

Д. С. Докучаев

Докучаев Денис Сергеевич (Иваново, Россия) — кандидат философских наук, заместитель директора филиала ФГУП ВГТРК ГТРК «Ивтелерадио». Email: den-dokuchaev@mail.ru

РОЛИ НА ЭКРАНЕ: МОНУМЕНТ «РОДИНА-МАТЬ ЗОВЕТ!» В СОВЕТСКОЙ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ¹

Монумент «Родина-мать зовет!» как визуальный образ получил распространение не только в статических формах передачи информации (открытки, марки, фотографии, книги, альбомы и т. д.), но и в формах динамических, таких как кинематограф. Настоящая статья посвящена исследованию кинодокументальных практик использования монумента «Родина-мать зовет!», установленного в 1967 году в Волгограде, а также анализу вариаций использования символического потенциала монумента в этих киноисточниках. Автор приходит к выводу, что метадискурс исследуемого монумента включает в себя совокупность самых разных паттернов звучания — коммуникативных событий. Это и дискурс миролюбия, и дискурс памяти, и дискурс границы, и дискурс локуса.

Ключевые слова: Монумент «Родина-мать зовет!», документалистика, дискурс памяти, «Родина-мать»

D. Dokuchaev

Denis Dokuchaev (Ivanovo, Russia) — PhD in Social Philosophy, Vice-Chief at Ivanovo Broadcasting Company «Ivteleradio». Email: den-dokuchaev@mail.ru

ROLES ON THE SCREEN: THE MONUMENT «THE MOTHERLAND CALLS!» IN SOVIET DOCUMENTARY FILMS

The monument "The Motherland calls!" as a visual image has become popular not only in static forms of information transmitting (postcards, stamps, photos, books, albums, etc.), but also in dynamic forms, such as films. The article studies documentary films as practices of using the monument "The Motherland calls!", erected in 1967 in Volgograd, and analyzes the variants of using the symbolic potential of the monument in these cinema sources. The author concludes that the meta-discourse of the monument includes the set of various patterns of speech — communicational events, such as the discourses of peacefulness, memory, border, locus.

Keywords: Monument "The Motherland Calls!", Documentary, discourse of memory, the symbol of the Motherland

Введение

Каждый монумент есть манифест определенной идеи или цели, а также идентичности (этнической, национальной, региональной и т. д.). В некоторой степени это и политическая квинтэссенция власти, выраженная монументальным языком. Любое монументальное высказывание характеризуется материальной стабильностью, поскольку, изначально созданное для конкрет-

ного пространства, оно не предполагает механического перемещения в дальнейшем. Тем не менее, любой монумент получает другие формы распространения. Он может быть запечатлен на фотографиях, нарисован художником, запечатлен на киноплёнку. В этом плане монумент «Родина-мать зовет!», установленный в Волгограде в 1967 году, не является исключением. Скорее, это пример того, как монументальный образ и связанные с ним дискурсивные практики получили независимые и разнонаправленные векторы развития в семиотическом пространстве. Этот монумент как визуальный образ получил

1. Работа выполнена в рамках исследовательского проекта РФФИ 15-03-00010 «Символ «Родины-матери» в символической политике современной России».

распространение не только в статических формах передачи информации (открытки, марки, фотографии, книги, альбомы и т. д.), но и в формах динамических, таких как кинематограф.

«Родина-мать» Е. Вучетича стала героиней нескольких десятков советских документальных фильмов. В каких-то лентах она играла главную роль, например, в фильме «Скульптор Вучетич», где рассказывалось о создании монумента; в других фильмах выступала актрисой второго плана; в третьих — оказывалась декорацией. Тем не менее, во всех указанных случаях, как мы увидим дальше, всегда присутствуют уникальные особенности стиля этого монументального высказывания, с одной стороны. Однако, с другой стороны, происходит усиление смыслов, добавляются новые, и это продолжается уже после того, как само высказывание состоялось. Советский документальный кинематограф дает нам возможность взглянуть на эту проблему сквозь призму официального политического языка СССР — дискурс монополющего политического актора.

Цель настоящей статьи заключается в попытке анализа кинодокументальных практик использования монумента «Родина-мать зовет!», установленного в 1967 году в Волгограде, а также анализа вариаций использования символического капитала монумента в этих киноисточниках.

Эмпирическим материалом для исследования послужили советские официальные кинохроники и документальные фильмы. Хронологический период использованных кинодокументов охватывает 1970–1980-е годы.

