

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФИЛЬМА

Юлия ВАСИЛЬЕВА

«ПЕРВЫЕ НА ЛУНЕ», или ЗВЕЗДНЫЙ ЧАС РУССКОГО ПОСТМОДЕРНИЗМА

Истина заключается в том, что истины нет. Это не освобождает от ответственности, но ровно наоборот: этика—тот же вакуум, заполняемый человеческим поведением, практически постоянно; тот же, если угодно, космос.

*Иосиф Бродский.
«Выступление в Сорбонне», 1989*

Фильм Алексея Федорченко «Первые на Луне» неожиданно получил первый приз в разделе документалистики на Венецианском кинофестивале 2005 года. Неожиданно, потому что «Первые на Луне» не являются документалистикой, а принадлежат к жанру, само определение которого вызывает некоторые трудности. Начиная с терминологических. Это фильмы, которые используют приемы, подходы и «упаковку», традиционно связанную с документалистикой, но содержание которых фиктивно, выдуманно; их цель—продемонстрировать, как легко, пользуясь современными средствами кинематографии, создать иллюзию подлинности. Этот жанр делает в России первые шаги: пожалуй, только несколько фильмов, таких как «Ленин-гриб» Сергея Курёхина и «Серп и молот» Сергея Ливнева можно отнести к этой категории. Его пытаются определить

как насмешку над документом, документальную драму, постмодернистскую фальсификацию или поддельную документалистику. Рискую ввести еще один неустаревавший термин, я бы предложила называть этот жанр *пара-документалистикой*. На Западе наиболее устойчивым определением является «post-documentary», хотя используются и другие термины. Терминологические проблемы отражают проблемы другого уровня—реальную сложность определения специфики и функций этого жанра. Монография Джэйн Роско и Крэга Хайта «Faking it»¹ существенно прояснила ситуацию, и я опираюсь на анализ, проделанный этими авторами, чтобы не только точнее определить пара-документалистику, но и раскрыть отношения между ней и документалистикой как таковой, отношения, которые являются для пара-документалистики базисными.

По своей философии документалистика может быть охарактеризована как позднее дитя эпохи просвещения, вышестоянное модернизмом. В своем возникновении документалистика была движима желанием объективно отображать реальность, создавать правдивую и точную картину общественной жизни. Она руководствовалась идеалами общественного прогресса и научной методологии, в особенности, установками позитивизма. Связь между понятиями объективности и факта, которую позитивизм постулировал как неразрывную, послужила для документалистики концептуальным основанием. В рамках позитивизма факты представляются независимыми от субъективной интерпретации и, как таковые, могут использоваться как объективные свидетельства. Документалистика опиралась на эту ассоциацию, претендуя на то, что кинокамера, будучи нейтральным инструментом запечатления фактов, может открыть истинное положение вещей.

Технологические достижения, которые способствовали возникновению документалистики, также привели к формированию определенных представлений об отношении между образом и его референтом в реальном мире. Образ, запечатленный на киноплёнке, воспринимался как непосредственный отпечаток реальности, их убедительная связь гарантировалась точностью регистрации на физическом уровне. Андре Базен утверждал, что фотография должна быть отнесена к явлениям природы, и, более того, что образ может рассматриваться как тождественный референту²; Чарлз Пирс предположил, что фотография соответствует действительности физически, а не символически³; а Ролан Барт настаивал, что подлинность фотографии более значима, чем ее способность создавать образы⁴. Подлинность и прямое соответствие действительности, таким образом, явились определяющими документального жанра. Ее наглядная убедительность стала центральным фактором, позволяющим ей претендовать на роль носителя истины.

Также как наука, документалистика пыталась открыть и показать миру некую абсолютную истину. Она старалась—и небезуспешно—убедить зрителей в том, что линзы кинокамеры способны обеспечить прямой доступ к истине. Стараясь следовать идеалам реализма, документалистика настойчиво скрывала (в том числе и от самой себя) наличие определенной идеологической позиции и претендовала на позицию абсолютной объективности, прикрываясь логикой здравого смысла. Таким образом, внутри документалистики всегда сосуществовало противоречие между тенденцией выработать определенную интерпретацию событий и желанием представить это как объективный взгляд.

