



2012/3 (9)

УДК 791.43.03

Чистякова В. О.

Содержание

Теоретическая культурология

Горин Д. Г.

К феноменологии должного и сущего: «иное царство» и метафизика власти в культуре России

Савруцкая Е. П.

Коммуникационный аспект инновационных трансформаций в конструировании социальной реальности

Историческая культурология

Чистякова В. О.

Отечественное военное кино 1911–2011 годов: медиатизация памяти

*Сорокин А. П.**Лосунов А. М.*

Мифологема «столичности» города Омска: исторические основания и современный контекст

Прикладная культурология

Синецкий С. Б.

Культурные трансформации в XXI веке: осмысление перспектив

Садохин А. П.

Теоретико-методологические ресурсы культурологической экспертизы

*Кочеляева Н. А.,**Разлогов К. Э.*

Современное понимание культуры: от теории к законодательной практике

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ ВОЕННОЕ КИНО 1911–2011 ГОДОВ:
МЕДИАТИЗАЦИЯ ПАМЯТИ

Аннотация. Статья посвящена анализу способов репрезентации войн прошлого в массовом кино. Рассматриваются отечественные игровые фильмы 1911–2011 годов. Для анализа используется разработанный Яном Ассманом концепт культурной памяти, помещенный в контекст более широкой проблемы опосредования (медиатизации) событий прошлого, подлежащих запоминанию. Делаются выводы относительно потенциала так или иначе сконструированных образов «героического прошлого» для строительства национальной идентичности в разные периоды отечественной истории.

Ключевые слова: память, нарратив, образы прошлого, массовое кино, национальная идея

«Это ощущение, что война не улавливается кинокамерой, преследовало многих операторов. “Я снимал лесной бой, — вспоминал летописец партизанской войны Михаил Глидер, — и снова испытал большую досаду. В глазок аппарата я видел то, что мог увидеть будущий зритель. Однако это было очень мало. Верхушки деревьев падали как бы сами по себе. Полета пуль, конечно, видно не было. Я мог запечатлеть только отдельные перебежки. Впечатления боя, который я наблюдал глазами, отрываясь от аппарата, не получалось”» [1]. Данный эпизод работы фронтального оператора позволяет показать необходимость превращения в рассказ (нарративизации) любого события, которое должно стать достоянием культурной памяти. И впоследствии при помощи монтажа, редактирования и других технических операций из отснятого материала наверняка был сделан вполне «читаемый» неигровой фильм о войне.

Иными словами, речь идет о необходимости медиатизации (опосредования) события таким образом, чтобы адресат (в случае кино — зритель) смог «прочитать» его как некий рассказ. Ведь медиа (то есть средства, при помощи которых сообщение о событии «доносится» до той или иной аудитории) несоизмеримы отображаемой действительности. (В этой несоизмеримости и заключается возможность выполнения их посреднической функции.) Средствам коммуникации (медиа) еще нужны формы, принимая которые, сообщение оказывается декодированным: формы имеют отношение к навыкам «чтения» и интерпретации сообщений получателем [2]. (Взаимосвязь средств и форм сообщений является предметом отдельного исследования.) Конечно, сам по себе нарратив — это не медиум, но именно к нему как форме сообщения

Гуманитарные исследования

Штейнер Е. С.

Левизна художественная и политическая в детской книге Европы и Америки 1920–30-х гг. (Часть 2)

К 80-летию Российского института культурологии

Visual studies: теоретические исследования в Санкт-Петербургском отделении Российского института культурологии

Доклады, прочитанные на юбилейной сессии Ученого совета Российского института культурологии

Чикишева А. С.

Феномен ностальгии и его проблематизация в современном культурологическом знании

Васильев А. Г.

Vita memoriae, casus Poloniae

Рабинович В. Л.

«Изгой нынчести»: Маяковский и Че Гевара

Рецензии

Фадеева И. Е.

Текстуальные революции как феномен российской цивилизации: от геоэтики к геосемиотике

Рейфман Б. В.

Путешествие как ойкумена, ищущая свою границу: по поводу книги «Путешествие как феномен культуры»

Научная жизнь

Богатырёва Е. А.

Разноречие и разногласия: дискуссии о М. М. Бахтине в Бертиноро

Гончарик А. А.

Международный культурный форум 2012 в Ульяновске: итоги и перспективы

тяготееют все средства «галактики Гуттенберга» — письменно-печатной цивилизации, которая единственно и делает возможным возникновение кино. Медиатизация в смысле нарративизации — вот опора и условие существования истории, памяти и всех событий, относимых к числу исторических.

Связь нарративности и памяти была обнаружена еще Полем Рикёром: он подчеркивал, что мы обладаем «нарративной» идентичностью; другими словами, мы есть то, что сами о себе рассказываем, и воспоминания — это наши рассказы. То же самое можно отнести и к памяти коллективной, в которой хранится история сообщества, города, страны.