Основная исследовательская гипотеза заключается в том, что, во-первых, благодаря использованию в кинодокументалистике, образ монумента «Родина-мать зовет!» стал узнаваемым не только в Советском Союзе, но стал и образом «на экспорт». Во-вторых, технические возможности кинематографа позволили уточнить характеристики этого образа для адресатов, которые не могли видеть монумент воочию. В-третьих, использование закадрового (дикторского) текста помогло, с одной стороны, глубже прочувствовать предназначение монумента, а с другой стороны, создавало возможность вложить необходимые коннотации при его восприятии адресатом. Последний момент нам представляется наиболее важным. Именно в нем в полной мере воплощается то, что принято называть борьбой за интерпретацию социальной реальности — символической политикой.

Прежде чем двигаться дальше, необходимо уточнить некоторые методологические моменты. Принципиальный вопрос, который встает перед

исследователем, берущимся за кинодокументалистику, как анализировать такие источники?

С одной стороны, здесь можно и нужно использовать инструментарий источниковедения и подход к кинодокументам как источникам, отражающим объективные события и служащим памятниками общественной мысли. И в этом смысле отечественная историческая наука разработала конкретные методы критики киноисточников [См. подр.: 2; 3; 6]. В частности, В. С. Листов разработал методiku источниковедческого анализа кинохроникальных документов. Он предлагает считать элементарной единицей исследования кадр, то есть снимок, на котором объект зафиксирован в статике. Вторая ступень — это план — последовательная совокупность кадров, на которой объект запечатлен с одной точки в конкретный момент времени. Планы соединяются во время монтажа. Именно на этой стадии производства фильмов (киножурналов, хроник, очерков, зарисовок) оператором или режиссёром формируется текст, предлагается интерпретация кинодокументальных планов, их авторское толкование.

В рамках нашего исследования использования только источниковедческого инструментария недостаточно. Во-первых, мы не ставим целью критику этих источников. Нам, конечно, важно указать на то, какими средствами создавался в разных официальных кинохрониках образ монумента, но куда принципиальнее показать вариации и потенциал его использования, то есть нам важен текст, его структура и символический потенциал этого образа, запечатленного на киноплёнке, а также предложенная создателями интерпретация.

В этой связи необходимо использование подходов и методов, которые только к исторической науке отнести нельзя. Есть смысл обратиться к теории кино.

Она появляется практически сразу после зарождения самого кинематографа. Чтобы не описывать всю историографию вопроса, выделим лишь некоторые важные моменты. После Второй мировой войны начинается переосмысление того, что такое кино. И речь идёт не только об игровом, но и документальном кино. В рамках сразу нескольких направлений начинается академическое исследование кинематографа. В это время сторонники самых разных методологических направлений приходят практически к одному выводу: изучение кино требует большего, чем знание формальных механизмов его производства [1, с. 72].

Постепенно в теории кино стали появляться отдельные направления, которые, впрочем,

оказывались сопряженными с основными философскими идеями XX века. Среди прочего множества существовавших подходов в изучении кинематографа мы остановимся на характеристике трёх направлений, которые в значительной степени повлияли и на наш методологический аппарат.

Как отмечает Гордон Грей, «в силу целого ряда причин (в частности, политической деятельности во французских университетах) теоретическая мысль конца 1960-х — начала 1970-х годов во многом опиралась на идеи Франкфуртской школы, «Кайе дю синема» и неореалистов, удаляясь от концепции кино как искусства» [1, с. 76]. Важнейшим стал вопрос соотношения кинематографа и идеологии. Не сказать, что это была новая проблема, но именно в это время, когда теория и практика кино вновь расходились, возник новый виток переосмысления того, каким образом фильм может функционировать в качестве идеологического инструмента. Решением этой проблемы в академическом поле занимались сторонники неомарксизма, структурализма и семиотики.

Совершенно очевидно, что марксизм изначально рассматривал кинематограф в качестве идеологического аппарата, однако в неомарксизме (в частности, у Л. Альтюссера) простого признания этого факта было уже недостаточно, и в теории кино ставится вопрос: каким образом он это делает, то есть как кинематограф «работает» в качестве идеологического аппарата. Все же стоит заметить, что дальше постановки этого вопроса дело не пошло. В Советском Союзе, где господствующим научным направлением был марксизм, подобные проблемы и не поднимались. И так, всё было очевидно: кино стояло на службе идеологии. А в западноевропейской мысли этого периода выяснять, как кинематограф «работает» на идеологию, продолжили в структурализме и семиотике.