В силу совокупности этих причин столкновение документалистики с определенной критикой, в частности, выработанной с позиций постмодернизма, было неизбежно. В 1967 году Гай Дебор, размышляя о растущей роли средств массовой информации, ввел понятие «общества зрелища»⁵. В таком обществе отношения между людьми становятся опосредованными непрерывно циркулирующими образами. Функции образов, очевидно, становятся более тесно связанными с их прагматическим использованием, с тем влиянием, которое они могут оказать на их получателя, нежели с «объективным запечатлением реальности». Несколько позже, в 1984 году, Ж.-Ф.Лиотар подверг критическому анализу «проект» эпохи просвещения и, в частности, продемонстрировал, как определенные мета-теоретические представления, названные им метанарративами, стали некритически используемыми категориями, претендующими на статус универсальных⁶. К таким представлениям Лиотар отнес роль, отводимую науке как наиболее совершенному способу получения знаний, утверждая, что в действительности научный подход является только одним из многих способов, с помощью которых человечество пытается осмыслить и познать окружающий мир и общественную жизнь. В результате такой критики изменилось и само понимание категории истины, и акценты в ее определении сместились с универсального и вечного на ситуационную и историческую обусловленность. Таким образом, одна из центральных заявок документалистики—показать истину в последней инстанции—также была ослаблена. Понятия симуляции и гиперреальности, введенные Бодрийяром, еще больше расшатали привычные представления о реальности и подчеркнули ее сконструированный, нежели данный характер. Бодрийяр утверждал, что в постмодернистском мире реальные объекты становятся вытесненными их образами и что гиперреальность—мир сконструированных образов—начинает заменять физическую реальность⁷.

Именно в этом контексте—контексте напряженной полемики об онтологическом статусе реальности и возможности ее адекватного отражения—пара-документалистика появилась как жанр, подвергающий сомнению базисные установки документалистики. Пара-документалистика использует приемы, подходы и методы документалистики для подачи заведомо выдуманного материала. Она сознательно создает визуально-убедительные подделки, вводит несуществующих персонажей и небывалые события, заставляя зрителей задуматься над вопросом: «В какой степени мы можем верить тому, что обычно подается документалистикой как объективная картина?» Пара-документалистика обращается к опытному и вдумчивому зрителю, не только хорошо знакомому со стилистикой документалистики, но и готовому задуматься об отношении таких категорий, как факт, объективность и истина. Пара-документалистика может занимать разные позиции—от пародии до деконструкции базисных установок документалистики. Она стремится подвергнуть сомнению претензии документалистики на идеального проводника и гаранта истинности и показать, как легко создать убедительную картину, полностью построенную на лжи.

Вопрос об истинном и ложном—в истории, обществе, человеческой личности—стал одним из центральных для пост-советского искусства. Подходы к нему за пятнадцать лет, прошедших с начала горбачевских реформ, претерпели существенные изменения. Если 1990-е годы были окрашены желанием донести правду о тоталитарном прошлом советского общества, то десятилетие непро-

дуктивных реформ, дезинтеграции на всех уровнях и непрерывно падающего уровня жизни породили другие настроения. К началу нового тысячелетия стали слышны отчетливые ностальгические мотивы, и советское прошлое стало рисоваться в романтических, а зачастую и героических тонах. Такие фильмы, как «Водитель для Веры» Павла Чухрая (2004) или «Не хлебом единым» (2005) Станислава Говорухина хорошо отражают этот сдвиг. Советская система показана в них хотя и не как идеальная, но, тем не менее, «наша», родная. Акценты сдвинуты с глобальной критики системы как таковой на действия отдельных людей—проблемы, таким образом, объясняются не порочным механизмом власти, регулирующим общество в целом, а отдельными личностями. Советские бюрократы и военные показаны не как бездушные элементы машины, но как живые люди со своими проблемами, чувствами и этическими сомнениями. Они могут быть жестокими, могут ошибаться, но «и милосердие иногда стучится в их сердца». Явственно ощутима тенденция отделить, реабилитировать от огульных нападок «простых людей». (Такой сдвиг характерен не только для российского кинематографа, но и для кино других восточно-европейских стран, ищущих способ переработать свое нелегкое прошлое—например, в Германии это демонстрируют такие фильмы, как «Гуд бай, Ленин!», 2003, «Жизнь других», 2006).