Так образуется треугольник «память — медиа — время», внутри которого живет и развивается ткань идентичности, как личной, так и групповой. Под временем здесь подразумевается три временных среза: время события, время его медиатизации (создания рассказа о нем) и время восприятия рассказа о событии. Между данными тремя моментами времени существует взаимосвязь, необходимость изучения которой давно назрела.

Сегодня ряд подходов к проблеме репрезентации исторических событий в продуктах массмедиа демонстрируют интерес к одному и тому же фактору, который можно было бы обобщенно назвать «исторической эмоцией». Так, Зигфрид Зелински пишет, что телесериалы, игровые фильмы и массмедиа в целом в большей мере способствуют пониманию исторических событий, нежели предшествующее рациональное/объективное/«историческое» описание прошлого [3]. Неизбежная вульгаризация, по мнению исследователя, всегда предпочтительнее безразличия, и культурные индустрии пробуждают в людях, мало осведомленных о важных исторических событиях, интерес к истории. Еще один важный момент — возможность обогащения понимания истории посредством ее репрезентации в разнообразных популярных жанрах. К тому же, быстрое увеличение числа продуктов массмедиа на исторические темы приводит к имеющему серьезные перспективы пониманию тех «опор», на которых неизбежно держится любая форма исторического знания. Другими словами, стало ясно, что история — в любых ее репрезентациях — всегда представляет собой процессы и конструкции [4].

Говоря о способах презентации в кино войн прошлого — тех способах, которые либо по замыслу авторов, либо вне и помимо каких бы то ни было намерений «работают» на национальную идею как на фактор, определяющий смысл существования социальной общности (народа) и цементирующий ее идентичность, — следует отметить, что именно они вызывают сейчас наиболее острые дискуссии в связи с вышеописанной дихотомией «объективного» и «эмоционального» на фоне проблематики социальной памяти. Принимая во внимание тезис об отсутствии у памяти объективного измерения как такового (и, следовательно, неизбежности переживания индивидуальной и коллективной эмоции в отношении событий прошлого) и опираясь на проделанный западными исследователями в конце 1970-х — начале 1980-х гг. анализ массового «изобретения традиций» как стратегии политических элит по удержанию власти в условиях кризиса [5], попытаемся проследить формирование национальной идеи в досоветский, советский и постсоветский периоды при помощи «памяти о войне», актуализированной средствами кино для массового зрителя.

Для исследования кинопроизведений, созданных в нашей стране в период 1911–2011 гг. и связанных с военной темой, воспользуемся кон-

цептом культурной памяти, разработанной Яном Ассманом [6]. Культурная память, по Ассману, представляет собой одно из внешних измерений памяти. Это специфическая для каждой культуры форма передачи и осовременивания культурных смыслов: то, что управляет поступками и переживаниями людей в рамках взаимодействия внутри определенного общества и подлжит передаче из поколения в поколение. Каждому сообществу присуща собственная «культура воспоминаний», и в отношении такого рода «культур» можно провести сравнительно-исторический анализ. Таким образом, культурная память — это процедура ритуально оформленного неповседневного воспоминания. Сохранение культурной памяти требует существования профессиональных носителей (шаманов, жрецов, бардов, поэтов, писателей, художников, а в рамках производимого анализа — деятелей кино). Приобщение к культурной памяти специально организуется и контролируется этими специалистами. Культурная память обосновывает идентичность сообщества, утверждает ее устойчивое существование во времени.

Культурная память может быть, согласно мысли Ассмана, «холодной» и «горячей». Последняя ориентирована на динамику, развитие. Она концентрируется на уникальном, неповторимом в истории, переломных моментах взлета, упадка, становления. «Холодная» опция культурной памяти, напротив, призвана сопротивляться изменениям и поэтому обращается ко всему регулярно повторяющемуся, неизменному, создавая образ прошлого как «вечного настоящего». При этом «холодная» разновидность культурной памяти выполняет консервативную функцию поддержания и увековечивания существующего положения вещей. Поэтому становящиеся и борющиеся за право на существование нации более склонны актуализировать в своих национальных историях «горячую» версию памяти.

Культурная память в своей «горячей» версии имеет для культуры значение ориентирующей силы, которую Я. Ассман называет «мифомоторикой». «Горячую» культурную память исследователь называет мифом, то есть закрепленным и интериоризированным до состояния «обосновывающей истории» прошлым, вне зависимости от подлинности или же фиктивности этого образа. Под мифом здесь подразумевается обращение к прошлому, целью которого является понимание настоящего и поиск путей дальнейшего развития.