Влияние структурализма на теорию кино проявилось в новом осмыслении киноповествования, когда в любой ленте, в том числе документальной, стали выделяться базовые элементы, которые могли от фильма к фильму повторяться. В том числе был поставлен вопрос о наличии в кинофильмах антиномий, то есть базовых оппозиций, например, природы и культуры, человека и общества, войны и мира и так далее. Кроме этого, структурализм попытался понять, как люди, смотрящие фильмы, воспринимают себя и свою роль в обществе: в чем заключаются механизмы, которые обеспечивают успех тем или иным фильмам?

Ответить на вопрос о том, как «работает» фильм, попыталась и семиотика. В рамках этого направления были сделаны заметные достиже-

ния. В частности, французский теоретик кино Кристиан Метц, соединив психоаналитические концепции, положения структурной лингвистики и семиотики, пришёл к выводу, что «все элементы фильма несут в себе определённое значение — скажем, переход к общему или крупному плану имеет конкретный смысл (за исключением тех случаев, когда они не мотивированы и мы имеем дело с образцом плохой режиссуры)» [1, с. 84]. Кроме этого, Метц справедливо замечал, что «в кино, как и во всем другом, символическое достигается только через игру воображаемого — проекции-интроекции, присутствия-отсутствия, через фантазмы, сопутствующие восприятию, и т. д. И даже когда оно достигнуто, «Я» всё ещё продолжает зависеть от вымышленных фигур, благодаря которым символическое и было достигнуто и которые накладывают на него печать иллюзии» [4, с. 82].

Очевидно, что западные подходы к исследованию «не западного» (в том числе советского) кино не всегда могут быть приложимы, тем не менее, прежде чем двигаться дальше, мы должны согласиться ещё с некоторыми выводами теоретиков кино. Все фильмы, в том числе документальные, являются «местом пересечения «больших дискурсов» политэкономии и глобализации, класса и гендера, национализма и интернационализма с жизнью обычных людей» [1, с. 181]. В любом кинематографе почти всегда присутствует мифологический слой. На эту закономерность обратил внимание М. Ямпольский, который заметил, что «зритель только тогда в полной мере включается в фильм, когда его сознание (или, вернее, подсознание) затронуто на вне глубинных психологических структур, того, что называется архетипами» [10]. Приняв всё это, в дальнейшем исследовании мы будем исходить из того, что любая кинохроника и кинофильм несут на себе отпечаток той эпохи, в которую они были созданы. Любая кинохроника в аналитических целях может быть далее разложена нами на кадры-планы-монтаж. Дополнительного анализа требует закадровый текст.

Все это в конечном счете выводит нас на методологию критического дискурс-анализа документального кинематографического текста, в котором есть метадискурс (в нашем случае запечатленный образ монумента «Родина-мать зовёт!») и паттерны звучаний этого метадискурса — конкретные коммуникативные события (смыслы), которые работают на монументальное высказывание, продолжающее существовать в кинематографе.

Советская кинодокументалистика: особенности становления и содержания

В настоящей статье, как мы обозначили выше, речь пойдет преимущественно об использовании образа монумента «Родина-мать зовёт!» в официальных советских кинохрониках и документальных кинофильмах. В полном смысле слова кинохрониками эти фильмы назвать нельзя, поскольку кинохроника предполагает свидетельство какого-либо события, то есть она связана с запечатлением событий текущей жизни «как есть», и в этом смысле она не всегда предполагает наличие закадрового текста. По крайней мере, в звуковом кинематографе так оно и было. С появлением звука и добавлением закадрового текста, а, следовательно, возникновением полноценного монтажа, появилось больше возможностей для создания авторского взгляда на те или иные события. Все используемые нами кинодокументы представляют собой документальные фильмы в том смысле, что являются документами и текстами эпохи. Несмотря на эту оговорку, мы будем использовать оба понятия: и кинохроника (как хроника событий), и кинофильм (как законченное, имеющее сценарий и режиссуру аудиовизуальное произведение).

Нужно отметить, что большинство используемых в исследовании кинолент было произведено на Центральной студии документальных фильмов (ЦСДФ). Эта киностудия была образована в 1927 году, когда при фабрике «Совкино» был создан специальный отдел, который стал заниматься кинохрониками. В советское время (в разные периоды) на ЦСДФ выпускали не только документальные фильмы, но и киножурналы: «Новости дня», «Иностранная кинохроника», «Советская армия», «По СССР» и т. д. Большая часть этих документальных кинолент и киножурналов демонстрировалась во всесоюзной сети кинотеатров перед началом основных сеансов, а с развитием телевидения многие кинофильмы стали показывать в рубриках «Документальный экран» по телевидению.

