

Е. А. Иваненко
М. А. Корецкая
Е. В. Савенкова

«Первые на Луне», или Правила кройки и шитья симулякра*

Все, что было, то снято; все, что снято, то было
Фраза из фильма «Первые на Луне»¹

В 2005 году такой «монстр» отечественной кинематографии как Свердловская киностудия выпустила в свет странный киноартефакт. Фильм под названием «Первые на Луне» неопределим по жанру, стилистической принадлежности и художественным задачам. На первый взгляд, фильм выглядит то ли как независимое журналистское расследование, то ли как госзаказ. Но в то же время явно имеет место попытка скомпрометировать сам документальный фильм как жанр, поскольку вниманию зрителя представлена *откровенная* мистификация. Свердловская киностудия бросила вызов со-

* Статья написана на материале обсуждения фильма на заседании философского клуба.

¹ «Первые на Луне» — фильм 2005 года, Свердловская киностудия документальных фильмов. Картина Алексея Федорченко сделана в совершенно новом для российского кинематографа жанре мокьюментари (mockumentary от англ. documentary — документальный фильм и mock — насмешка, подделка, фальсификация, жульничество, подражание, имитирование, копирование, пародия, дразнилка, стеб).

Алексей Федорченко идеально спародировал то, что на современном российском телевидении именуется «документальными расследованиями» или «тайнами века»: всякие там опыты по скрещиванию человека с обезьяной, якобы имевшие место в 1920-х годах, или оборона гитлеровской рейхсканцелярии полком тибетских монахов.

Фильм получил ряд наград, среди них премия за лучший документальный фильм в конкурсной программе «Горизонты» / Venice Horizons Documentary Award/ на Венецианском кинобиенале 2005; приз «За лучший дебют» и приз гильдии киноведов и кинокритиков на фестивале «Кинотавр» 2005; приз «Золотая коляска», Загреб 2005; 3 премии «Белый слон» — «лучший фильм-дебют», «лучший сценарий», «лучшая работа художника». Часть картины снята на старой

временному культурному пространству, предоставив зрителю самостоятельно решать, чем отличается ответственное научное высказывание от симуляционного текста, созданного по поводу события, которого не было.

Возникают закономерные вопросы: что поддается симуляции, а что нет — или симулировать можно все? Какова техника симуляции? Каковы приемы создания документальной реальности?

Один прием общеизвестен — ложь разбавляется правдой, все перемешивается тщательным образом, отчего получается правдоподобие и в результате зритель проглатывает все целиком. Здесь такая игра производится с перемешиванием подлинных архивных кадров (разнообразной тематики) и документальных стилизаций, причем за самой «нарезкой» с первого раза не уследишь: так, видимо, устроено зрительское восприятие — пока есть интрига, зритель не успевает различать технические детали. Второй прием более тонкий — включить элемент сомнения в правдоподобии в сам текст. Так, например, в фильме женщина-специалист из секции «юный моделист-конструктор» высказывает сомнения по поводу чертежа ракеты — уж не мистификация ли это? И затем соглашается произвести «серьезный» эксперимент. В результате зритель чувствует доверие к персонажу, который озвучивает его собственные сомнения с экрана и в дальнейшем склонен доверять любому его высказыванию. Для зрителя фильм не может быть ложью от начала и до конца уже потому, что в нем есть персона (персонаж), которая высказывает внутри фильма реплику, что это — мистификация. Парадокс «все критяне лжецы» здесь играет по каким-то своим правилам, он не разрушает высказывание и его смысл, а, наоборот, утверждает его. Демистификатор массмедиа сам внутри мистификации. Это и создает эффект реальности — зритель как бы получает возможность силами персонажей

советской пленке «Тасма». Причем съёмочная группа искала бракованную пленку, а не ту, что в малых количествах производят сегодня. Проявка представляла определенную трудность. Часть проявки делали во ВГИКе. Это студия наиболее творчески поставляет брак. Снимали на 8-12 кадров в секунду старыми камерами — распечатывали на 24-х, чтобы передать дыхание того времени.