В этом качестве культурная память может выполнять две функции — «обосновывающую» и «контрапрезентную (контрафактическую)». В своей обосновывающей функции миф показывает прошлое как осмысленное и подтверждающее необходимость настоящего порядка вещей. Такой тип памяти характерен для состоявшихся и стабильных наций-государств. Контрапрезентная функция связана с ощущением несовершенства настоящего и обращением к прошлому как к «золотому веку», «героической эпохе» и т. п. Здесь настоящее критикуется с точки зрения «прекрасного прошлого», сравнение с которым раскрывает все несовершенство текущего положения дел. В определенных условиях обосновывающий миф может превратиться в контрапрезентный, а в экстремальных ситуациях (угнетения, обнищания, иноземного владычества) контрапрезентный миф становится революционным. Тогда образ прошлого, составляющий содержание такой культурной памяти, превращается в социально-политическую утопию и может стать целью движений мессианского типа [7].

Если бросить взгляд на все множество отечественных кинокартин на военную тему, то «обосновывающую» функцию «горячей» версии

культурной памяти можно в первую очередь обнаружить в советских фильмах на тему гражданской войны («Александр Пархоменко», 1942, режиссер Л. Луков; «Волочаевские дни», 1937, режиссеры Г. Н. и С. Д. Васильевы; «Железный поток», 1967, режиссер Е. Дзиган; «Кочубей», 1958, режиссер Ю. Озеров; «Мы из Кронштадта», 1936, режиссер Е. Дзиган; «Незабываемый 1919-й», 1951, режиссер М. Чиатурели; «Оборона Царицына», 1942, режиссеры Г. Н. и С. Д. Васильевы; «Олеко Дундич», 1958, режиссер Л. Луков; «Павел Корчагин», 1956, режиссеры А. Алов, В. Наумов; «Тихий Дон», 1957-1958, режиссер С. Герасимов; «Чапаев», 1934, режиссеры Г. Н. и С. Д. Васильевы; «Щорс», 1939, режиссер А. Довженко и др.). Кинокартины данного ряда повествуют о войне, которая велась ради будущего, ради построения нового общества и воплощения в жизнь идеалов революции.

«Память о войне» в данном случае сознательно конструировалась с акцентом на ее «обосновывающей» функции, которая была необходима для легитимации текущего политического момента в жизни страны, неважно, создавались ли такого рода фильмы в 1930-е или 1960-е гг. И особого внимания в рассматриваемом случае заслуживает тот факт, что память о победной гражданской войне использовалась также для мобилизации общественного сознания в катастрофическом 1941. Именно тогда, в первые дни войны с гитлеровской Германией, на экраны вышла киноновелла «Чапаев с нами». Финал фильма 1934 года был доснят, в результате чего, по новой версии, Чапаев успешно переплывал реку Урал, а на берегу его ждали бойцы, уходящие на передовую. Поднимаясь к ним на берег, легендарный комдив произносил горячую речь, в которой призывал бить немецко-фашистских захватчиков. Более того, в эти же дни и с той же целью была ре-актуализирована средствами киноэкрана память о еще одной победоносной войне — 1812 года.

Киновед Нея Зоркая рассказывает в одной из своих статей об опыте создания фильмов так называемой «оборонной тематики», приводя в пример короткометражки Григория Козинцева, созданные в начале войны в Ленинграде: «Бойцы охотно смотрели “Случай на телеграфе”, смеялись. Шутка тогда была нужна людям. Действие фильма происходило у окошка телеграфа. Расталкивая очередь, пробивался вперед... запыхавшийся человек в военном французском мундире и треуголке. Торопясь, он протягивал бланк: “берлин гитлеру тчк пробовал зпт не советую тчк наполеон”. Наполеон Бонапарт скрещивал руки на груди и бросал зловещий взгляд на телеграфистку. “Два семьдесят, — подсчитывает девушка, не обращая внимания на смысл слов и внешность клиента. — Гражданин, не задерживайте, следующий!.. ”» [8]. Таким образом протягивалась единая историческая линия от 1812-го до 1941 года — линия идентификации, соединившая в массовом сознании и героев войны с Наполеоном, и героев гражданской.

В этот же ряд, в различных смысловых вариациях, встраиваются другие произведения кинематографа «сталинского периода». Это, во-первых, «Александр Невский» (1938) Сергея Эйзенштейна. Фильм вернулся на экраны в 1941 г. и пережил, будучи помещенным в контекст новых военно-исторических обстоятельств, еще одну волну успеха, а в 1942 (год 700-летия Ледового побоища) был выпущен плакат со ставшими широко известными словами Сталина: «Пусть вдохновляет вас в этой войне мужественный образ наших великих предков». В исторической ретроспективе в фильме были обозначены все актуальные геополитические противники Советского Союза на Западе и на Востоке. С первых же кадров фильма проводилась мысль о том, что восточная

угроза вторична по сравнению с агрессией Запада, что соответствовало логике текущего политического момента, когда германская опасность расценивалась как более серьезная, чем японская. В уста Александра Невского режиссеры вложили слова о том, что, победив противника на Западе, Русь обратится для борьбы с врагами на Востоке [9].