Среди разнообразных тем и образов советской эпохи космос по праву может претендовать на одну из самых плодотворных в плане культивации исторической ностальгии. «Космос как предчувствие» (2005) Алексея Учителя успешно воскресил один из аспектов этой ностальгии—невероятное чувство оптимизма, переполнившее советских людей, когда в 1957 году был запущен первый советский спутник. Космос представлен в фильме Учителя как некий расплывчатый фон, как нечто внеположное географическим границам и эти границы преодолевающее—это то звездное небо, на которое несколько поколений советских людей смотрели, задржав головы, с глубоко закрепленными в их сознании романтическими установками.

В 1990-х этот романтизм стал объектом, как минимум, мягкой иронии. Не случайно Владимир Сорокин и Виктор Пелевин прокомментировали это отношение в практически совпадающих терминах. В «Копейке» (реконструкции—или, вернее,—деконструкции финального этапа советской истории) Игорь Иванович, сидя под портретом Дзержинского, напоминает Николаю: «Для нас существует только две объективные вещи: звездное небо над нами и нравственный закон внутри нас»⁸. Подхватывая и одновременно переворачивая это заявление, Пелевин пишет:

«Чапаев еще несколько секунд глядел в небо, а потом перевел взгляд на большую лужу прямо у наших ног и выплюнул в нее окурок. Во вселенной, отраженной в ровной поверхности воды, произошла настоящая катастрофа: все созвездия содрогнулись и на миг превратились в размытое мерцание.

—Что меня всегда поражало,—сказал он,—так это звездное небо под ногами и Иммануил Кант внутри нас»⁹.

И даже если эти пассажи не являются результатом скрытого диалога между двумя авторами, они, безусловно, являются реакцией на набившую оскомину романтизацию звездного неба.

Но мифологизация космоса в советском сознании была гораздо шире и многообразнее, нежели просто романтика возвышенного. Космос представлял

не просто межпланетный простор—он представлял пространство, открытое для идеологического завоевания, для межгалактического «экспорта революции», для тотального освобождения. Такие идеи высказывались в разные моменты как русскими поэтами, так и учеными: помимо Хлебникова, Платонова и Заболоцкого, переживавших и моделирующих революцию как явление космического порядка, Циолковский высказывал мысли о тотальном преобразении человека через уход в космос, где будет достигнуто более гармоничное соединение составляющих человека частиц. П.Вайль и А.Генис утверждают, что мифологизация космоса создала единственную успешную альтернативу утраченному религиозному измерению в жизни советских людей, воплощая одновременно идеалы преодоления, подвига и бессмертия:

«Нужду в подвиге восполнил космос, тем более прекрасный, что для его завоевания не требовалось кровопролития. Да и вообще это деяние было универсальным—потому что не принадлежало простому смертному. В самих образах космонавтов причудливо смешались демократические запросы народного государства и религиозные каноны. С одной стороны, они были простыми парнями, из соседнего двора, обыкновенными, советскими. С другой—их окружали таинственность небожителей и высокие достоинства служителей культа»¹⁰. Уносящиеся в высь ракеты заменили вертикаль храма, удовлетворяя потребность расширить картину мира—и увести если не тело, то хотя бы взор в бесконечность.

И, конечно же, космос был тем полем, где разыгрывался один из самых драматических аспектов соревнования с Западом. Если российский первый спутник нанес довольно болезненный удар по американской психике, то для русского самосознания высадка американских астронавтов на Луне стала шоком, следы которого, как показывает фильм Федорченко, осязаемы до сих пор. Афиши фильма гордо заявили: «Мы там были первыми!» Фильм создан как попытка документального расследования прежде неизвестной советской космической программы, развернутой в 1937–1938 годах, в результате которой советский космонавт Иван Харламов побывал на Луне задолго до Нила Армстронга. Но сила и психологический эффект фильма связаны не с сюжетом как таковым, а с мастерским использованием технических приемов документалистики и хитрой концептуальной игрой с понятиями истина, факт и история; в частности, в их постмодернистском понимании.

Федорченко инкорпорирует в своем фильме полный репертуар методов документальной работы, представленных через использование соответствующих материалов. Наиболее впечатляющие и «достоверные» из них—материалы, якобы извлеченные из архивов ФСБ. В начале фильма архивариус формулирует свое кредо, резонирующее с базисной установкой документалистики—претензией на запечатление реальности: «Все что было—должно быть снято, а если снято—то значит было!»