проводить различия между правдой и неправдой, значит, у него крепнет уверенность, что в пространстве экрана — не все сказка. И если «правдивый» сомневающийся персонаж говорит, что истина требует тщательного расследования, то и зритель вполне согласен «подождать» и не отметить все сразу как дезинформацию, если он уверен, что сейчас где-то «научные умы» (авторитеты в области истины) бьются над решением этого вопроса. Это значит, что мистификация состоялась: решения «научных умов» никто не будет требовать прямо сейчас — истина отложена в долгий ящик. Наука не любит спешки, так что будет достаточно времени, чтобы о проблеме просто забыли, но сенсационный шум между тем обеспечен — стало быть, событие состоялось.

Большое доверие вызывает простота персонажей и общей атмосферы. В фильме представлен прекрасный образчик правильной политики во всей ее красе. Так в космонавты-герои были избраны мартышка Дуська, лилипут, нацмен, женщина и красивый русский летчик Иван. Понятно, что шансы взлететь были только у последнего, но он победил (конечно же) в честной борьбе. И поддерживая правильную политику до истощающего русского конца, все герои, и главный в особенности, по полной пострадали за высокие идеи своей отчизны. Во многих персонажах узнаются «люди с улицы, соседи», которые говорят на простом народном языке, волнуются, когда вспоминают что-то личное. Вперемешку с хроникой и псевдохроникой это создает эффект атмосферы того времени и убеждает в подлинности. Однако постановочная хроника, при всех приемах симуляции, все же вызывает недоверие. Вполне удачно симитированы типажи, их моторика и способ говорить. Но остается что-то неуловимо отличающееся — возможно, потому, что люди, которые играют, видят мир иначе, чем их персонажи, и потому, несмотря на все ухищрения, вживание до конца не удается. Интересна симуляция живого состояния наблюдения, например, бегущая и пытаящая камера, задумавшаяся камера, не успевшая среагировать камера. Это производит эффект правдивости; в том смысле, что труд оператора и камеры подан «как он есть» со всеми издержками, так что зритель ощущает себя на месте оператора, идентифицирует себя с ним как с местом свидетеля: событие было, я его видел.

Интересна временная локализация событий фильма — тридцатые годы и какое-то наше время, которое мучительно по антуражу напоминает времена перестройки. География событий тоже неоднозначна: для места падения подозрительного метеорита взята Чили, а не наша тунгусская тайга, видимо, потому, что вокруг последней слишком много слухов, слишком объемный шлейф коннотаций. К тому же симулированные в фильме чилийские очевидцы падения таинственного небесного тела выглядят «авторитетнее» жителей Сибири именно по той причине, что зритель знает, что их сложнее изобразить правдоподобно. А кадры хроники могут быть любыми — зритель ведь не знает чилийской речи. Так что двух чилийцев играют граждане с украинской фамилией, а кадры современной экспедиции в Чили сняты в каком-нибудь Крыму (если не прямо на Урале). Весь эффект правдоподобного антуража достигается за счет хроник начала века, на которых какие-то чилийские крестьяне о чем-то (!) говорят на камеру.

Зачем все это сделано? Просто поиграть? А деньги, ресурсы-то ведь немалые? Возможно, свердловская киностудия кинодокументалистики решила тряхнуть стариной и использовать свои архивы и знания о том, что собой представляет кинодокумент, а также как он изготавливается? Кроме того, в Екатеринбурге работает весьма прогрессивная группа ПИАР-практиков, то есть в городе к этому есть не просто постоянный теоретический интерес, но есть еще также и практикующие специалисты. Возможно, поэтому идея создания некоего артефакта там просто в воздухе витала.

