

# Пределы архива: *Блокада* Сергея Лозницы\*

*Наталия Арлаускайте*

Вильнюсский университет  
*Вильнюс, Литва*

В современном русском кино, посвященном Второй мировой войне, *Блокада* Сергея Лозницы (2005) принадлежит место достаточно исключительное: это фильм, насчет которого существует хорошо документированное почти полное согласие между организаторами фестивалей<sup>1</sup>, кинокритиками, исследователями кино и/или блокады, историками и непрофессиональными зрителями – иными словами, между российским и международным экспертным и неспециализированным сообществами<sup>2</sup>. Этот консенсус коротко обозначен словами «правда о войне/блокаде на экране». О критическом взгляде на фильм свидетельствуют упоминание в некоторых статьях заседания и дискуссии в Комитете по кинематографии, финансировавшем фильм, а также письмо, написанное в духе «фильма не видели, но осуждаем» и опубликованное в националистической *Литературной газете*. С другой стороны, как будет показано далее, *Блокада* интенсивно работает с ретросценарием, доминирующим в массовом игровом кино, – той его части, что затрагивает репрезентацию и осмысление прошлого, тем более драматического. Томас Эльзассер следующим

---

\* Статья написана при поддержке Совета по науке Литвы, финансировавшего проект «Поиски идентичности и политическая практика в современной России, 1990–2010» (МР-11282). Здесь публикуется сокращенная и исправленная версия статьи (см.: Arlauskaitė 2013), в которой анализ фильма предвдваряет обсуждение исторической документалистики, основанной на архивном материале, идеи архива и проблем визуализирования предельного опыта.

<sup>1</sup> Фильм награжден призами нескольких фестивалей документального кино. Неполный список наград см.: <http://www.loznitsa.com/ru/films.html?num=8&page=1> [2012-12-03].

<sup>2</sup> Экспертное сообщество: Barskova 2009a, Youngblood 2007, Bidlack 2007, Pachler 2007, Ковалов 2007, Стишова 2006, Бейкер 2006; зрители: Prikryl 2007, \_vlush 2006; комментарии под статьей: Ковалов 2007; указание на «внимательного зрителя» из письма в *Литературную газету* в статье: Стишова 2006.

образом определяет ретросценарий немецких фильмов, рассказывающих о периоде нацистской власти:

В моде на ретро Жан Бодрийар заметил отчетливую тенденцию к «ретро-сценарию»: пребывающие в состоянии политической стагнации граждане Западной Европы при помощи кино предаются воспоминаниям о тех временах, когда в истории их стран еще существовали отдельные злодеи и жертвы, существовали имевшие значение цели, принимались решения о жизни и смерти. В таком подходе к истории привлекала возможность предложить рассказ с началом, серединой и концом, который создавал бы иллюзию повествования о судьбе человека или нации. Эту потребность фашизм пытался удовлетворить в массовом масштабе. Поэтому Бодрийар считает, что кинематографический возврат в историю – это не попытка примириться с прошлым, а фетишизация совсем другого, связанного с настоящим, переживания (Эльзассер 1994: 60)<sup>3</sup>.

Ретросценарий скрупулезно восстанавливает прошлое, но одновременно останавливает, блокирует работу с ним, так как опирается на формы кинонарративности, укорененные в классическом киноповествовании и разрешающие все конфликты в непрерывном пространстве и времени, в мире, где все события обладают внятными, очерченными причинами и следствиями, а воспринимающий их субъект взгляда и исторической памяти соединяет элементы этого мира в непротиворечивое целое, не предусматривающее конкурирующих восприятий и интерпретаций<sup>4</sup>. Именно по этой причине традиционное доминирующее киноповествование является основной кинематографической формой архивирования памяти, производящей и упаковывающей массово потребляемые образы истории, и именно потому она не подходит для рефлексии исторического опыта – она подобной рефлексии не предусматривает. *Блокада*, как кажется, адаптирует ретросценарий к форме документального кино, а он не предполагает вопросов к доминирующему порядку архива, однако именно его «разъятие» – «наконец-то правда» – парадоксальным образом полагается заслугой и достоинством фильма. Моей целью ни в коей мере не является развенчание репутации фильма; в центре статьи – анализ устройства такого парадокса/способа архивирования памяти и его эффектов, прежде всего – системы нарративных решений и их идеологических оснований. Архив здесь понимается в традиции Мишеля Фуко: это не тексты, вещи или изображения, оказавшиеся рядом, не их будто бы нейтральный и в принципе бесконечный набор, а правила, по которым они отображены, по которым им предоставлено преимущество в сравнении с другими вещами и текстами и по которым они приобретают то или иное значение. Это соотношение между тем, что показано, видимо, и тем, что подлежит умолчанию,

<sup>3</sup> Перевод с английского немного исправлен.

<sup>4</sup> Таким образом описываемая доминирующая форма киноповествования свойственна кино в целом. Классическая или голливудская нарративность со времен теории киноаппарата полагается частью институциональных особенностей кино, вновь и вновь воспроизводимых на уровне создания (производства) и распространения фильмов, организации просмотра/потребления, самого кинотеатра и способов его восприятия.

не может быть показано или увидено. Вместе с тем архив – это условия изменчивости такого рода правил и порядок производства суждений<sup>5</sup>.