В том же ряду стоит кинокартина «Суворов» (1940) Всеволода Пудовкина, а образ А. В. Суворова на коне и с саблей был использован в 1941 г. для создания плаката, на котором также были изображены красноармейцы и приводились упомянутые выше слова Сталина и фраза Суворова: «Бей, коли, гони, бери в полон!». В этом же ряду — фильмы «Кутузов» (1943, режиссер В. Петров), «Адмирал Нахимов» (1946, режиссер В. Пудовкин), «Крейсер “Варяг”» (1946, режиссер В. Эйсымонт; фильм хронологически привязан к успешному для СССР исходу советско-японской войны 1904 г., которая, не исключено, ощущалась Сталиным и как «реванш» в отношении русско-японской войны 1904–1905 гг.); «Адмирал Ушаков» (1953, режиссер М. Ромм), «Минин и Пожарский» (1939, режиссеры В. Пудовкин и М. Доллер) и др.

Зеркально противоположный по смыслу пример «горячей» культурной памяти в ее «обосновывающей» опции демонстрируют поздние и постсоветские фильмы о войне в Афганистане. Задача у той и у другой группы фильмов одна и та же: доказать законность и закономерность текущего порядка вещей — порядка, сложившегося после (но, конечно, не вследствие) изображенных в кинокартине исторических событий. Здесь налицо произвольное конструирование образа прошлого, основанное на так или иначе понимаемых национальных интересах, характерных для текущего момента времени.

Если привести распространенную трактовку войны в Афганистане и нарисовать ее «публичный образ», то выглядеть это будет примерно так: «1) Это была бессмысленная война; 2) Реки крови, горы трупов; 3) Наши необученные мальчики умирали там ни за что; 4) Война калечит души и психику; «необученные пацаны», прошедшие Афган, становятся социально опасны, пьют-колются, медленно погибают, сходят с ума...; 5) Для некоторых война была наживой; 6) Проклятия устроителям войны...» [10]. Между тем, за десять лет этой войны СССР потерял 14 тыс. человек (для сравнения: Соединенные Штаты за десять лет войны во Вьетнаме потеряли 54 тыс.). Потери СССР, учитывая уровень и масштаб военной операции, объективно были невелики. Следует предположить, что однозначно отрицательный образ этой войны, пропагандируемый игровым кино для массового зрителя, явился выражением негатива по отношению ко всему советскому как таковому и одним из мощных инструментов внутренней дискредитации политического строя в СССР [11]. По контрасту, распад СССР и постсоветская действительность должны были выглядеть как благо и освобождение, пришедшие на смену «ужасному режиму». Конструирование негативной коллективной памяти о данной войне как о «провальном» внешнеполитическом проекте Советского Союза осуществлялось в целях оправдания новых политических реалий, сложившихся к 1991 году и получивших развитие в дальнейшем [12].

Здесь уместна одна ремарка касательно звучащих иногда оценок этой войны как заведомо бессмысленной по причине того, что она велась на чужой территории и не носила оборонительного характера. Интересно, что аналогичные военно-исторические события XVIII века и в советский, и в постсоветский период становятся материалом для создания исключительно положительных экранных образов, которые, когда

необходимо, играют «обосновывающую» роль «горячей» культурной памяти в чистом виде. Ведь, как известно, А. В. Суворов много воевал за пределами Российской империи. Взять хотя бы знаменитый итальянский поход 1799 г., совершенный не в целях защиты Родины от внешнего врага, а во исполнение обязательств России как члена второй антифранцузской коалиции. При этом подвиги полководца и его солдат никто бы не рискнул назвать бессмысленными. В случае же войны в Афганистане исполнение воинского долга и верность присяге часто трактуются как «не имеющие смысла». На этом примере хорошо видно, как по-разному может конструироваться коллективная память о военных кампаниях похожего типа. (Кроме того, здесь следует учитывать некую общую деградацию публичного образа солдата, характерную для экранных массмедиа конца XX — начала XXI века, и актуализацию образа сотрудника спецслужб, но это тема для отдельного исследования.)

На смену разрушенной советской идеологии ничего нового не пришло — сегодняшнее российское общество в целом и отдельные его группы демонстрируют фактическое отсутствие более или менее стабильной системы ценностей. Вопрос же о «национальной идее» и вовсе открыт и как будто мало связан с жизнью современной массовой культуры России. Но это впечатление обманчиво. Массовая культура и массовая идеология идут рука об руку и не существуют одна без другой, даже если вопросами идеологии ни одна служба сегодня официально не занимается.