Советские официальные кинохроники и документальные фильмы 1970–1980-х годов являются логическим продолжением традиций, которые были заложены ещё в довоенный период. Тогда в молодой Республике Советов стали появляться киножурналы. Как отмечает Л. М. Немченко, «к концу 30-х гг. прошлого столетия кинематограф разработал собственные пропагандистские технологии, апробация которых проходила в хронике, программах «кинопоездов», агитпропфильме. Военному времени предшествовала индустриализация, героями которой были не только люди

и машины, но и идеология. С приходом в начале 30-х гг. в кино звука идеологическое содержание искусства получило возможность быть вербализованным, что повлекло за собой появление нового жанра кинематографа — киножурнала» [5, с. 100].

В послевоенное время обычно выделяется несколько основных этапов развития советской кинодокументалистики. И все они тесно были связаны с теми политическими и культурными процессами, что происходили в стране. В 1950-е годы над огромным количеством киножурналов «Новости дня» работали многие известные режиссеры, в том числе и документальный публицист А. Медведкин. На смерть И. Сталина лучшие документалисты того времени отозвались картиной «Великое прощание» (реж.: М. Чиаурели, С. Герасимов, Р. Кармен, И. Копалин, 1953). Однако фильм, прославлявший «отца народов», оказался на «полке». В новой политической ситуации он был не нужен. После XX съезда партии и до конца 1950-х годов документальное кино уступило пальму первенства художественным манифестам вроде «Весны на Заречной улице» (реж. М. Хуциев, 1956). И только с начала 1960-х годов фиксируется новый виток в развитии кинодокументалистики. Появляются ленты о крупнейших городах Советского Союза, как отдельное направление активно развивается производственное кино (о рабочих профессиях и рабочей атмосфере на предприятиях) Всё это было ещё до войны, однако меняется фактура и натура, появляются новые средства для съемок, разрабатываются сценарии, появляется авторский текст за кадром.

Огромной популярностью в 1960–1970-е гг. пользуются фильмы о визитах советских лидеров в страны Запада и визитах иностранных гостей в Союз. Это сейчас удивительно, но они имели большой прокатный успех. Залы заполнялись из-за острого дефицита информации о других странах и людях. Документальное кино 1970-х, а затем и 1980-х гг. стало массовым в прямом смысле слова — его было просто много. Жанр «производственного фильма» окончательно вырвался в передовики производства, а вместе с ним стала появляться и псевдодокументалистика. Большинство фильмов рассказывали об очередных победах коллективов крупных фабрик и заводов. Однако много было отснято фильмов на исторические темы (прежде всего, революционные) и культурно-познавательных лент, в том числе рассчитанных на туристов, путешествующих по всесоюзным маршрутам.

Следует согласиться с Л. Немченко в том, что кинодокументалистика всегда выполняла

мобилизационные задачи, а «советский документальный фильм/киножурнал демонстрировал все установки художественного социалистического канона, к примеру, корректировку реальности в соответствии с идеальными, проектными задачами. Именно этим объясняется постановочность многих сюжетов киножурналов, посвященных реальным событиям» [5, с. 101]. Исходя из всего вышеизложенного, далее мы рассмотрим основные практики использования образа монумента «Родина-мать зовёт!» в советской официальной кинохронике и документальных фильмах 1970–1980-х годов.

Монумент «Родина-мать зовёт!» на экране

Впервые монумент «Родина-мать зовёт!» появляется на киноэкране в том же году, когда и был установлен — в 1967. Центрнаучфильм выпускает ленту «Москва — порт пяти морей» (реж. Ткачев А.). Основной сюжет документального фильма посвящен работе единой глубоководной транспортной системы европейской части СССР, рассказывается об основных судоходных каналах и реках. На седьмой минуте фильма появляется и снятый с теплохода монумент «Родина-мать зовёт!». Закадровый текст сообщает: «Мы проходим город-герой Волгоград. Этот величественный образ женщины на Мамаевом кургане напоминает всем о великой победе нашего народа на Волге»². То есть уже в этом сюжете проявилось символическое вписывание монумента в локус реки Волги. Другие подобные, но уже не кинематографические сюжеты приводит О. В. Рябов [7]. В частности, он пишет, что «в репортажах, посвященных открытию памятника-ансамбля «Героям Сталинградской битвы», состоявшемуся в октябре 1967 г., отмечалось, что бассейн в центре площади Героев — это «кусочек Волги», что на скульптуре «Стоять насмерть!» помещен знаменитый девиз «За Волгой для нас земли нет!», а автор, Е. Вучетич, так объяснял смысл этой скульптуры: «Он, этот богатырь, поднялся во весь рост над матерью наших рек — Волгой и бесстрашно посмотрел в лицо смерти» <...>. «величественный памятник», который «отражается в воде великой русской реки матушки Волги», служит предостережением любому агрессору» [7, с. 21–22].