*Блокада* (50 мин.) – фильм, смонтированный из обнаруженного в архиве и уже отчасти использованного материала. Его авторы – 38 операторов, снимавших ленинградскую блокаду (указаны в титрах). Хроникальный материал выстроен от конца августа 1941 г. до салюта 27 января 1944 г. в честь снятия блокады, за которым следует сцена публичной казни немецких пленнх 5 января 1946 г. Материал упорядочен в виде небольших эпизодов, следующих друг за другом: ведение немецких пленнх по улицам Ленинграда в начале войны, тушение пожара, сбор воды на улицах, перетаскивание вещей, похороны и т. д. Эти эпизоды монтируются по логике обычного реалистического фильма, в котором монтажные соединения конвенционально скрепляют пространственную непрерывность и в целом незаметны. Эпизоды разделены черными заставками. Иногда они приобретают внутреннюю (диегетическую) мотивацию, например, «выход» из заставки мотивирован переходом к ночной бомбардировке. Синхронный звук участвует в фильме непрерывно, скрепляя как внутриэпизодные соединения, так и эпизоды между собой. Хроникальный материал, использованный в фильме, – немой, весь синхронный звук создан для фильма специально. Как объясняет звукорежиссер фильма Владимир Головницкий, звук смонтирован из звукового архива, однако единственный звук, записанный непосредственно во время Ленинградской блокады, – звук метронома – в фильме не был использован, так как на фоне звуковой повседневности звучал излишне драматично<sup>6</sup>. Особенность звуковой дорожки состоит в том, что, несмотря на то что мы время от времени слышим звук человеческого голоса, речь не артикулирована: человеческие голоса участвуют в звуках города на правах других звуков и шумов – слышен интонационный рисунок, речевой период, но не слова.

Что же значит в данном случае «правда о войне/блокаде»? Как она «сделана»? И, по выражению самого Лозницы, «что мы видим, когда мы видим» (Лозница 2005)? Этот вопрос особенно важен, если вспомним, что режиссер не склонен приписывать документальному кино «истинность» или «подлинность»:

Слово «подлинность» – о чем оно нам говорит? И что мы имеем в виду, когда говорим, например, о неподлинных событиях? <...> Я могу только повторить: нельзя, на мой взгляд, предлагать документальный фильм как часть жизни. Это можно назвать подменой понятий (там же).

Любое высказывание о действительности (а таков любой фильм) должно учитывать говорящего или смотрящего и систему его решений: «каждый снятый

<sup>5</sup> См.: Foucault 1982, особенно раздел «Историческое *a priori* и архив». В немалой степени именно на идеи Фуко опираются авторы, занимающиеся анализом практик документирования и собирания, хранения документов и свидетельств, а также их рефлексии в искусстве. См.: Sekula 1986, Merewether 2006, Spieker 2008. Отличное от Фуко понимание архива см.: Derrida 1998.

<sup>6</sup> Встреча со звукорежиссером в Вильнюсской медиатеке 16 сентября 2013 г.

кадр – это выбор, который уже структурирует пространство согласно заданному критерию» (там же)<sup>7</sup>. В своих текстах и интервью о «документальности» кино Лозница придерживается достаточно последовательной формалистско-структуралистской (в другой традиции – конструктивистской) позиции: действительность и фильм, объективное изображение и определенная проекция фрагмента видимого мира на пленку – совершенно разные вещи. То, что происходит на экране, – результат серии решений, и именно их логика интересна. Поэтому:

Возникает вопрос о том, что такое документ. Если я могу изменить смысл кадра или плана, например, сменой оптики, фокуса, цвета, ракурса, длительности, то какова цена этого документа и каков его подлинный смысл? Смысла, наверное, не совсем в материале. Смысла, наверное, в том, что я с ним делаю. Если вы показываете, как человек работает у станка пять секунд, – это трудовой энтузиазм. А если пять минут, то смысл меняется: это муки монотонного труда (Стишова 2005).

Это значит, что любой снятый и смонтированный фрагмент – выражение позиции, отношения, в конечном итоге, идеологии. Обычно в ее выстраивании участвуют не только изображение и способы его организации, но и музыка, а также закадровый текст/голос, которых Лозница, чрезвычайно тщательно работающий со звуком, сознательно избегает. Например, о фильме *Представление* (2008), в котором использована стандартная хроника первых послевоенных десятилетий, он утверждает, что элиминация музыки и комментария создает деидеологизированный текст: «<в> картине есть эпизоды, лишенные пропагандистской интонации, потому что убраны музыка и текст». Прочие звуки и шумы также полагаются инстанцией управления зрительским восприятием и степенью независимости суждения:

Мы от шестидесяти-семидесяти звуковых дорожек переходим к десяти, а потом опять возвращаемся к насыщенному звуку. Сначала мы представляем описываемое пространство, не комментируя его. Потом начинаем постепенно отбирать у зрителя право собственного суждения и в какой-то момент полностью его отбираем. А в конце снова возвращаем это право зрителю (Бейкер 2008).

Фильм-компиляция, архивный фильм, фильм из анонимных фрагментов (*found footage film*) предстает как мастерская по производству версий действительности, в которой звуку – прежде всего музыке и голосу – достается роль модератора, регулирующего доступ к ней.