Согласно сценарию, все герои фильма находились под 24-часовым наблюдением, что позволяет режиссеру воссоздать их жизнь во всех деталях. (В начале фильма даже демонстрируется камера, с помощью которой такое наблюдение велось и приводится доскональная инструкция по ее использованию.) Естественно, этот материал подан как черно-белый (что, как хорошо осознано в исследованиях документалистики, в силу исторических ассоциаций, создает больший эффект достоверности). Более того, как отметил Олег Ковалов¹¹, каждый архивный фраг-

мент подан со своей «изготовленной» историей: тщательной имитацией дефектов—или же, напротив, их отсутствия, демонстрирующих, где и как пленка хранилась. Материалы слежки дополняются документами и фрагментами киножурналов того времени, тщательно воссоздающими эстетику, клише и стереотипы тридцатых годов. Зрительный ряд сопровождается соответствующим текстом, не менее успешно воссоздающим пропагандистскую риторику времени.

Кроме архивных материалов и интервью с участниками событий, фильм использует приемы журналистского расследования: к месту предполагаемого приземления Харламова в Чили направляется экспедиция, а в одном из Московских физических институтов по уцелевшим чертежам строится и тестируется модель ракеты. Конечный результат так успешно мимикрирует под документалистику, что фильм, как уже было сказано, получил первый приз на Венецианском фестивале 2005 года именно в этом жанре. Мне кажется, стоит задуматься, вытекает ли это из трудностей определения жанра, отдает ли дань мастерству оператора Анатолия Лесникова и художника Николая Павлова, или же отражает утрату критической дистанции в воскрешении режиссером художественных методов и—что более тревожно—идеологических установок, которые они артикулировали?

Страна представлена в фильме как могущественная империя, пекущаяся о своих гражданах, которые, если и подвергаются слежке—то, скорее, для их же собственного блага. Так заботливая мать следит неустанно за своими еще не совсем самостоятельными детьми. И народ воздаст за заботу сторицей—он полон энтузиазма, он готов трудиться на благо Родины, он готов отдать этому все силы и, если потребуется, жизнь. Общий тон фильма—абсолютная серьезность; по признанию самого режиссера элемент иронии не превышает пяти процентов¹². И хотя фильм, так же как типично постмодернистские работы, использует весь предыдущий эстетический арсенал советской эпохи—темы, образы, стилистику, клише,—он не превращает их в объекты семиотической игры. Напротив, в данном случае это прямое повторение и, перефразируя определение пародии, данное Линдой Хатчеон, это повторение, которое не привносит отличия¹³. В семантической структуре фильма нет индикаторов, указывающих на различие между пародируемым и пародирующим дискурсом.

В результате оптимистическая картина советской реальности, созданная Федорченко, становится гораздо страшнее, чем «1984» Оруэлла или же «Процесс» Кафки и «Приглашение на казнь» Набокова. В отличие от этих произведений, момент рефлексии, критики и сопротивления подавляющей машине власти в фильме Федорченко полностью отсутствует. Этот аргумент можно прояснить, если использовать концептуальный аппарат, разработанный Мишелем Фуко. Фуко ввел разграничение между дисциплинарным контролем общества, где власть использует в качестве своих инструментов наказание, и обществом, где механизмы контроля интериоризованы его гражданами—они, так сказать, вошли в плоть и кровь. Используя терминологию Фуко, общество в фильме Федорченко—это общество внутреннего контроля, где люди сами готовы функционировать в качестве «послушных объектов» («docile bodies»). В своих исследованиях «Безумие и цивилизация» и «Надзирать и наказывать» Фуко детально продемонстрировал, какие методы власть использует, чтобы обезличить людей и превратить их в покорные самоконтролирующие существа. Общий механизм—поставить людей в условия непрерывной оценки и контроля, согласно

жестко установленным нормам—условия, которые невозможно избежать или изменить. Такие условия включают пространственную организацию, классификацию и регистрацию, предписание определенной идентичности, исключение и маргинализацию отдельных групп и изоляцию людей¹⁴.