Перейдем к фильму, в котором раскрывается сам замысел создания памятника. В 1978 году ЦСДФ выпускает киноленту под названием «Скульптор Вучетич». Она состоит из двух частей, а режиссером фильма стал А. Воронцов, который с 1945 по 1989 годы трудился на Централь-

ной студии документальных фильмов. Во второй части киноленты рассказывается о том, как Вучетич работал над созданием монументального ансамбля в Волгограде. В фильме представлены воспоминания скульптора. В частности, он рассказывал, что «волгоградский памятник начался с Чуйкова. Он незаметно для меня и для себя влюбил меня в события Сталинградской битвы. Я начал делать проект памятника, причем решение правительства не было, я его просто стал делать»³. В фильме в это время показываются моменты прогулок Вучетича по Волгограду, после этого демонстрируется мастерская скульптора. Автор лепит эскиз барельефа, а после этого добавляет штрихи к эскизу головы монумента «Родина-мать зовёт!». На кадрах кинохроники далее видно, как Вучетич дорабатывает некоторые детали барельефов прямо на месте возведения ансамбля на Мамаевом кургане. После этого следуют кадры облёта монумента «Родина-мать зовёт!» на вертолете и закадровый текст: «Этот монумент воинам Сталинградской битвы стал величайшим достижением Вучетича». Далее ансамбль памятников показывается с разных ракурсов (общий, средний, крупный, панорамы), и текст продолжается: «тогда этот, притихший в скорбном покое мир, был грохочущим огненным адом. Стоять насмерть стало клятвой легендарных воинов, а для нас ныне живущих символом неодолимой воли. Те, кто на этих рубежах принимали на себя и чудовищный шквал снарядов, и бронированные лавины танков — словно впечатались на веки в бетон. Торжественным реквиемом в память героев предстает это творение, в котором скорбь и ярость, милосердие и беспощадность слиты воедино. Тягчайшие испытания, какие только может вынести человек, безмерное мужество и апофеоз нашей победы в образе «Родины-матери» выражены кипучим творческим темпераментом скульптора»⁴.

Таким образом, в этом закадровом тексте в совокупности с визуальным рядом обнаруживает себя то, что О. Рябов назвал ликом воительницы Родины-матери: «она не столько призывает своих детей к защите, сколько готова защищать их сама» [9]. В этом монументальном образе, который передается зрителю фильма, запечатлены, по мнению создателей ленты, и скорбь, и ярость, и милосердие, и беспощадность. Рассмотрим далее некоторые дискурсы — коммуникативные собы-

2. Д/ф «Москва — порт пяти морей» (реж. Ткачев А, 1967). Хронометраж 06.01–06.21

3. Д/ф «Скульптор Вучетич», часть вторая (реж. А. Воронцов, 1978). Хронометраж 02.53–03.10

4. Д/ф «Скульптор Вучетич», часть вторая (реж. А. Воронцов, 1978). Хронометраж 03.51–06.22


тия, которые работают на наделение монумента конкретными смыслами.

Дискурс миролюбия


Самая распространенная коннотация, в которой использовался образ монумента в кинофильмах, связана с миролюбием и миром вообще. В этой связи можно привести достаточно много примеров, но остановимся на двух, кото-

рые можно считать типовыми. По сути дела, эти закадровые тексты (и близкие к ним по смыслу) встречаются достаточно часто в изученных нами фильмах. Для наглядности представления этого материала воспользуемся табличной формой, которая по структуре близка к упомянутому во введении источниковедческому анализу кинодокументов.

Фильм «Крепи оборону Родины» (реж. А. Воронцов, 1987) часть первая

Кадр	План/монтаж	Закадровый текст
	Общий, камера подлетает к монументу	«Мир на Земле. Мы всегда были и остаемся приверженцами мира. Тем острее наша память о войне. Бьется память в висках внуков и правнуков народных героев. Тысячи монументов по всей стране — зарубки этой памяти».