Писавшие о *Блокаде* приходят к выводу о ее «подлинности», несмотря на то что некоторые аспекты «делания» фильма расценивают едва ли не противоположным способом: большинство соглашается с тем, что фильм фрагментарен и не участвует в «большом нарративе» (П. Барскова, Д. Янгблад, О. Ковалов), однако есть и те, кто усматривают в нем «линейное повествование» (Prikyl; Ries 2008: 444). Одни утверждают, что в фильме использован только аутентичный материал, другие – что в нем используются и инсценированные эпизоды (Ковалов 2007). Некоторые

<sup>7</sup> Также см.: Лозница 2006.

противопоставляют *Блокаду* первому документальному фильму о блокаде *Ленинград в борьбе* (1942) и отмечают эпизоды и кадры, до *Блокады* не использовавшиеся. Однако уже в *Ленинграде в борьбе* были дирижабли, которые Полина Барскова полагает впервые показанными на «блокадной сцене», политические карикатуры и объявления об обмене одних вещей на другие, развешанные на заборах, которые Олегу Ковалову кажутся невозможными в хронике, снятой в пропагандистских целях, трупы на улицах, которые Ричард Бидлак считает впервые показанными в *Блокаде*. Одни утверждают, что это тщательно сконструированное изображение блокады (Д. Янгблад), другие – что зрители остаются один на один с действительностью. Им подается фрагмент истории «во всей первозданности» (Е. Стишова, \_vlush, Р. Бидлак), и вместе с тем фильм деконструирует миф о блокадном «городе-герое». Для одних это повествование о трагедии населения (К. Paehler), для других – еще и о красоте города (Д. Янгблад).

Эти противоречия в наименьшей степени должны свидетельствовать о невнимательности: скорее это своеобразная заслуга фильма – он задействует разные ожидания, которые восходят к желанию «увидеть правду». Как это происходит, какую сеть значений, отзывающихся на различные ожидания, создает фильм, и есть главный вопрос, особенно с учетом того, что другие – более ранние – попытки показать документальную «правду блокады» дисквалифицируются как «дефектные» из-за их пронизывающей и отталкивающей пропаганды.

Дневниковые и мемуарные публикации последнего времени позволяют по-новому формулировать вопросы о человеке, переживающем опыт длительного, массового, рутинного умирания, и одновременно рефлексировать язык, артикуляцию этого опыта. А также – аналитические рамки, интерпретационные схемы и словарь, задействованные в такого рода исследованиях<sup>8</sup>. В точно таком же положении оказывается и кино: создатели кино либо воспроизводят имеющиеся модели понимания прошлого, либо сознательно (или нет) создают свои. Как и в художественном кино, эти интерпретационные схемы можно нащупать через формы когерентности: порядок памяти (свидетельствования) коррелирует с тем или иным принципом связности. Этот вопрос связан с серией других: кто является субъектом памяти (свидетельства и взгляда)? Кто смотрит/видит? И кто это видение упорядочивает? Или в случае *Блокады*, особенно ценимой за изображение обыденной жизни, – что значит видеть обыденность, рутину, и как ее изображение выстроено, от чьего имени?

В сущности это старый вопрос о кино и идеологии в альтюссеровском и фукольтианском смысле: каким способом кино транслирует, воспроизводит, модифицирует, рефлексировать идеологию, форму знания и условия его производства/высказывания. В этой традиции «кино» – не средствами кинематографа рассказанная история,

---

<sup>8</sup> См.: Сандомирская 2013, Sandomirskaia 2010, Barskova 2009b; Барскова 2010a; Barskova 2010b. О поисках нового языка в современных литературных попытках говорить о блокаде – прежде всего в *Ленинграде* Игоря Вишневецкого и в *Рождественском посте* Сергея Завьялова – см.: Барскова 2010b.

показанные предметы и люди, произнесенные фразы; это «как» кино – как организовано повествование, как упорядочено видение, как соединены отрезки и уровни, как может/должно происходить понимание и идентификация с изображением, какие «неавторизованные» (Джудит Мейн) формы понимания возможны.

Наиболее подробный ответ на вопрос, как работает «как», обнаруживается в исследованиях, посвященных нарративному художественному кино, иначе называемому классическим или реалистическим киноповествованием. В контексте истории и кино оно существенно еще и потому, что до сих пор остается основным способом для кинематографического повествования об исторических событиях, в том числе травмах. Реалистическое киноповествование создает иллюзию непосредственного наблюдения, условием которой является незаметность работы киноаппарата, в которую входят как средства киноповествования, прежде всего монтаж, так и культурные навыки потребления/восприятия кино, например, незамечание монтажных соединений. То есть такого рода монтаж призван не столько создавать новое знание, сколько сглаживать зазоры в визуальных и звуковых соединениях, маскировать «делание», производство кино. Такая пространственно-временная непротиворечивость непосредственно связана с диегетическими шумами и синхронным голосом – в таком случае источники знания, связанные с различными органами чувств, сохраняют интерпретационное единство и поддерживают изображение.