В фильме заметно также желание высмеять ряд советских мифов — они там поданы с тем же пафосом и теми же средствами, что и на старом советском телевидении, но, учитывая, что зритель находится в другой ситуации, для него все это выглядит до смешного утрированно. Наш современник уже привык к тому, что советская реальность начала века сама по себе была настолько безумна, что в ней вполне могло происходить все что угодно — любой абсурд на фоне стахановцев и физкульт-парадов выглядит вполне закономерным и даже необходимым. В частности, немцы, присутствующие на строжайше засекреченной подготовке космонавтов, вроде бы явление вопиюще неправдоподобное, но оте-

чественный зритель краем уха уже неоднократно слышал, что немцы прямо перед самой войной присутствовали на испытаниях военной техники, например, самолетов. А значит, *credo, quia absurdum est*. После этого можно принять даже такое режущее глаз несоответствие, как красноармейцы в буденовках на фоне ракеты.

В фильме есть какая-то пелевинско-сорокинская диспанция по отношению к советским мифам. Их не то чтобы хотят уличить во лжи и замалчивании правды, их понимают и подают именно как знак. Быть первыми на Луне — это именно знак и хорошо бы понять его природу, почему все-таки был востребован именно он. Сам мотив посещения Луны с перспективами ее дальнейшей колонизации слишком часто повторяется не только в ряде фильмов, но в литературе — от Жюль Верна до Носова и Пелевина. Что стоит в таком случае за этой навязчивой фантазией (фантазмом)? То, чего хотели от полетов на Луну, да и от космонавтики в целом, имеет мало смысла с прагматической и даже чисто научной точки зрения. В самом фильме дано объяснение — мы мечтаем создать новое общество с самого начала, с чистого листа, и не на Земле, а на Небе; потому что высоким святым идеям коммунизма там самое место, и они не будут искажены. Уместно вспомнить здесь аристотелевское деление на надлунный и подлунный мир — лунная материя лучше всего пригодна для неискажающего воплощения идеи. У этой концепции были и вполне конкретные идейные разработчики — Федоров и Циолковский (последнего даже цитирует бывший агент тайной слежки в фильме). Так что за всем этим стоит русский космизм, но и он сам — всего лишь симптом, скорее указывающий на скрытую травму. Травма постсоветского периода — это некий скелет в шкафу «Первых на Луне». Нам прошлое собственной страны после всех разоблачений омерзительно настолько, что мы не хотим признавать его *своим* прошлым, не хотим отдавать себе отчета в том, что мы пользуемся наследством этой эпохи. Болезненность идентификации сказывается в том, что нам проще позиционировать себя европейцами, а не русскими, а опыт остается неизвлеченным и довлеет над нами. Фильм достает из шкафа космический скелет советской империи и все его приданое — страстные

попытки быть везде первыми и построить космическую империю Советов.

Кроме того, фильм ставит под сомнение саму связку, озвученную хранителем киноархива: «Все, что было, снималось; все, что снято, то было». Несмотря на значительное количество ухищрений по симуляции кинодокументов, на поверхности оставлены «хвосты» разного рода несостыковок и противоречий. Это наводит на мысль о том, что фильм все-таки не ставил задачи заставить зрителя уверовать в то, что «мы» на Луне были первыми. «Зацепки» оставлены не по недочету и не из-за недостатка технических средств, а специально на виду для зрителя с воспитательно-просвещенческими целями. Намеренно не выработан весь возможный техническо-производственный ресурс спецэффектов: не использовался эффект поцарапанной пленки, кадры оставлены слишком четкими, чересчур постановочно отсняты некоторые эпизоды. Кроме того, фильм уж очень художественно сделан; в нем есть сюжет, личная жизнь и даже внутренний мир героев, что явно выходит за рамки привычного представления о хронике. Правда, в последнее время «личной жизни» и приватных отношений на экране хоть отбавляй. Мы привыкли уже к «реальности» и прочим шоу со скрытой камерой, где можно подсматривать за «реально» существующим человеком и его «реальной» жизнью, так же как в фильме это делал специалист с камерой слежения. Зритель приучен к слежке при помощи камеры, но он же привык сомневаться в реальности того, что таким образом ему сообщается о реальности. Фильм сначала завлекает симуляцией, а когда зритель уже готов поверить, сам фильм эту симуляцию и разоблачает. При этом «Первые на Луне» использует постулат-фобию, что *все всегда видно*. Социальная паранойя держится на убеждении, что где-то в архивах КГБ обязательно есть свидетельства *всех* событий — и значительных, и частных. В каком-то смысле это повод для страха: я всегда потенциально на виду и, возможно, у весьма широкой аудитории, а это обязывает всегда надо выглядеть достойно. С другой стороны, это успокаивает — со мной ничего особенно плохого не может случиться, если за мной наблюдают. Впрочем, эта надежда самым циничным образом разбивается по ходу фильма. В идее тоталь-

