ. литература, 1975. С. 235.

Три грани смысла хроникального кадра

Одновременно важным условием понимания истинности внутрикадрового содержания с точки зрения исторической правды становится вопрос факторов, влияющих на формирование смыслового послания хроникального кадра. И здесь стоит говорить о *триединой сущности смыслового содержания экранного послания*, куда входят исходная жизненная драматургия, авторское интерпретирующее начало и... как неперемutable условие — зрительская установка при восприятии экранного зрелища.

Первые две составляющие для многих очевидны, но нельзя не отметить некоторые разнотолки этих моментов. Жизненная драматургия не представляет собой некий аморфный поток

разнообразных фактов. В жизни каждого человека существует некая предсказуемая сюжетика, состоящая из ритуалов общественной, профессиональной и личной жизни. Это касается и жизни общества людей. Специфические особенности поведения разных классов, национальностей и т. д. собираются в понятие ментальности, чаще всего соотнесенное с национальной принадлежностью.



Не случайно, в арел «новостей», событийной информации, поставляемой различными СМИ, чаще всего попадают те жизненные факты, которые на данный исторический момент, а также в соответствии с ментальной потребностью именно этого общества оказываются значимыми.

Напомним, к примеру, обилие съемок разного рода ритуальных шествий, постановочных парадов, смотров императорских войск и джигитовок казаков в каталогах хроникальных выпусков начала века в России. С ними могут соперничать только виды городов и уголков необъятной страны, где место узнаваемого ритуала жизненного уклада занимает созерцание географической и этнографической пестроты Российской империи, представленной в незаметности обычных ритуалов повседневного быта.

Событие как нарушение привычного ритуала происходящего почти не встречается в русской дореволюционной хронике. Оттого возникает ощущение предсказуемости, подчиненной разным ритуалам как общественной, так и обыденной жизни. Даже наводнение или железнодорожная катастрофа явлены как бы постфактум, без эмоционального участия снимающей камеры. Военные съемки на фронтах Первой мировой войны, особенно в первые ее месяцы, также не содержали драматических репортажей. Событие обозначалось, но не запечатлевалось.

Как видим, уже краткое описание особенностей русской дореволюционной кинохроники свидетельствует о том, что хроникальное отображение тогдашней России не несет *всей правды* исторической жизни страны. И здесь следует обратить внимание на вторую составляющую экранного послания — роль видения снимающего человека с кинокамерой. Своеобразие экранной модели жизни России тех лет определялось отбором объектов съемки и способом их запечатления, осуществляемым хроникерами.

Нельзя не согласиться с Р. Бартом, который, адресуясь историкам литературы, писал: «Давайте рассмотрим произведение как документ, как один из следов некоей деятельности, и сосредоточимся

³ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс — Универс-Рей, 1994. С. 212.

сейчас только на коллективном аспекте этой деятельности, короче говоря, задумавшись о том, как могла бы выглядеть не история литературы, а история литературной функции³. Нам также хотелось бы выбрать этот ракурс «кинематографической функции», позволяющий обнаружить модель конкретного временного пласта не в особенностях облика запечатленной реальности, но в специфике примененных способов фиксации, выражающих внутренние установки самих документалистов и зрителей. Время остается на экране не столько снятыми событиями, сколько способом их видения и понимания хроникерами-современниками. Через чувственную кинематографическую модель, где важны внешне незаметные предпочтения в выборе крупностей, ракурсов, методов обрисовки человека в контексте среды, принципов организации внутрикадрового и межкадрового повествования, жанровой структуры и т. д., потомки приобщаются к переживанию времени современником.

Подобный подход позволяет увидеть в каждом историческом отрезке не столько формулу взаимодействия художника и власти или меру добросовестности экранного летописного повествования, но ту модель видения мира, которая свойственна была людям именно того периода, со всеми их иллюзиями, идеологическими фантомами и заблуждениями. Нам важно понять, как люди *чувствовали свое время*. И экранный документ как послание исторического момента сохраняет ауру чувственного понимания действительности в предпочитаемой кинематографической форме.