Современное отечественное военное кино для широкой аудитории определенно имеет некоторое отношение к национальной идее, и нетрудно догадаться, какое. Оно служит развитию представлений, в которых отсутствует элемент («клей»), скрепляющий внутреннее поликультурное и полиэтничное пространство страны. Эта пропагандируемая идея содержит в себе как раз нечто противоположное, то, что Г. Зверева в одной из статей назвала феноменом «этнизации» постсоветского общества. Именно этот феномен играет сегодня важнейшую роль в процессе конструирования коллективной идентичности [13]. Исследовательница справедливо отмечает факт использования привычных национальных и этнокультурных стереотипов для создания публичного образа военного конфликта в Чечне (и шире — на Кавказе). В качестве примера она приводит фильм Алексея Балабанова «Война» (2002). В первом же эпизоде жестокого убийства пленных российских солдат чеченскими боевиками один из отрицательных персонажей в разговоре с главным героем (по сценарию — пленным-рабом) утверждает следующее: «Я потомок мюрида... Он сто пятьдесят лет ваших резал... Это моя земля, и я буду чистить ее от собак неверных, пока до Волгограда ни одного русского не останется...». Эта же тема — извечное противостояние и взаимное непонимание между «имперской» государственной машиной и «свободолюбивыми горцами» — присутствует и в других фильмах, посвященных чеченской войне: «Мужская работа» (2001, режиссер Т. Кеосаян), «Кавказский пленник» (1996, режиссер С. Бодров), «Блокпост» (1998, режиссер А. Рогожкин) и др.

Опыт медиатизации событий чеченской кампании при помощи киноэкрана можно отнести, как ни парадоксально, к «холодной» опции культурной памяти, которая призвана, по Ассману, сопротивляться изменениям: она обращается ко всему регулярно повторяющемуся. Это довольно редкий случай в истории отечественного военного кино. Парадокс состоит в том, что Я. Ассман, говоря о выполняемой «холодной» памятью консервативной функции поддержания и увековечивания существующего порядка вещей, имел в виду наполнение

актов воспоминания не уникальным позитивным содержанием. Настоящее регулярно подпитывается «хорошим» прошлым. В случае же чеченского конфликта это содержание носит выражено негативный (и тоже не уникальный) характер. Говоря об образах чеченской войны в продуктах массовой культуры, Г. Зверева употребляет термин «удревнение»: при конструировании образа войны делается акцент на ее «древних корнях» и производятся попытки обоснования ее «естественности». «“Этнизация” чеченской войны в продукции массовой культуры создает негативную тональность в российском обществе и автоматически переводит ее в одномерную плоскость конфликта между “чеченцами” и “русскими”» [14]. Повторяющееся содержание культурной памяти в ее «холодной» разновидности могло бы звучать так: «кавказская война — это естественно для России».

Специфика ситуации заключается, во-первых, в том, что культурная память, оказывается, может «питаться» регулярно возвращающимся негативом, а во-вторых — в том, что «холодная» опция памяти оказывается продолжительнее, устойчивее и сильнее опции «горячей». Иначе не объяснить тот факт, что систематические усилия советского кино по созданию устойчивого мифа о «едином доме для всех национальностей», «единого советского народа» не привели к сколько-нибудь продолжительному существованию такого типа дискурсов в массовой культуре после прекращения их регулярного производства. «Холодная» культурная память, как требующая меньше сознательных усилий по ее актуализации и как бы «сама по себе» курсирующая по знакомым траекториям прошлого, опять «скатилась» к давно известным вариациям «кавказского синдрома», в число которых входит и лермонтовский «Кавказский пленник», и лубочная «Битва русских с кабардинцами...», и многие другие сюжеты.

Другие немногочисленные примеры работы «холодной» памяти о войне при посредстве киноэкрана можно усмотреть в первых опытах дореволюционного кинопроизводства в области военного кино для широкого зрителя. Первый русский «кинобоевик» очень большого для своей эпохи метража (рассчитанный на один час сорок минут чистого времени показа) — фильм «Оборона Севастополя» (1911) режиссеров В. Гончарова и А. Ханжонкова — был посвящен героизму русских воинов и мирного населения Севастополя во время Крымской войны. Актеры, загримированные под героев Крымской войны — П. С. Нахимова, В. А. Корнилова, Э. И. Тотлебена, Н. И. Пирогова, матроса Кошку и др., появлялись на экране наряду с подлинными участниками событий — героями обороны, дожившими до 1911 года. Перед нами рассказ-киноиллюстрация об истории Крымской войны или первая попытка нарративизации этой истории экранными средствами. Некоторые исследователи отмечают связь между «Обороной Севастополя» и некоторыми ранними советскими фильмами, отображавшими события военного характера, в частности — лентой «Броненосец “Потемкин”» (1925) С. Эйзенштейна. Фильм «Оборона Севастополя» оказался первым военно-патриотическим кинопроизведением, и его успех у зрителей следует признать вполне заслуженным.