Когда в реалистическое киноповествование облекается историческая травма, историческая катастрофа, происходит, в терминах Эльзассера, «перераспределение вины» (*management of guilt*; Elsaesser 2008) – такая организация повествования о жертвах и палачах, результат которой – «сглаживание», «обезболивание» травмы, вины, боли, памяти, свойственное, разумеется, не только доминирующим киноформам. Такое постконфликтное киноповествование Эльзассер называет «кино парапраксиса» – временно, камуфляжно соединяющим вину с тем, что не может быть примирено и соединено, палачей и жертв. Например, в фильме Райнера Вернера Фасбиндера *В год тринадцати лун* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) вина разыграна в разных формах и регистрах, однако ее причина (Холокост) не показана и не проговорена – «отсутствие как присутствие, присутствие как парапраксис». Фильм *В год тринадцати лун* не относится к примерам образцового повествовательного кино<sup>9</sup>, однако он вступает с кино такого типа в игру: создает фигуры дистанцирования от него и нарративные зияния, указывающие на проблематичность непротиворечивого, последовательного киноповествования и невозможность репрезентировать несимволизируемый опыт (здесь – уничтожения и умирания), о чем свидетельствуют все усиливающаяся дистанция между голосом и телом, а также темпоральное несоответствие между голосом и изображением, их рассинхронизация.

*Блокада*, напротив, работает с материалом, отснятым разными людьми в разное время, но соединяет его таким образом, чтобы возникла иллюзия (почти)

<sup>9</sup> Подробнее см.: Peucker 2007: 117–126.

последовательности, непротиворечивости, по крайней мере, в каждом из эпизодов по отдельности. Однако специфическая когерентность повествования опирается не только на приемы нарративности, свойственные, прежде всего, игровому кино. Можно выделить четыре формы когерентности (четыре кода), которые доминируют в фильме:

I. Природный, сезонный код. Фильм представляет воображаемый блокадный год: позднее лето 1941 г. сменяет осень, затем наступает зима, с которой фильм в сущности и остается – она то суровее, то отступает, сближаясь с весной, и, наконец, фильм замыкает зимний фейерверк в честь снятия блокады<sup>10</sup>. После чего следует своего рода постскрипtum – публичная казнь немецких пленных через повешение в январе 1946 г. Два с половиной года длившаяся блокада уместается в почти последовательный годичный цикл. Последняя его часть (казнь) несколько отдалена во времени, однако точно рифмуется, смыкается с летним началом фильма, когда по улицам Ленинграда ведут немецких военнопленных: один городской спектакль усмирения врага подхватывает другой, на этот раз усмирение окончательное<sup>11</sup>.

Сезонный, или природный, код в ответе за «естественную», мифологизирующую связность и прозрачность повествования по ту сторону истории, случая и выбора. В контексте натурализующей функции мифа в целом Ролан Барт пишет:

Предмет, о котором говорится в мифе, лишается всякой Истории. В мифе история улетучивается: она, словно идеальный слуга, все приготавливает, приносит, расставляет по местам, а с появления хозяина бесшумно исчезает. Остается лишь пользоваться той или иной красивой вещью, не задумываясь о том, откуда она взялась. <...> Подобное волшебное испарение истории – одна из форм понятия, общего для большинства буржуазных мифов, а именно безответственности человека (Барт 1996: 278–279).

Природный код в *Блокаде* выполняет именно такую роль натурализации истории: природа не предусматривает субъекта, усилия понимания и памяти.

II. Код урбанистической связности. То, что видим в фильме, – исключительно публичное пространство. Поэтому блокадная повседневность – прежде всего повседневность городской инфраструктуры: улицы, мосты, автомобили, поезд, магазины (хлебный киоск), оградительные сооружения и горожане, либо стоящие в очередях, либо передвигающиеся по улицам города – их каждодневные маршруты и похоронный путь. В одной из рецензий на фильм отмечается, что его можно назвать

<sup>10</sup> Смена сезонов как метафора, организующая фильм, отмечена в: Радупов 2009: 685.

<sup>11</sup> Скорее всего, этот фрагмент взят из послевоенной хроники, однако он не был использован в позднейших фильмах о блокаде – публичные казни в целом выпали из современного (кино)архива и культурного мифа о Второй мировой (Великой Отечественной) войне, хотя в *Блокаде* использованный эпизод не был единственной съемкой казни, предназначенной для широкого показа. Ср. 12-минутный фильм *Приговор народа* (1943), рассказывающий о суде над военными преступниками в Краснодаре и показывающий момент исполнения приговора. В отличие от ленинградской хроники, где повешение и его наблюдающая публика сняты издали, здесь съемка гораздо крупнее, и ее сопровождают интервью с непосредственными свидетелями казни.

«историей трамвая» – то вмерзающего в улицу, то снова в действии (Barskova 2009a). Однако в этом фильме есть и другой претендент на роль главного персонажа – трамвайные и электропровода, визуально связывающие город даже тогда, когда он пуст. Поэтому урбанистическое пространство фильма (а только оно и составляет его видимый мир) передается как иногда нарушенное (в нескольких кадрах видим оборванные провода), но, в принципе, связанное благодаря из кадра в кадр тянущимся линиям коммуникации – проводам, дорогам, мостам, рельсам.

III. Туристический код. Фильм открывает хрестоматийный шпиль Адмиралтейства – он не только метонимически замещает Ленинград-Петербург, но и задает логику восприятия видимого пространства города: почти весь фильм сложен из фрагментов, снятых в центре города. Фильм обходит едва ли не все важнейшие туристические пункты: Зимний дворец, Дворцовый мост, Казанский и Исаакиевский соборы, Невский проспект, Аничков мост и пр. Тем самым *Блокада* предлагает обычный туристический набор в весьма необычное для туризма время.