Фильм «Народы хотят мира» (реж. Н. Соловьева, 1984)

Кадр	План/монтаж	Закадровый текст
	Общий, средний, крупный. Камера движется с вертолетом по направлению к монументу, затем отдалается	Мы никогда ни на кого не нападали, но всегда грудью вставали на защиту Родины от чужеземных захватчиков и побеждали. Мы никому не навязывали и не навязываем своего общественного строя, своих идеалов. У нас у всех одна планета — Земля»

В отрывке из фильма «Крепи оборону Родины» режиссера А. Воронцова акцент в позиционировании памятника сделан на противопоставлении войны и мира, на том, что в данном случае образ монумента является средоточием известной антиномии. Воронцов здесь повторяется, что и в фильме «Скульптор Вучетич», как бы вкладывая в закадровый текст ту идею, которую ему когда-то озвучивал сам скульптор.


Второй пример из фильма «Народы хотят мира», режиссера Н. Соловьевой гораздо сильнее расставляет акценты в использовании образа монумента как символа мира. Здесь образ «Родина-мать зовет!» выступает не просто символом мира, но гарантом миролюбия: «Мы никогда ни на кого не нападали, но всегда грудью вставали на защиту Родины от чужеземных захватчиков и побеждали». Впрочем, такое исполь-

зование образа Родины-матери укладывается в типологию, предложенную О. В. Рябовым [См. подр.: 8].

Дискурс памяти


Еще один вариант использования образа монумента «Родина-мать зовет!» связан не только с позиционированием его как гаранта миролюбия, но и как гаранта сохранения народной памяти об этом месте. Родина-мать, возвышаясь на Мамаевом кургане, является своеобразным защитником исторической правды, блюстителем памяти народной. В данном случае образ монумента выполняет и свою прямую роль — служит напоминанием о жертвах, которые принесены здесь во имя спасения Родины. Яркий пример этому мы находим сразу в нескольких документальных фильмах.

Фильм «Память народная» (реж. А. Киселев, 1978)

Кадр	План/монтаж	Закадровый текст
	Общий, камера наезжает на монумент	«Путь к победе долгий, нелегкий, жертвенный. Воистину бессмертен советский солдат»

Фильм «Энциклопедия "По Советскому Союзу"», часть первая

(реж. А. Морозов, 1984)

Кадр	План/монтаж	Закадровый текст
	Общий вид монумента, к которому поднимаются люди, зал славы, имена погибших	«Здесь четыре с лишним десятилетия тому назад советские воины остановили рвавшихся к Волге гитлеровцев. Здесь одержали они великую победу, которая во многом определила ход современной истории. Память о погибших хранят бесконечные строки солдатских надгробий»

Дискурс (за)границы

«Образ Родины-матери на экспорт» — это ещё одна интересная тема, которая может быть извлечена из советских документальных фильмов. В этих лентах паттерны смыслового звучания монумента включают в себя и образы миролюбия, и образы гаранта памяти, и подвига, но существенное отличие в том, что трансляция этих образов шла не только на внутреннюю аудиторию, но и на внешнюю. Здесь «Родина-мать зовет!» выступает еще и символическим пограничником [8, с. 91].

Многие из фильмов, которые были посвящены визитам иностранных делегаций в СССР, затем передавались этим делегациям и уже в других странах показывались, в том числе, с использованием телевидения. Таким образом, символический потенциал монумента «Родина-мать зовет!» поставлялся за рубеж. И, безусловно, для иностранного зрителя образ этого монумента выступал в качестве символа единства советского народа-победителя.

Фильм «Земные маршруты «Союз — Аполлон» (реж. В. Сивков, 1976)


Кадр	План/монтаж	Закадровый текст
	<p>Общий план монумента, делегация — средний и крупный планы, барельефы, зал славы и возложение цветов американцами</p>	<p>Мамаев курган. Живые — героям с братьям. Дональд Слейтен — ветеран второй мировой — сказал здесь: «Я хочу, чтобы как можно больше американцев смогли посетить Волгоград и увидеть то, что видим мы. Я уверен, если люди узнают, что такое война, то войны больше не будет». Американцы не испытали такой войны... «В бессмертном Сталинградском сражении Красная Армия и русский народ завоевали на долгие годы восхищение народа соединенных штатов» — эти слова принадлежат американскому президенту Рузвельту</p>

В этом фрагменте монумент «Родина-мать зовёт!» — уже не просто символ миролюбия для «своих», а признаваемый символ мира и для «чужих». В закадровом тексте приводится цитата американского ветерана Второй мировой войны Д. Слейтена. Именно эти его слова: «Я хочу, чтобы как можно больше американцев смогли посетить Волгоград и увидеть то, что видим мы» демонстрируют факт признания, с одной стороны, одного из самых кровопролитных сражений, которое случилось здесь, а с другой стороны, мощь самого монументального ансамбля заставляет говорить его не только о войне, но и о мире: «Я уверен, если люди узнают, что такое война, то войны больше не будет».