Наконец, третий фактор, определяющий содержательность экранного послания, связан с весьма исторически подвижным «слагаемым» — зрителем. *Зрительское восприятие не пассивно*, но активно избирательно. Поэтому столь пластичны и исторически конкретны понятия «достоверности» и «правды». И это странное обстоятельство мешает нынешним зрителям понять лояльность современников к хроникальному образу своего времени, объясняя ее или давлением власти, или несовершенством самосознания предков. Поэтому смело можно утверждать, что именно типология экранных элементов реальности, моделирующих систему ожиданий и внутренних представлений широкого круга зрителей, дает нам отчетливое представление об исторически конкретных, а не умозрительных понятиях «правды», «достоверности». Итак, *экранная модель реальности в каждый конкретный исторический отрезок времени — произведение динамики самого жизненного потока, способа видения и понимания его человеком с камерой и — неперенное условие — установки, психологической, идеологической, зрителя.*

Подобный подход делает очевидно некорректными суждения иных критиков о «правде — лжи», о «достоверном — фальшивом» в оценке деятельности кино и телехроникеров. Справедливо было бы оценочный принцип заменить аналитическим с тем, чтобы не навешивать ярлыки, но, скрупулезно вглядываясь в прошлое, пытаться понять логику того или иного профессионального поведения.

Хроника: летопись или пропаганда?

«Каждое время имеет ту хронику, которую хочет иметь», — сей лапидарно выраженный тезис содержит скрытую разрушительную энергию, взрывающую традиционную теорию хроники как носительницы сверхидеи истинности, что позволяло с ее высот выносить оценки «достаточной» или «недостаточной» правдивости хроники и связанного с этим качества труда хроникеров. Конечно, было бы простодушно выдать всем хроникарам лицензию безгрешности с декларируемой позиции относительности «хроникальной правды». Как везде, в искусстве и журналистике результат определяется не только намерениями, но и мерой таланта, трудолюбия, этики. Так что и ложь, и фальсификация, и бесталанная работа присутствуют здесь во все времена. Мы же смеем утверждать, что принятая в кинотеории система умозрительных критериев «правды», «точности» при анализе исторически конкретных моментов кинопроцесса вряд ли эффективны и правомерны.

Что же касается глобального подхода к степени правдивости военной хроники, о чем спорят на протяжении уже более шести десятков лет, то частично ответ можно обнаружить, вспомнив меняющиеся концепции Второй мировой войны, которые формирует каждое новое поколение. Важно, что справедливость своего понимания роли и значения переломного события XX века молодые стремятся подкрепить достоверными с их точки зрения хроникальными кадрами, извлеченными из киноархивов. И... находят таковые. При всем многообразии концепций войны, сочиненных за прошедшие десятилетия, хроникальная кинолетопись, как оказалось, способна представить экранное подтверждение каждой.

И дело не только в «пластичности» хроникального кадра, меняющего свой смысл в разных монтажных контекстах. Справедливее обратить внимание на то, что общий массив хроникального материала войны, составленный из индивидуальных усилий хроникеров всех стран, содержит то многообразие аспектов этого грандиозного события XX века, которое и является *истинным*.

Согласитесь, историческая истина никогда не бывает одномерной, она дробится на множество граней, значение и роль которых открывается последующим поколениям по-разному. Именно такое разнообразие видения войны, отраженное в собрании военной хроники в целом, и позволяет считать ее способной передать истинный лик случившегося.

Здесь требуется некоторое уточнение. В дискуссиях и исследованиях нередко противопоставляются два важных понятия: *летопись* и *пропаганда*. Знакомство с историческими фактами организации кинодела в период войны в разных странах свидетель-



ствует, что в годы войны кинохроника становится частью идеологической стороны военного столкновения, то есть пропагандой. Это может быть отражено в военной форме кинохроникеров, в военном руководстве их деятельностью, даже официальной принадлежностью разным министерствам и департаментам. Но дело не только в погонах и «лычках» человека с кинокамерой на войне,

очевидно, что его внутренняя человеческая установка не могла не быть нацелена на использование своего «орудия» — камеры — в интересах своей победы. Именно это обстоятельство делает всю снимающуюся в годы войны кинохронику *пропагандистской*.

Другое дело, что само понятие пропаганды и в еще большей степени ее ракурс в информационном экранном потоке сориентирован на конкретного зрителя — человека своей страны, своего менталитета. Этим объясняется разный стилиевой характер кинодокументалистики и информационной хроники, в частности, всех воюющих стран.

Хроникальный материал периода Второй мировой войны открывает устойчивую особенность хроникального отображения реальности, в которой воплощаются черты национального восприятия и этого события, и принципы восприятия информации вообще.