Охрана памятников и музеев в блокадном Ленинграде действительно была одним из приоритетов (Maddox 2011)<sup>12</sup>, однако в *Блокаде* виды зданий, соборов, музеев и памятников создают специфический эффект: зачастую они изображены вне человека и какой-либо его деятельности, предлагают своего рода набор знакомых открыток, отраженным музейным светом музеифицирующих и свой контекст – блокадную повседневность. Барт в знаменитом эссе «Синий гид» утверждал, что логика текстов и изображений в туристических гидах предлагает буржуазному потребителю своеобразную «экономику впечатлений»: набор «интересных» мест, промежутки между которыми не стоят (буквально) внимания (Барт 1996: 163–167). В *Блокаде* узнаваемые места становятся опорами для любопытствующего туристического взгляда, сеткой для блокадного музея, посредством которой упорядочиваются и другие его экспонаты, в том числе и музеифицированная повседневность.

IV. Четвертый код в некотором роде надстраивается над предыдущими: конвенции нарративного кино и синхронный звук. Именно синхронный звук делает монтажные соединения в *Блокаде* практически незаметными. Например, непрерывный уличный гул соединяет в единое целое два здания, в одно из которых люди заходят, а из другого выходят, словно это не только одно и то же здание, но и одна и та же дверь. Изменяющийся, но непрерывный звук переводит черные проклейки из элемента киносинтаксиса в часть диегетического мира (ночь, темноту) и тем самым преодолевает, сглаживает зияние, промежутков в изображаемом мире.

В фильме есть эпизод, в котором показана улица после бомбардировки. Внезапно камера резко поворачивается вместе с криком: «Мама, мамочка!», и на дальнем плане на мгновение виден бегущий ребенок. Исходный материал фильма, напомним, беззвучен, крик возникает вместе с приписываемой камере *мотивировкой* и

<sup>12</sup> Охране Эрмитажа посвящен небольшой эпизод *Ленинграда в борьбе*.



введением *микросюжета* – ребенок не «бежит», а «ищет», «стремится», немотивированное движение становится событием<sup>13</sup>.

Звук/голос не только поддерживает мир, составленный из фрагментов, но и участвует в диететизации работы камеры. В сущности, звук, специально созданный для фильма, целиком располагается в зоне дискурса, но таким образом, чтобы, по выражению Кристиана Метца, история почти полностью стирала свою дискурсивную опору (Метц 2010: 119). Звук склеивает изображение в целое и именно через приписывание отдельным фрагментам значения «целого» упорядочивает их, «делает» мир из мгновений, которые для переживших их в целое, напротив, не складывались: «Ничто не вступало в связь и не суммировалось» (Гинзбург 2011: 50). Звук превращает их в повествование, пафос которого – в отличие от разрозненных изображений – по словам Сюзан Зонтаг, «не снашивается» (Sontag 2003: 83).

Звук одновременно принадлежит экранному миру и нам. Между экраном и нами – дистанция, между звуком и нами – ее нет, поэтому синхронный звук выполняет важное идентификационное действие: он вписывает, вшивает (*suture*) нас в пространство киноповествования, и мы идентифицируемся с видимым миром<sup>14</sup>. Чем больше степень синхронизации изображения и звука, голоса и тела, тем меньше возможностей остается для альтернативного понимания, а воспринимающий (видящий и слышащий) субъект утверждается как цельный и непротиворечивый, со всеми вытекающими идеологическими последствиями.

На этом механизме основано отношение с любым реалистическим киноповествованием, в том числе с фильмами ретросценария. *Блокада* интересна тем, что шов (*suture*) обманчив: он не предоставляет возможности слышать, *что* говорят голоса, хотя речь в потоке звуков и шумов различима. Один из родоначальников акустических исследований кино Мишель Шион предложил называть речь, говорение, слова при котором почти или совсем не различимы, *эманурующим* (*parole-émanation, emanation speech*): голос и фразы доносятся из источника, либо видимого на экране, либо нет, но их содержание менее значимо, нежели их акустический образ, поэтому оно подавляется<sup>15</sup>. Иначе говоря, достаточно редко в кино используемый

<sup>13</sup> Более того, подобная звуковая обработка материала с акцентом на детали изображения (кричащий ребенок) посредством вмонтированного артикулированного голоса аналогична решению Стивена Спилберга в *Списке Шиндлера* (1993): на монохромном фоне уничтожаемого Варшавского гетто появляется единственная яркая точка – красное пальто девочки, перераспределяющее внимание и делающее деталь фона точкой притяжения взгляда и центром эпизода. Даже если эта параллель не работает в качестве цитаты (хотя минимальные основания есть – сочетание элементов «блуждающий по улице ребенок, руины, война, создание аффекта техническими средствами [цветом/звуком]»), вмонтированный голос аналогичным образом переорганизует взгляд, меняет его фокус и ненадолго создает аффективный центр идентификации.

<sup>14</sup> Подробнее об этом см.: Doane 1985; Doane 1986; Bordwell, Thompson 1986; Silverman 1988; Silverman 1984; Heath 1982.

<sup>15</sup> Другие два – театральный (*parole-théâtre, theatrical speech*) и текстуальный (*parole-texte, textual speech*). Театральная речь опирается на ясно понимаемую ценность диалога. Текстуальная – на поясняющий, контролирующий рассказ (как правило, закадровый голос), родственный титрам в немом кино. См.: Chion 1994: 169–184.

эманлирующий голос действует по ту сторону слов и даже наперекор им: он их скрадывает, прячет, сдерживая или преграждая возможность понимания.