Представляется глубоко симптоматичным (учитывая, что вряд ли «Первые на Луне» задумывались как иллюстрация опуса Фуко), как широко такие методы представлены в фильме. В контексте отбора кандидатов в космонавты перед глазами зрителей проходят десятки людей—мужчин и женщин, подвергающихся измерениям веса, роста, объема легких и т.п. Они лишены имен и фамилий и к моменту окончания тестирования, будучи раздетыми, измеренными и описанными, окончательно теряют индивидуальность и превращаются в человеческий материал для космических экспериментов. Примечательно, что этот процесс воспринимается участниками с энтузиазмом: как вспоминает чудом уцелевший участник программы Ханиф Фаттахов: «Вероятность выжить была ничтожная—но страха не было!» Момент обезличенной телесности усиливается по мере детального показа подготовки космонавтов к полету—изнуряющие упражнения и испытания на грани переносимости оставляют все меньше места личности и все больше—идеальной био-машине. Во второй половине фильма, следуя за сложным путем Ивана Харламова, который после приземления в Чили, израненный и почти потерявший способность говорить, сумел добраться до Родины, где оказывается помещенным в сумасшедший дом, мы видим ту же характерную покорность пациентов, с готовностью принимающих любые методы лечения—от трудотерапии (закрывающейся в валке леса—занятии более привычно ассоциирующемся с ГУЛАГом) до инсулиновой комы. Где бы ни находились люди в фильме Федорченко—в психиатрической лечебнице или на свободе—они находятся под непрерывным наблюдением. Жизнь в этом обществе абсолютно прозрачна, как в знаменитом паноптиконе Бенгама, ставшем одной из базовых метафор анализа Фуко—в условиях паноптикона в каждый отдельный момент времени есть вероятность, что за тобой наблюдают.

Пассивное принятие тотального контроля создает ощущение, что в мире, созданном Федорченко, различия между добром и злом, справедливостью и несправедливостью утрачены. В этом смысле он приближается к физической и философской ситуации лагеря. Как не раз демонстрировала история двадцатого века, и как показали в своем анализе этого явления философы и социологи от Ханы Арендт¹⁵ до Джорджии Агамбена¹⁶, лагерь—это не просто физическое пространство, огороженное колючей проволокой, это область, где изменен легальный, политический и моральный порядок. Лагерь находится на границе, где кончается действие закона и где решения, включая базисные решения, касающиеся жизни и смерти, начинают определяться суверенной волей правителя. А когда человек оказывается за пределом оперирования закона, знаменитые права человека—как принадлежащие ему априорно—превращаются в фикцию, и возникает ситуация морального паралича. Как утверждает Агамбен, лагерь представляет собой глобальную, хотя еще и не до конца осознанную парадигму современности. Возможно, эта точка зрения проблематична, но результаты эксперимента на одной шестой части суши хорошо известны. По сути, Иосиф Бродский сформулировал ту же мысль в своем знаменитом «Представлении»: «Кремль маячит, словно зона; говорят, в миниатюре...»

Появление этой темы в фильме, как мне кажется, непреднамеренно, так как она противоречит патетически сформулированному желанию режиссера отдать должное поколению наших отцов и дедов, их честности и их вере в идеалы¹⁷. Движимый этим желанием, режиссер старался не допустить проникновения в фильм ничего негативного, не дать ни одного намека на противоречия и проблемы эпохи. Ощутимо также и желание режиссера реабилитировать советские идеалы от тех атак, которым подверг их постмодернистский период. Далеко не случайными представляются интертекстуальные отсылки, в частности, к прозе Пелевина, которыми изобилует фильм.

Самые очевидные из них, конечно, касаются «Омон Ра», пелевинской повести 1991 года, так же посвященной героям космоса. Напомним, что в многоуровневом сатирическом построении Пелевина советская космическая программа представлена как развертывание гигантского симулякра, где не только человеческие тела используются как части машин и обеспечивают их работу, но вера как таковая поддерживает само существование определенной реальности. Полковник Урчагин объясняет работу этого парадоксального механизма Омону в следующих словах:

«Мы не успели технологически победить Запад. Но борьба идей—это такая область, где нельзя останавливаться ни на секунду. Парадокс—и, опять же, диалектика—в том, что обманом мы помогаем правде, потому что марксизм несет в себе всепобеждающую правду. А то, за что ты отдашь свою жизнь, формально является обманом. Но чем сознательнее <...> ты осуществишь свой подвиг, тем в большей степени он будет правдой, тем больший смысл обретет короткая и прекрасная твоя жизнь!»¹⁸

Если «Омон Ра» продемонстрировал работу советской пропагандистской машины как направленную на создание построенной на лжи гиперреальности, то фильм «Первые на Луне» настойчиво прославляет иллюзии.