Особенность советской фронтовой хроники, к примеру, особенно наглядна в сравнении с хроникой английской, американской, японской, немецкой. Конечно, в годы войны каждая стремилась выполнять агитационные, идеологически очевидные функции. Но сопоставление принципов запечатления событий войны операторами разных национальных менталитетов открывает устойчивую разность не только в отборе объектов хроникального повествования, но и способе их запечатления.

Скажем, грандиозные, необычайно зрелищные картины воздушно-морских сражений конца войны, снятые американскими хроникерами в стилистике экспрессивного репортажа, динамичной камерой, отчетливо отражали адресность экранного послания: предназначались они американскому зрителю, которому необходимо было создать особо впечатляющий образ войны, ибо театр военных действий был далек от американского континента. Одновременно японская хроника тех же событий предлагает четкие уравновешенные композиции, без аффектации, как правило, с преобладанием средних информационных планов, даже в рассказе о героической истории камикадзе.

Интересно, кстати, как меняется стилистика немецкой хроники — от помпезных, почти плакатных композиций первых дней агрессии до сдержанного репортажа-обозначения (вспомним кадры, где Гитлер обходит строй «последнего призыва»).

Английское пропагандистское кино периода войны, при всем драматизме противостояния маленькой Англии мощи немецких бомбардировок, отличается отчетливой сдержанностью интонации повествования (к примеру, фильмы Х. Джениннга). Все это реализовывалось, что для нас главное, уравновешенностью композиций, «спокойствием» камеры, резонансным совпадением спокойного внутрикадрового поведения англичан и гармоническим, сдержанным способом запечатления. Здесь явственно отражается менталитет нации, принимающей все испытания с невозмутимой готовностью.

После войны, когда документальные фильмы стран-победителей собрались на первом кинофестивале, разность хроникаль-



ной стилистики была очевидна. И тогда французские журналисты (это был Каннский фестиваль), не сговариваясь, писали об особенной роли «человеческого содержания» в советской хронике. Это был взгляд со стороны на ключевое качество пропагандистского инструментария советской хроники, адресованного именно нашему зрителю: ориентация на мир эмоций, носителем которого на экране явля-

ется человеческое лицо. Именно эту особенность иностранные журналисты определили как «человеческое содержание». Это был тот язык *сочувствия*, который понятен нашему зрителю при получении экранной информации. Именно об этом говорил А. Довженко, обращаясь к операторам во время съемок фильма



«Битва за нашу Советскую Украину»: «Снимайте горе и несчастье людей... жертвы и смерти... Мы должны знать цену нашей победы». Так формировался стилизованный пафос фронтовой хроники, система ее выразительных средств, та мера пристрастия, которая определяла характер предпочитаемых крупностей, поведение камеры, принципы запечатления человека на войне.

Современный человек в информационном пространстве

Наконец, существенным обстоятельством, корректирующим «правду» хроникального кадра войны, становится *время* восприятия зрителем экранного свидетельства. Мы уже упоминали, что каждое следующее поколение людей пересматривает понимание переломного события века в контексте современной этому конкретному поколению концепции реальности. И даже рассматривая один и тот же кадр, оно видит несколько измененное содержание. Когда-то важно было сохранить точную логику событийного ряда военных операций. Когда-то на первый план выходит человек на войне, а динамика событий отступает на второй план... Но новое время диктует новые критерии.

Меняется восприятие самого экранного сообщения. Современные философы обращают внимание на то обстоятельство, что разные эпохи предполагают разные модели «образа мира», связанные не столько с уровнем научного знания об окружающей действительности, сколько с *внутренней установкой человека, его принципами восприятия реальности*. Несмотря на наше уважение к античной истории и искусству, мы вряд ли можем адекватно судить о *мере* правдивости отражения образа античного мира в произведениях авторов того времени. Впрочем, как утверждают сегодня некоторые философы: «Следовало бы раз и навсегда усвоить себе, что древние греки, римляне, филистимляне и т. д. вообще никакой “действительности” не знали, действительность доминирует именно в нашем “образе мира”»⁴.

Появление постоянных «посредников» — каналов экранной информации — между человеком XX века и окружающей действительностью создает иные константы восприятия мира и его осознания. Мировое сообщество все решительнее напоминает модель «информационного общества», в недалеком прошлом существовавшего лишь в теоретических разработках Д. Белла, З. Бжезинского, Э. Тоффлера, М. Маклюэна. Становление интер-

⁴ Макушинский А. Современный «образ мира»: действительность // Вопросы философии, 2002, № 6. С. 121.