Зрители *Блокады* включаются в достаточно связный, последовательный блокадный мир, но с некоторыми ограничениями. Субъект взгляда (и памяти) конструируется как видящий и слышащий *для него* артикулированный мир, но не сталкивается с другими субъектами, способными к артикуляции опыта и памяти.

Подобная система когерентности создает архив блокадной памяти как избыточно связный. Разумеется, он отличается от форм архивирования, разработанных в игровом кино: отличие – в отсутствии персонажа, скрепляющего повествование, и заранее обозначенной цели, по пути к которой преодолеваются препятствия (хотя такая цель присутствует контекстуально – снятие блокады, и развитие фильма ее подтверждает). Однако сезонный, урбанистический, туристический и акустический коды представляют историческую память связной и (почти без потерь) коммуницируемой. «Потеря» отмечена как невозможность вступить в словесную коммуникацию.

Видимо, этим можно объяснить и общий консенсус по поводу этого исключительного по своим эстетическим решениям фильма, и расхождения в оценке его особенностей. Фильм работает с государственным архивом памяти, известным более 60-ти лет, однако организует его таким образом, что в новом порядке архива «война» связана не только с военными действиями, но и с опытом гражданского населения, вне подчиненности его военным целям. В организации разнородного материала, снятого разными людьми, *Блокада* на базе ретросценария и максимально возможной связности, при помощи акустических и голосовых стратегий выстраивает субъекта восприятия и памяти как достаточно проблематичного – вшитого в связное повествование, но не владеющего словом; интенсивно переживающего окружающий его, «архивированный» мир, но не артикулирующего его самостоятельно.

*Блокада* предлагает такую версию исторической памяти, в которой субъект памяти и травмы не участвует, а работа памяти (*working through*) отождествляется с природным ритмом и инфраструктурной, коммуникационной связностью, продублированной и скрепленной конвенциями реалистического киноповествования. Таким образом, субъект восприятия (и идеологии) конструируется как пассивный, удовлетворяющийся знакомыми (традиционными) моделями когерентности, освобождающимися от работы памяти.

Как кажется, эффект «прикосновения к истине», его интенсивность возникает из необычной длительности отдельных, чаще всего ранее уже использовавшихся фрагментов: субъективно «длинными», «бесконечно длинными» кажутся те отрезки, которые раньше были встроены в их объясняющий контекст жестокости врага и подвига города. Эта особая длительность связана, прежде всего, с эпизодами, в которых по улицам на санках везут мертвых, с похоронами в общих могилах, с трупами на улицах: эффект «впервые правда» вырастает из изменившейся

темпоральности – «впервые так долго». Однако какой бы святотатственной ни казалась аналогия, «правда» в этом случае находит свое выражение таким же образом, как и «монотонный труд» из приведенного примера Лозницы. Это дискурсивное производство правды не опрокидывает имеющийся архив исторической правды, а скорее показывает механизм его формирования, который для нас (зрителей и потребителей / экспертов архива) может быть субъективно глубоко волнующим и убедительным.

Обещание любого фрагмента хроники – вместе с изображением быть в том месте и времени, где оно возникает. Однако «бывание» никогда не нейтрально – оно какое-то. С этим связан один из аспектов полемики о четырех фотографиях из Аушвица, сделанных членами зондеркоманды, между Жоржем Диди-Юберманом и его критиком Жераром Вайцманом: чем, по сути, эти фотографии отличаются от сделанных нацистами? Диди-Юберман говорит об исключительной, в терминах семиотики, ситуации фотографического высказывания – смелости, свидетельствовании несмотря ни на что<sup>16</sup>, несмотря на неизбежность смерти, опасность, вероятный провал, забвение, свидетельствовании того, что не предназначено для свидетельствования. В этом случае ситуация высказывания, прежде всего, антиинституциональная, так как вся бюрократия лагерей уничтожения опиралась на правило не оставлять документов.

В доказательство исключительности ситуации высказывания Диди-Юберман обращается к археологическим аргументам (планы Аушвица, свидетельства выживших, результаты раскопок на территории лагеря) и эстетической логике фотографий (их последовательность, соотношение светлых и темных частей, ракурс, позднейшая история увеличения, обрезания и других манипуляций с изображением). Он приходит к неоднократно повторенному выводу – ситуация высказывания в фотографиях из Аушвица исключительна и в определенном смысле невозможна, так как не предусмотрена институциональным аппаратом Третьего рейха. Ее невозможно повторить, невозможно имитировать, растиражировать структуру изображения или обучиться ей (как это происходит с портретами, туристическими видами, фотографиями интерьеров и прочими видами фотоизображения), на эту ситуацию не могут «натаскать» академии художеств, ее не могут продать продавцы открыток и для своего удовольствия разыграть фотографы-любители (Didi-Huberman 2008).

В фильме *Блокада* происходит нечто противоположное: (по-новому упорядоченная) хроника передает в целом институционализированное знание – урбанистическое (городская инфраструктура), туристическое, сезонное и (почти) нормативное киноповествование на исключительном материале. Сложно сказать, какие стратегии восприятия предлагает начальный материал, снятый 38 операторами, как и насколько он обрезан, отобран; известно только, что он составляет около 6 часов просмотра.

<sup>16</sup> Именно так – *Изображение несмотря ни на что* – называется книга Диди-Юбермана об этих фотографиях.