Похожие отношения можно проследить и между другими пелевинскими мотивами и «Первыми на Луне». Например, Ханиф Фаттахов в качестве хобби конструирует движущиеся энтомологические модели—но как они отличаются от фантазмагии «Жизни насекомых»! Если пелевинские монстры продолжают линию Грегора Замзы из «Превращения» Кафки—они поднимают вопросы о соотношении животного и человеческого, радикальной инаковости, подспудной чудовищности жизни и хрупкости границ, отделяющих цивилизованное начало от инстинктивного,—то модели Ханифа утверждают торжество рациональности, демонстрируют гений инженерии, они сводят монструозность к развлечению и приручают инаковость.

Такие образы, как сумасшедшие, карлики и великаны, клоуны, по своему происхождению связанные с народно-смеховой культурой и, как правило, являющиеся носителями амбивалентности, в «Первых на Луне» подвергаются смысловой кастрации—невероятному упрощению и уплощению. Будучи стерилизованы, очищены от амбивалентности, брутальности, гротеска, они теряют не только свою развлекательную и увлекательную силу, но и свою смыслообразующую функцию, которую в самых общих чертах можно охарактеризовать как расширение границ нашего восприятия и понимания мира. Образы «Первых на Луне» достигают противоположного эффекта—плоский мир, населенный плоскими характерами, сооруженными из осколков стереотипов и стилистики

соцреализма. Это упрощенный корректный мир, который, как и мир соцреализма, оказывает определенное успокаивающее влияние, отвечая потребности людей найти некоторые стабильные точки отсчета в дестабилизированной постсоветской реальности. Как Лиотар заметил по поводу эстетики тоталитаризма «...“правильные” образы, “правильные” сюжеты—правильные формы, которые партия требует, отбирает и запускает в циркуляцию—соответствуют зрителю, который нуждается в них, как соответствующем лекарстве от депрессии и тревожности, которые он испытывает»¹⁹. Лиотар отметил интересную функцию такой нормативной эстетики—она не просто насаждается властью сверху, но одновременно отвечает определенным запросам публики, в частности, быть успокоенными в те моменты, когда та же власть создает ситуацию террора и непредсказуемости.

Таким образом, фильм как бы подводит черту под постмодернистскими экспериментами и ре-интерпретацией советской истории. С другой стороны, уроки и критика постмодернизма не остались полностью проигнорированными Федорченко. В этом смысле использование жанра пара-документалистики заслуживает более пристального внимания. Пара-документалистика стремится поставить под сомнение претензии документалистики на правду. Однако такие претензии в российском контексте были серьезно скомпрометированы: документалистика советского периода, в существенной степени и была пара-документалистикой—в ней было гораздо больше идеологической пропаганды, чем объективных фактов. Таким образом, пара-документалистика текущего момента в России обращается не с моделью объективной истины, а с истиной относительной, сфабрикованной и прагматически использованной. В этом контексте она достигает парадоксального эффекта—не столько ставит вопрос, можем ли мы верить тому, что видим на экране, сколько делает утверждение в соответствии с конструктивистским релятивистским пониманием реальности: в таком мире любая картина может претендовать на статус истинной, так как она—картина—сама и конституирует определенную реальность.

Мне хотелось бы обратить внимание читателей и зрителей на годы, в которые Федорченко поместил развертывание своей космической программы—1937-й и 1938-й. Эти годы, отмеченные беспрецедентным даже для того периода российской истории количеством расстрелов и ссылкой в лагеря, по праву стали синонимами сталинского террора как такового. Их выбор представляется далеко не случайным и демонстрирует, что цели фильма идут гораздо дальше того, чтобы отдать дань предыдущему поколению. Можно было бы сказать, что фильм пропагандирует амнезию по отношению к прошлому, но более уместной представляется ассоциация с синдромом фальшивых воспоминаний—явлением, демонстрирующим, что бессознательно сконструированные воспоминания без всякого прототипа в реальности могут служить их носителю так же хорошо, как память о реальных событиях. Жанр пара-документалистики позволяет Федорченко поставить вопрос об истории и ее интерпретации по другому. Речь здесь не идет о реальности и ее адекватном отражении, это не полемика об очередном переписывании истории—фильм делает более веское и тревожное заявление: в современном мире, где виртуальность становится неотличимой от реальности, любая модель имеет полное право на существование в качестве альтернативной реальности. Таким образом, один из наиболее прогрессивных