Монумент постепенно становится знаковым местом для посещения зарубежными делегациями. Это тоже разновидность дискурса границы, к которой подводят как к обязательному месту. По крайней мере, во многих документальных фильмах, которые посвящены визитам первых лиц иностранных государств, это отмечается. Ансамбль на Мамаевом кургане в обязательном порядке включается в турне делегаций по Советскому Союзу. Это можно увидеть, например, в фильме о визите президента Франции Ф. Миттерана в СССР.

Фильм Визит Президента Франции в СССР (реж. В. Раменский, 1984),

часть вторая

Кадр	План	Закадровый текст
	<p>Общий вид с гвоздиками, камера поднимает от земли, а затем демонстрирует монумент во весь рост. Далее планы меняются, идёт показ аллеи, общего вида ансамбля, зала славы и возложения цветов</p>	<p>В ходе визита Франсуа Миттеран посетил Волгоград. Президент осмотрел величественный памятник-ансамбль «Героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане». Он возложил венок в зале воинской славы. Более сорока лет прошло со времени битвы на Волге</p>



Ещё один пример — фильм о визите президента Республики Филиппины в СССР. Фердинанду Маркосу в память о пребывании в городе-герое была подарена миниатюрная копия

монумента, что уже свидетельствует не просто о посещении знакового места, но и о присвоении конкретного артефакта (сувенира), связанного с этим местом. Здесь пересекаются дискурсы границы и памяти.

В некоторых случаях из разных дискурсов формируется метадискурс монументального высказывания «Родина-мать зовет!» Так, например, в фильме о визите президента Индии в СССР монумент выступает своеобразной декорацией, на фоне которой обычно разворачивается разговор о мире и порядке, о войне и защите, о чести и доблести, об осмысленных жертвах во имя мира.

Фильм «Визит президента Республики Индии в СССР» (реж. А. С. Кочетков, 1980)

Кадр	План	Закадровый текст
	<p>Общий план Волгограда, делегация на фоне монумента, монумент Родина-мать, официальная индийская делегация в зале славы и возложение цветов</p>	<p>Волгоград. Город-воин, город-труженик. Он дорог сердцу каждого советского человека. Битву на Волге называют величайшей битвой всех времён. Разве военные историк могут назвать другое сражение, в котором с обеих сторон участвовало одновременно более двух миллионов человек? Мамаев курган. Этот мемориал воздвигнут в честь героических сынов и дочерей советской страны, жизнью своей завоевавших победу</p>

Дискурс локуса

Отдельные случаи — они более поздние и относятся к середине 1980-х годов — связаны с позиционированием монумента «Родина-мать зовет!» как достопримечательного места, с одной стороны, но в то же время места, которое имеет своё предназначение — локуса памяти, где можно поклониться подвигу отцов и дедов. Подобное использование монумента в фильмах явно туристической направленности можно связать с популяризацией отдельных маршрутов для путешествий внутри СССР. Это и туристические поезда по городам-героям, и самостоятельные автомобильные путешествия. Подобные достопримечательности играли немаловажную идеологическую роль — советские туристы не должны были обходить стороной места боевой или революционной славы, а потому частотность показа этих достопримечательностей в документальных фильмах была нацелена и на это.

Выводы

Монументальное высказывание «Родина-мать зовет!» получило распространение в самых

разных текстуальных формах, одной из которых стал документальный кинематограф. Проанализировав кинообразы, мы увидели, как происходит объединение, смещение, усиление смыслов, добавляются новые, и это продолжается уже после того, как само высказывание состоялось.

Метадискурс исследуемого монумента включает в себя совокупность самых разных паттернов звучания — коммуникативных событий — это и дискурс миролюбия, и дискурс памяти, и дискурс границы, и дискурс локуса.