Понятно, что, по крайней мере, его часть (и, видимо, бóльшая) говорит именно от имени институционализованного, государственно контролируемого знания хотя бы потому, что большая команда профессиональных операторов была оставлена в городе для подготовки материала к будущему фильму. Избранные же Лозницей способы отбора материала, его монтирования, синхронный звук не столько выстраивают дистанцию по отношению к этому знанию, сколько делают его предельно зримым. В рамках здесь предложенной логики вопрос Полины Барсковой к фильму Лозницы: «До какой степени пользователи блокадного архива могут воссоздать для себя опыт блокадного неведения?» – является основным, однако предложенный ответ: фильм Лозницы отказывается «делать смысл» истории и «не претендует на знание того, какую роль <...> эпизод играет в историческом целом» (Барскова 2012) – входит в противоречие со стратегиями преодоления фрагментарности, как кажется, пронизывающими фильм насквозь. Разумеется, фрагментарность не растворена в связной повествовательности полностью, однако многоуровневая когерентность представляется довлеющей фрагментарному неведению.

Единственный четко артикулированный в фильме словесный текст – его завершающий кадр. Это титр, перенесенный из хроники: «5 января 1946 года приговор был приведен в исполнение». Если вспомнить, что весь визуальный ряд произведен институционально, звук смонтирован, а артикулированный голос (слово) исключен из пространства таким способом архивированного блокадного мира, то хроникальный титр окончательно замыкает слово в пределах визуальности (графичности). Кроме того, титр заимствован из официальной хроники и благодаря своему завершающему фильм месту предстает в качестве знака владельца архива и его подписи. Фильм подписан субъектом исторической памяти, в момент переработки архива в 2006 г. неотделимым от произведшего подпись в 1946 г.

Этот последний эпизод публичной казни через повешение потряс многих, но, включив его и финальный титр в *Блокаду*, Лозница ясно показывает не альтернативу мифу, а пределы работы с государственным блокадным архивом, пусть и в поисках правды.

\*\*\*

Логистика восприятия, как сказал бы Поль Вирильо, подчинена логике и потребностям институтов модерна. В самом начале книги *Война и кино: логистика перцепции* он цитирует Мориса Мерло-Понти: «Проблема знания о том, кто является субъектом государства и войны, будет тождественна проблеме знания о том, кто является субъектом перцепции» (Virilio 1989: 2). В случае четырех фотографий из Аушвица, вернувших к дискуссиям о репрезентируемости Холокоста, субъект перцепции, согласно Джорджо Агамбену, является невозможным субъектом, тем, чья ситуация высказывания – эксцесс, радикальное нарушение, отрицающее власть институционального порядка (Агамбен 2012: 35–41). Понимание этого свидетельствования (работа памяти) требует сложно устроенного монтажа, усилия, противопоставляющего репрезентации длительность. В фильме *Блокада* перцепцию и

режимы понимания, в сущности, контролирует (государственный) архив, а позиция взгляда – это точка распознавания и фиксации конвенциональной, институционализированной связности, проекция государства, контролирующего архив.

*Блокада* Лозницы показывает, что цена консенсуса об исторической правде, и не только в России, – это вовлеченность в ретросценарий, пусть и с некоторыми оговорками, а конвенции архивирования едва ли могут быть радикально изменены, если институционально произведенные свидетельства перерабатываются с помощью доминирующих форм производства знания и значения.

## ЛИТЕРАТУРА

- АГАМБЕН, Д., 2012. *Ното sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель*. Москва: Европа.
- БАРСКОВА, П., 2012. Август, которого не было, и механизм календарной травмы: размышления о блокадных хронологиях. *Новое литературное обозрение*, 116. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/b10-pr.html> [см. 19 12 2012].
- БАРСКОВА, П., 2010а. Черный свет: проблема темноты в блокадном Ленинграде. *Неприкосновенный запас*, 2 (70). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/ba13.html> [см. 24 11 2012].
- БАРСКОВА, П., 2010б. Визит в город: актуальное искусство и блокадный архив. *OpenSpace.ru*, 21 09 2010. Режим доступа: [http://os.colta.ru/literature/events/details/17912/?view\\_comments=all&attempt=1](http://os.colta.ru/literature/events/details/17912/?view_comments=all&attempt=1) [см. 13 08 2012].
- БАРСКОВА, П., 2011. Настоящее о настоящем: о восприятии времени в блокадном Ленинграде. *Неприкосновенный запас*, 2 (76). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/2/ba20.html> [см. 13 08 2012].
- БАРСКОВА, П., САНДОМИРСКАЯ, И., 2012. Постчеловеческое состояние человека. *OpenSpace*, 16 05 2012. Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/37070/page1/> [см. 20 11 2012].
- БАРТ, Р., 1996. *Мифологии*. Пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых.
- [БЕЙКЕР, М.], 2008. Игра в неигровое. Беседу ведет Мария Бейкер. *Искусство кино*, 4. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2008/04/n4-article15> [см. 09 12 2012].
- БЕЙКЕР, М., 2006. «Блокада» в Роттердаме. *BBC Russian*, 6 февраля. Режим доступа: [http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid\\_4684000/4684348.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4684000/4684348.stm) [см. 26 11 2012].
- ГИНЗБУРГ, Л., 2011. *Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека*. Сост., подготовка текста, примеч. и статьи Эмили ван Бискирк и Андрея Зорина. Москва: Новое изд-во.
- КОВАЛОВ, О., 2007. Без пояснений. *Сеанс*, 8 сентября. Режим доступа: <http://seance.ru/blog/blokada> [см. 26 11 2012].
- ЛОЗНИЦА, С., 2005. Конец «документального» кино. *Искусство кино*, 6. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9> [см. 26 11 2012].
- ЛОЗНИЦА, С., 2006. О манифесте «Реальное кино». О призраках. *Искусство кино*, 10. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article15> [см. 26 11 2012].