Другим заслуживающим внимания военным фильмом дореволюционной России является сохранившийся в отдельных фрагментах фильм «1812» (совместное производство «Патэ» и А. Ханжонкова). Этот большой фильм (продолжительностью один час пять минут) также представлял собой серию киноиллюстраций к истории Отечественной войны 1812 года, расположенных в хронологическом порядке и выполненных в основном по популярным произведениям

русских и иностранных художников, пишущих на исторические сюжеты (здесь имело место сознательное использование специфических возможностей кинематографа). Операторы критически осваивали опыт живописи для создания собственно кинематографических, динамических композиций на натурном материале; последние оказали влияние на последующее развитие русского операторского искусства, что проявилось, в том числе, в инсценированных батальных сценах Первой мировой войны, которые для фильма «Слава нам, смерть врагам» (1914) снимал оператор Б. Завелев [15].

Оба фильма — и «Оборона Севастополя», и «1812» — «встроились» в сложившийся героический дискурс, связанный с этими войнами. Общественное значение победы в Отечественной войне 1812 года служило надежнейшей «опорой» для осуществления консервативной («консервирующей») функции «холодной» культурной памяти Империи. Крымская война, хотя и не была в целом предметом гордости, тем не менее, включала события, служившие весомым основанием для ее героизации, в связи с чем в 1910 г. режиссер В. М. Гончаров получил «высочайшее соизволение» на постановку картины [16].

В контексте настоящего анализа особняком стоит событие Великой Отечественной войны. Именно эта война предоставляет наиболее богатый материал для анализа взаимодействия времени, памяти и медиа, применительно к которому можно использовать еще одно понятие, разработанное Я. Ассманом, — понятие коммуникативной памяти, существующей наряду с памятью культурной (а чаще — в противопоставлении ей). Коммуникативная память функционирует в горизонте «жизненного мира», который может охватывать личный опыт индивида и услышанные им рассказы. Коммуникативная память опирается на непосредственное социальное взаимодействие (в то время как культурная память предполагает устойчивые объективации), ее временной диапазон, соответственно, составляет 60–80 лет (со времени значимого для сообщества события).

Следует заметить, что в настоящее время в отношении Великой Отечественной войны заканчивается период коммуникативной памяти. Уходят ее последние участники и свидетели. Это одна из причин, в силу которых все последние годы растет интерес к проблеме войны как личного опыта, судить о котором можно на основании индивидуальных, личных воспоминаний. Более того, именно эта война чаще всего становится (и становилась) материалом для попыток реконструировать личный опыт человека на войне с привлечением возможностей различных медиа, в том числе и в рамках кинопродукции для массового зрителя, что нехарактерно для медиатизации всех других военных кампаний, проводимых в досоветский, советский и постсоветский период.

Уникальность формирования памяти вокруг события войны 1941–1945 гг. заключается в том, что, как пишет Н. Копосов, «опыт войны был действительно массовым опытом, и хотя он давно и многократно опосредован множеством коммуникативных систем, граждане привыкли воспринимать его как личный (или семейный) опыт. Идея о связи национальной истории с судьбой каждого россиянина здесь выступает, как нигде, наглядно» [17]. Что тому причиной? Возможно — чрезвычайно травмирующее воздействие полученного в ходе войны коллективного опыта, пережить которое можно только усилиями нескольких последующих поколений, а возможно — неустроенность настоящего и неуверенность в будущем, вынуждающие искать что-то в прошлом, чтобы опереться на это и придать своей жизни какое-то достоинство.

Рассмотрим процесс конструирования культурной памяти о данном событии в разные периоды отечественной истории. Количество созданных и создаваемых кино- и телепроизведений о Великой Отечественной войне чрезвычайно велико. Специфика экранных образов этой войны состоит в том, что они становились серьезной идеологической опорой и фактором, способствующим «цементированию идентичности» сообщества далеко не всегда в силу сознательно поставленных властью перед кинематографистами задач. Например, в фильме «Белорусский вокзал» (1970) режиссера Андрея Смирнова вообще нет изображения личного или коллективного подвига или каких-либо проявлений героизма на поле боя; действие происходит в 1970 году и таким образом совпадает со временем создания фильма. Средство отображения времени соразмерно этому времени — в этом заключается секрет «киноправды» фильмов о войне, поскольку особенность медиа заключается в том, что они несут в кадр, в первую очередь, собственную современность. (В этом смысле каждый фильм рассказывает, прежде всего, о том времени, в которое он был создан, и уже затем — о времени изображаемых событий.) Поэтому невозможно, например, снять сегодня «прямой» фильм о войне, в натуралистическом ключе, наподобие «Радуги» (1943) Марка Донского (это, кстати, еще один удачный пример совпадения времени события и времени средств его отображения).