нета как общественного и политического института предполагает распространение новых форм отношений, когда обычные связи между людьми преобразуются в контакты между образами. Специфика форм общения посредством компьютерной связи, имеющая иную меру свободы в конструировании экранного послания любого участника диалога, выдвигает иную модель поведения человека у экрана. Медитативная по сути форма восприятия зрителем кино-, телеэкранного послания заменяется более активной интеграцией воли зрителя в саму структуру послания. *На смену вещанию приходит коммуникация.* В информационном пространстве такая волюнтаристская коммуникация убивает понятие «факта» как структурированной самой реальностью данности. Вместо этого событие подается пользователю как столкновение идеологизированных концепций факта.

И еще одно обстоятельство. В последней трети XX века потребление информации приобретает самодостаточный характер и первоначальный прагматичный побудительный мотив отмирает. Возникает то явление, которое именуют «*познавательным автоматизмом*»⁵. Условиями создания этого качества являются наличие постоянно действующего *инфополя* или *инфосреды*, а также специфика мутационных процессов в сознании человека в условиях постоянно действующих и умножающихся источников этого «энергетического излучения», то есть СМИ. Информация, полученная через каналы средств массовой коммуникации (СМК) с использованием новейших систем кодирования и трансляции, становится, по концепции М. Мамардашвили, «культурой только тогда, когда они (эти каналы — Г.П.) освоены человеком, когда в них есть человеческая мера или, вернее, размерность человеческого возможного»⁶. А человеческая мера определяется взаимодействием («со-общением») индивидуальных культурных опытов с набором поясняющих понятий, которые не содержатся в генокоде каждого человека. Подобным образом формулируется представление об объективно существующей истине, помогающее человеку ориентироваться в реальности.

В условиях информационного поля, в котором существует современный зритель, по-иному «читается» исторический кинокадр. Прежнее простодушное доверие «безусловности» хроникального изображения уступает место чтению, прежде всего, концептуальной составляющей экранного послания. Нередко зрительское восприятие населяет исторический кинокадр новыми смыслами, которые создателями этого кадра и не предполагались, так как ныне стало уже привычно видеть на экране не *картину* реальности, но некий *медиатекст* с приоритетным

⁵ «Успех в накоплении информационного суррогата часто обусловлен достаточной развитостью познавательного автоматизма». См.: Чалидзе В. «Иерархический человек». — М.: Терра, 1991. С. 53.

⁶ Цит. по: Березин В. Теория массовой коммуникации. Тексты вводных лекций. — М.: Изд-во Российского университета дружбы народов, 1997. С. 68.

авторским концептуальным толкованием факта реальности, прежде всего.

Особенно внятно подобное преобразование концепции реальности на экране продемонстрировал Г. Реджио в своей последней ленте «Накойкаци», где его мастерство запечатления чувственной картины реальности в предшествовавших лентах «Койяни-скаци» и «Повакаци» заменяется виртуозным компьютерным «сочинением» знаковых преобразований-симулякров реалий действительности.

Сегодня мы становимся свидетелями активных интеграционных процессов в документалистике, активно сочетающих трепетную тягу к безусловности запечатления визуальной картины мира с «сочинением» компьютерных технологий и постановочностью столь же узнаваемых, казалось, моделей фрагментов далекой и близкой истории. Вспомним «достоверность» сериала «Прогулки с динозаврами» и порой весьма остроумные «игры» с доверчивым зрителем в лентах направления «мокьюментари».

Таким образом, современный этап процесса развития выразительности экранного документа делает все более очевидным условность популярных терминов эстетики экранного документа. Точнее было бы ввести корректирующий «ракурс» в использовании привычных определений «достоверность», «правда», «экранная летопись», а именно *историческую конкретность содержания* понятий. Ибо «киноправды» 1920-х и 1960-х, и 1990-х, какими бы клятвами в «достоверности» они ни сопровождались, представляют все же разные степени и пути сближения с жизненной правдой.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс — Универс-Рея, 1994.
2. Бахтин. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.-Л.: Худ. литература, 1975.
3. Березин В. Теория массовой коммуникации. Тексты вводных лекций. — М.: Изд-во Российского университета дружбы народов. 1997. — 68 с.
4. Макушинский А. Современный «образ мира»: действительность // Вопросы философии, 2002, № 6.
5. Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. — М., 2004.
6. Прожико Г. Экран мировой документалистики. — М.: ВГИК, 2011.
7. Чалидзе В. «Иерархический человек». — М.: Терра, 1991.

• На иллюстрациях представлены кадры из кинохроники Второй мировой войны