импульсов постмодернизма—его чуткое и нюансированное отношение к различиям—обращается против него самого, показывая как легко использовать постмодернистскую форму для артикуляции любого содержания—в том числе и романтизации тоталитарной утопии (или дистопии). Ингмар Бергман как-то заметил: когда фильм перестает быть документом, он превращается в сон²⁰. «Первые на Луне» оставляют привкус вязкого ночного кошмара—кошмара, который, я надеюсь, больше не повторится.

1. Roscoe J., Hight C. *Faking it*. Manchester, New-York: Manchester University press, 2001.
2. Bazin A. The ontology of the photographic image.—In: *What is Cinema?* Vol. 1. Berkley: University of California Press, 1971, pp. 13–14.
3. Pierce C. The icon, index, and symbol.—In: *Collected Papers*. Vol. II. Cambridge, Mass.: The Belknap Press at the Harvard Press, 1960, p. 159.
4. Barthes R. Fragments from «Camera Lucida: Reflections on Photography».—In: *Photography Reader*, London: Routledge, 2003, p. 20.
5. Debor G. *Society of the Spectacle*. Detroit: Black and Red, 1977.
6. Lyotard J.-F. *The postmodern Condition: A Report on Knowledge*, tran. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
7. Vaudrillard J. *Simulations*, Semiotext(e). Inc., New York City, 1983.
8. Сорокин В. (совместно с И.Дыховичным). Копейка. Киносценарий.—В кн.: *Сорокин В. «4»*.—М.: Захаров, 2005, с. 163.
9. Пелевин В. Чапаев и пустота.—М.: «Вагриус», 2003, с. 356.
10. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека.—М.: «Новое литературное обозрение», 1996, с. 23.
11. Ковалов О. Aleksei Fedorchenko: First on the Moon.—«KinoKultura», 2006, № 11. <http://www.kinokultura.com/2006/11r-firstmoon1.shtml>, 24/05/2007.
12. Интервью с Алексеем Федорченко. Цит. по: Birchough T. Inspired Lunacy.—«Moscow Times», 2005, 30 September. <http://context.themoscowtimes.com/print.php?aid=156474>, 24/05/2007.
13. Hutcheon L. *A theory of Parody: The Teaching in Twentieth Century Art Forms*, Urbana: University of Illinois Press, 1985, p. 37.
14. Foucault M. *Discipline and Punish: the Birth of the Prison*. /Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage, 1995.
15. Arendt H. *We Refugees*.—In: *Robinson Marc* (ed.). *Altogether Elsewhere*. Boston, London: Faber and Faber, 1994 (first published in 1943), p. 119.
16. Aгамбен G. What is a camp?—In: *Means without Ends*. Minneapolis, London: University of Minneapolis press, 2000, pp. 37–48.
17. Интервью с Алексеем Федорченко. Цит. по: Birchough T. Inspired Lunacy.—«Moscow Times», 2005, 30 September. <http://context.themoscowtimes.com/print.php?aid=156474>, 24/05/2007.
18. Пелевин В. Омон Ра.—М.: «Вагриус», 1997, с. 59.
19. Lyotard J.-F. *The Postmodern explained*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1992, p. 7.
20. Бергман И. Латерна магика.—В кн.: Бергман Ингмар. *Исповедальные беседы*.—М.: РИК «Культура», 2000, с. 68. Интересно, что Бергман сделал это заявление, комментируя работу Тарковского: «Фильм, если это не документ,—сон, греза. Поэтому Тарковский—самый великий из всех. Для него сновидения самоочевидны, он ничего не объясняет, да и что, кстати сказать, ему объяснять? Он—ясновидец, сумевший воплотить свои видения в наиболее трудоемком и в то же время наиболее податливом жанре искусства».