ного наблюдения заложен старый добрый теологический мотив: один из персонажей говорит: «Наверно, у Бога в раю мы все как на киноплёнке». Таким образом, со дня своего изобретения, киноплёнка — это Книга Бытия во всех смыслах; она удостоверяет существование, сохраняет его вопреки бренности и короткой человеческой памяти. Это прорыв в вечность, поэтому не страшно попасть под наблюдение, страшно под него не попасть. Мы готовы пожертвовать частично свободой личности, только бы у нас был свидетель, только бы иметь шанс на вечное бытие хотя бы в виде образа.

Вероятно, фильм создает прецедент нового жанра. В отличие от фильма «Хвост виляет собакой»², где показана на уровне сюжета вся кухня изготовления свидетельств и самих событий, в «Первых на Луне» кухня скрыта, но показан результат, причем так, чтобы зритель сам имел возможность его препарировать. Здесь прямое действие невозможно, зато открыто пространство для анализа самого феномена. При этом сам фильм — уже практически произведение искусства, и в этом смысле он дает анализ визуальных идеологических рядов вполне художественными средствами. Это отличает данный фильм от известных американских псевдодокументальных кадров о высадке Армстронга на Луну. Эта подделка снималась в Голливуде исключительно с целью подтвердить имевшее место быть событие. Почему не было собственно подлинной хроники — это отдельный разговор; важно, что она *должна была* быть. Иначе то, что было, — того не было. Таковы уж требования к верификации массмедийного общества.

Возникает вопрос о критериях подлинности, на которые опирается и с которыми работает фильм «Первые на Луне». Что такое хроника вообще и почему она вызывает доверие? Что должно в ней быть, чтобы ее считали документом, свидетельствующим о реальном событии? Как отличить хронику от подделки? Для того, чтобы симулировать документалистику, надо очень хорошо отдавать себе отчет в том, что из себя представляют ожидания от документального фильма и что вообще, и на каких основаниях принято считать документом,

² «Хвост виляет собакой» (Wag the Dog 1997). Фильм режиссера Барри Левинсона с суперзвездами в главных ролях. Жанр — политическая сатира.

свидетельством реальности. Ну и само собой, что такое сама реальность, которая может быть засвидетельствована.

При всей искусственности современного зрителя определено есть еще экранные приманки, которые парализуют критическую волю и способность суждения. Одной из таких магических формул-заклятий является волшебная фраза: «на самом деле». Стоит зрителю услышать ее хотя бы краем уха, и его внимание, подкрепленное жаждой правды или, вернее сказать, подлинности, обостряется до предела. На такую «подготовленную» аудиторию можно выливать поток любых образов, любую чертовщину. Парадокс состоит в том, что в глубине души зритель желает обманываться, причем особым образом: чтобы иметь возможность испытать патриотические, лирические и прочие праведные чувства во всей их полноте. Мистифицируется всегда желаемое, то, на что есть спрос.