Все эти дискурсы переплетаются в единых аудиовизуальных формах, таких как документальные фильмы. Наверное, нельзя говорить о том, что в СССР происходила борьба за интерпретацию этого монументального высказывания. Она ведётся много лет спустя как раз потому, что долгое время существовало единственно верное произношение этого высказывания. Скорее речь может идти о том, что Вучетичем, который, безусловно, создавал этот монумент в пространстве государственной идеологии, было положено лишь начало для дальнейшего смыслообразова-

ния. Текст как раз-таки формулировался в той сфере, которую сегодня принято называть медиа, то есть в том числе в кинематографе. Именно в нем были созданы правила грамматики для дальнейшего аудиовизуального использования, возник полноценный и уже независимый от фи-

зического монумента текст. В этих формах монументальное высказывание Вучетича фактически стало бессмертным. А вопрос наделения его новыми или старыми смыслами каждое поколение теперь будет решать самостоятельно.

Библиография

1. Грей г. Кино: Визуальная антропология / Пер. с англ. М. С. Неклюдовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2014. — 208 с.: ил.
2. Листов В. С. О критике кинодокументальных источников (по материалам советских киносъёмок 1917-1920 гг.) // Археографический ежегодник за 1969 год. — М.: Наука, 1971. — С. 54–69.
3. Магидов В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания. — М.: РГГУ, 2005. — 386 с
4. Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино = Le signifiant imaginaire / Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. 2-е изд. — СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. — 334 с.
5. Немченко Л. М. Мобилизация: от мира к войне (особенности кинопропаганды на материале документального фильма «Урал кует победу» и киножурнала «Советское искусство») // Вестник Пермского университета. Серия «История». 2017. Вып. 2. — С. 99–105
6. Рошаль Л. Начало всех начал. Факт на экране и киномысль «Серебряного века». — М.: Материк, 2002. — 133 с.
7. Рябов О. В. «Отстоим Волгу-матушку!»: материнский символ реки в дискурсе Сталинградской битвы // Женщина в российском обществе. 2015. № 2. — С. 11–27.
8. Рябов О. В. «Родина-мать» в истории визуальной культуры России // Вестник Тверского государственного университета. Серия «История». 2014. № 1. — С. 90–113.
9. Рябов О. В. «Россия-Матушка». История визуализации // Границы: Альманах Центра этнических и национальных исследований ИвГУ. — Иваново, 2008. Вып. 2: Визуализация нации. — С. 7–36.
10. Ямпольский М. Кино без кино // Искусство кино. 1988. № 6. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/66/>

References

1. Grei g. Kino: Vizual'naia antropologiya / Per. s angl. M. S. Nekliudovoi. — M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. — 208 s.: il.
2. Listov V. S. O kritike kinodokumental'nykh istochnikov (po materialam sovetskikh kinos"emok 1917-1920 gg.) // Arkheograficheskii ezhegodnik za 1969 god. — M.: Nauka, 1971. — S. 54–69.
3. Magidov V. M. Kinofotodokumenty v kontekste istoricheskogo znaniia. — M.: RGGU, 2005. — 386 s
4. Metts K. Voobrazhaemoe oznachaiushchee. Psikoanaliz i kino = Le signifiant imaginaire / Per. s fr. D. Kalugina, N. Movninoi; nauch. red. A. Chernoglazov. 2-e izd. — SPb.: Izd-vo Evrop. un-ta v Sankt-Peterburge, 2013. — 334 s.
5. Nemchenko L. M. Mobilizatsiia: ot mira k voine (osobennosti kinopropagandy na materiale dokumental'nogo fil'ma «Ural ku et pobedu» i kinozhurnalna «Sovetskoe iskusstvo») // Vestnik Permskogo universiteta. Seriiia «Istoriia». 2017. Vyp. 2. — S. 99–105
6. Roshal' L. Nachalo vsekhn nachal. Fakt na ekrane i kinomysl' «Serebriianogo veka». — M.: Materik, 2002. — 133 s.
7. Riabov O. V. «Otstoim Volgu-matushku!»: materinskii simvol reki v diskurse Stalingradskoi bitvy // Zhen-shchina v rossiiskom obshchestve. 2015. № 2. — S. 11–27.
8. Riabov O. V. «Rodina-mat'» v istorii vizual'noi kul'tury Rossii // Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriiia «Istoriia». 2014. № 1. — S. 90–113.
9. Riabov O. V. «Rossiia-Matushka». Istoriia vizualizatsii // Granitsy: Al'manakh Tsentra etnicheskikh i natsional'nykh issledovaniiv IvGU. — Ivanovo, 2008. Vyp. 2: Vizualizatsiia natsii. — S. 7–36.
10. Iampol'skii M. Kino bez kino // Iskusstvo kino. 1988. № 6. URL: <http://www.screenwriter.ru/cinema/66/>