Конечно, «совпадение времен» само по себе не гарантирует высокого качества кинопроизведения. Просто существует «разница в возрасте» между средствами отображения и отображаемым событием (она создает определенную, иногда очень высокую степень условности в кадре), и эту разницу нельзя сбрасывать со счетов. В противном случае замысел обречен на неудачу, как это случилось с киноработами Н. Михалкова «Утомленные солнцем 2: Предстояние» (2010) и «Утомленные солнцем 2: Цитадель» (2011). Если сегодня ставить задачу создания «прямого» фильма о войне, случившейся более шестидесяти лет назад, то следует изображать не танковые атаки, а скорее обратиться к теме сегодняшних ветеранов (как советских, так и немецких) — живых свидетелей войны, тех самых носителей коммуникативной памяти, которых с каждым годом остается все меньше и меньше [18].

Возвращаясь к анализу фильма «Белорусский вокзал», необходимо отметить, что картина, благодаря показанной в ней невозможности передать (опосредовать) личный опыт войны, представляет большую ценность как вклад в коллективную «память о войне» и может служить идейной опорой для зрителей разных поколений. По сути, личный опыт войны есть то, что опосредованию не подлежит, даже с использованием выработанного всей художественной культурой языка «фронтовых чувств» [19]. Коммуникативная память, в зоне действия которой мы все еще находимся, позволяет не только получать сведения «из первых рук», но также испытывать опыт немоты, нежелание и невозможность рассказа о войне. В условиях невозможности наррации — этого неперемного условия формирования памяти на индивидуальном и групповом уровне — остается лишь рассказать о самой этой невозможности. Что и делает фильм «Белорусский вокзал», перекидывая в некотором смысле «мосты» между коммуникативной и культурной памятью, которые, по мысли Я. Ассмана, не могут встретиться. В кинопроизведении они встретиться как раз могут, и событие Великой Отечественной, опосредованное при помощи кинематографа, такие встречи иногда наглядно демонстрирует. Возможно, что именно в этом и заключается специфика данной войны как явления одновременно и массового порядка, и глубоко личного. Несмотря на то, что война закончилась шестьдесят шесть лет тому назад.

Существует немало исследований, посвященных образу Великой Отечественной, сформированному средствами кино в разные периоды советской и постсоветской истории. В отдельную группу часто выделяют фильмы военных лет, к которым относятся как агитационно-пропагандистские ленты, так и произведения, по выражению Ней Зоркой, народного киноискусства [20]. К последним относятся картины, главными героями которых становятся рядовые, обычные люди, — «Два бойца» (1943) режиссера Л. Лукова, «Жди меня» (1943) А. Столпера, «Радуга» (1943) М. Донского и др. (Военные киноленты идеологической направленности, строящиеся на использовании исторических сюжетов с целью создания «правильной» картины настоящего, были проанализированы выше.)

Исследование «памяти о войне» в связи с практиками передачи личного военного опыта необходимо затрагивает и ряда киноработ, созданных после войны. В 1940–1950-е гг. действовал негласный запрет на обращение к личному военному опыту, в силу чего новое поколение режиссеров (собственно, поколение режиссеров-фронтовиков), достаточно долго — до конца 1950-х — не касалось этой темы. В 1956 г. вышли «Солдаты» Александра Иванова, фильм, которому во многом удалось преодолеть существующие идеологические установки. Еще одной важной кинокартиной этого времени стал фильм «Летят журавли» Михаила Калатозова — в нем в центре повествования вновь оказался отдельный, частный человек, столкнувшийся с войной. После этого в кино приходит новое режиссерское поколение, преодолевшее запрет помнить и опираться на личную память об этой войне. И тогда появились «Баллада о солдате» Григория Чухрая (1959), «Первый день мира» Якова Сегеля (1959), «Мир входящему» (1961) Александра Алова и Владимира Наумова, «Чистое небо» (1961) Чухрая, «У твоего порога» (1963) Василия Ордынского и др.

Характерной картиной для 1960-х стали «Живые и мертвые» (1963) А. Столпера; позже создается фильм «Проверка на дорогах» А. Германа (1971). Проверка на дорогах выступает здесь скорее как проверка войною, и в дальнейшем режиссер продолжит разворачивать на экране свою медленную «войну без войны» — без масштабных сражений, внешней динамики действия, без захватывающего сюжета. Другие фильмы А. Германа — «Двадцать дней без войны» (1976), «Мой друг Иван Лапшин» (1984) — повествовали не о войне как таковой, а о том, что происходит вокруг нее и в связи с ней. В то же время, 1970-е годы часто трактуются как возвращение в кинематограф официальной версии Великой Победы. В конце 1960-х гг. появилась военная эпопея Юрия Озерова «Освобождение» (1968–1971), затем — «Солдаты свободы» в четырех частях (1977), четыре серии «Битвы за Москву» (1985) и «Сталинград» (1989). Вышли киноэпопея Михаила Ершова «Блокада», состоявшая из четырех фильмов (1973–1977), двухсерийный киноман «Победа» (1984) Евгения Матвеева, разнообразные официальные версии партизанской войны.