- МЕТЦ, К., 2010. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- САНДОМИРСКАЯ, И., 2013. *Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка*. Москва: Новое литературное обозрение.
- СТИШОВА, Е., 2005. Какой «Портрет», какой «Пейзаж»? Лексикон Сергея Лозницы. *Искусство кино*, 6. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article8> [см. 27 11 2012].
- СТИШОВА, Е., 2006. Возвращение опыта. *Искусство кино*, 5. Режим доступа: <http://kinoart.ru/2006/n5-article6.html> [см. 26 11 2012].
- ЭЛЬЗАССЕР, Т., 1994. История – всего лишь старый фильм? *Искусство кино*, 10, 61–65.
- ARLAUSKAITĖ, N., 2013. Dokumentas ir/ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: Blokados archyvas. *Politologija*, 1, 88–132.
- BARSKOVA, P., 2009a. Sergei Loznitsa, “The Siege (Blokada, 2006)”. *KinoKultura*, 24. Режим доступа: <http://www.kinokultura.com/2009/24r-blokada.shtml> [см. 26 11 2012].
- BARSKOVA, P., 2009b. The Corpse, the Corpulent, and the Other: A Study in the Tropology of Siege Body Representation. *Ab Imperio*, 1, 361–387.
- BARSKOVA, P., 2010a. Aleksandr Sokurov: “We Read the Book of the Blockade” („Chitaem blokadnuiu knigu“, 2009). *Kino Kultura*, 28. Режим доступа: <http://www.kinokultura.com/2010/28r-blockadebook.shtml> [см. 13 08 2012].
- BARSKOVA, P., 2010b. The Spectacle of the Besieged City: Repurposing Cultural Memory in Leningrad, 1941–1944. *Slavic Review*, 69 (2), 327–355.
- BIDLACK, R., 2007. “Blockade” by Sergei Loznitsa. *Slavic Review*, 66 (4), 729.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., 1985. Fundamental Aesthetic of Sound in the Cinema. In: WEISS, E., BELTON, J., eds. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 181–199.
- CHION, M., 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- DERRIDA, J., 1998. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: Chicago University Press.
- DIDI-HUBERMAN, G., 2008. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- DOANE, M. A., 1985. Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing. In: WEISS, E., BELTON, J., eds. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 54–62.
- DOANE, M. A., 1986. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In: ROSEN, R., ed. *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 335–348.
- ELSAESSER, T., 1996. Subject positions, speaking positions: from “Holocaust”, “Our Hitler”, and “Heimat” to “Shoah” and “Schindler’s List”. In: SOBCHACK, V., ed. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York; London: Routledge, 145–186.
- ELSAESSER, T., 2008. Absence as Presence, Presence as Parapraxis. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49 (1), 106–120.
- FOUCAULT, M., 1982. *The Archeology of Knowledge*. New York: Vintage.
- HEATH, S., 1982. On Suture. In: HEATH, S. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 76–112.

- MADDOX, S., 2011. These Monuments Must be Protected! The Stalinist Turn to the Past and Historic Preservation during the Blockade of Leningrad. *The Russian Review*, 70 (4), 608–626.
- MEREWETHER, C., ed. 2006. *The Archive*. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery, The MIT Press.
- PADUNOV, V., 2009. Re-Viewing a Lost Civilization: Sergei Loznitsa's "Revue". *The Russian Review*, 68 (4), 684–687.
- PAEHLER, K., 2007. "Blockade" by Sergei Loznitsa. *The Journal of Military History*, 71 (2), 609–610.
- PEUCKER, B., 2007. *The Material Image: Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press.
- PRIKRYL, J., 2007. Scenes from the Siege. *The Reeler*, March 14. Режим доступа: [http://www.thereeler.com/features/scenes\\_from\\_the\\_siege.php](http://www.thereeler.com/features/scenes_from_the_siege.php) [см. 26 11 2012].
- RIES, N., 2008. Russia in Transition: The Films of Sergei Loznitsa ("Factory"; "Portrait"; "The Settlement"; "The Train Station" by Sergei Loznitsa). *Slavic Review*, 67 (2), 444–445.
- SANDOMIRSKAIA, I., 2010. A *politeia* in Besiegement: Lidia Ginzburg on the Siege of Leningrad as a Political Paradigm. *Slavic Review*, 69 (2), 306–326.
- SEKULA, A., 1986. The Body and the Archive. *October*, 39, 3–64.
- SILVERMAN, K., 1984. *The Subject of Semiotics*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- SILVERMAN, K., 1988. *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- SONTAG, S., 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- SPIEKER, S., 2008. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.
- VIRILIO, P., 1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London, New York: Verso.
- YOUNGBLOOD, D. J., 2007. A Chronicle of Our Time: Sergei Loznitsa's "The Blockade" (2006). *The Russian Review*, 66 (4), 693–698.
- \_vlush, 2006. Блокада. *Синематека*, 3 апреля. Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/showthread.php?p=118819> [см. 26 11 2012].