В целом, в 1970-е гг. фильмов о войне стало меньше. К этому времени относится фильм Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие...» (1972), похожий сюжет демонстрирует картина «Летняя поездка к морю» (1978) Семена Арановича. Нужно упомянуть также фильмы Леонида Быкова «В бой идут одни «старики»» (1973) и «Аты-баты, шли солдаты...» (1976). В 1975 Сергей Бондарчук выпустил экранизацию романа Михаила Шолохова «Они сражались за Родину». В 1970 г. появился фильм Марлена Хуциева «Был месяц май», во многом предваряющий

траектории авторского военного кинематографа десятилетия. Суть картины в том, что вслед за долгожданной победой начинается осознание ее действительной цены — цены невыносимого военного опыта. В «Восхождении» (1976) режиссер Лариса Шепитько и сценарист Юрий Клепиков подняли сложный вопрос о природе предательства. Такой «разворот» характерен для авторского военного кинематографа эпохи 1970–1980-х, когда главным сюжетом фильмов становится внутренняя война и личный опыт человека. В этой связи необходимо отметить фильм «Иди и смотри» (1985) Элема Климова по сценарию Алеся Адамовича, ставший еще одной попыткой добиться высокого уровня достоверности в описании жестокой и трагической ситуации, в которой оказались жители оккупированных территорий.

Следует отметить, что память о войне 1941–1945 годов в том виде, как ее формировали кинофильмы для массового зрителя в разные периоды советской и постсоветской истории, не поддается однозначной интерпретации. Сложность ситуации связана, в том числе, с сохраняющейся привязкой этой войны к памяти коммуникативной, имеющей совершенно другие механизмы (по сравнению с культурной памятью). Наиболее отчетливая тенденция, которую можно отметить, — это постепенное преобразование «горячей» опции культурной памяти в «холодную» (эффект «остывания» памяти). Кинофильмы о войне, создаваемые в постсоветский период, не открывают в ней ничего нового. Образ войны перестал меняться, она превратилась в неизменяемый элемент нашего настоящего. Именно эта «холодная» разновидность культурной памяти о Великой Отечественной выполняет сейчас консервативную функцию поддержания существующего политического курса.

Однако, если разновидности культурной памяти способны перетекать одна в другую, то не исключена вероятность того, что у Великой Отечественной войны есть кинематографическое будущее.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Фомин В. И.* Цена кадра: каждый второй — ранен, каждый четвертый — убит... : из истории фронтовой киножурналистики // *Война на экране.* М., 2006. С. 24.

[2] В этой связи показательны затруднения, которые подчас испытывают представители бесписьменных культур при восприятии кинофильма. Трудности возникают из-за отсутствия навыка связывать последовательность сменяющихся друг друга кадров в единое смысловое целое. Примерно об этом же писал Ю. Лотман, делая предположение, что представление об истории возникает в культурах, овладевших алфавитным письмом. Подробнее об этом см.: *Маклюэн Г. М.* Галактика Гуттенберга: становление человека печатающего. М. : Акад. проект, 2005; *Лотман Ю.* Семиосфера. СПб. : Искусство, 2000.

[3] *Zielinski S., Custance G.* History as Entertainment and Provocation: the TV Series “Holocaust” in West Germany // *New German Critique.* 1980. № 19. Special Issue 1: Germans and Jews. P. 81-96.

[4] *Sobchak V.* The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event. New York: Routledge, 1996.

[5] *The Invention of Tradition / ed. by E.Hobsbawn, T.Ranger.* Cambridge : Cambridge UP, 2003.

[6] Подробнее см.: *Assmann J.* Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München : C. H. Beck Kulturwissenschaft, 1992.

[7] Последовательный анализ концепции культурной памяти Я. Ассмана применительно к польской историографии XIX в. см.: *Васильев А. Г.* Мемориализация травмы в культурной памяти: «падение Польши» в польской историографии XIX в. // *Образы истории и исторические представления: Россия — Восток — Запад.* М., 2010. С. 813-843. (Образы истории).

[8] Цит. по: *Зоркая Н.* Визуальные образы войны // *Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа.* М., 2005. С. 741.

[9] Подробнее см.: *Багдасарян В.* Образ врага в исторических кинолентах 1930–1940-х гг. // *История страны. История кино.* М., 2004. С. 115-146.

[10] Здесь и далее см. комментарий Алексея Козлачкова, журналиста и ветерана войны в Афганистане, относительно фильма «Афганский излом» (1991) и дискуссию вокруг него на сайте В.Шурыгина в «Живом журнале»: URL: <http://shurigin.livejournal.com/195423.html> (дата обращения: 25.08.2012).

[11] В качестве примера можно привести фильмы «Афганский излом», 1991, режиссер В. Бортко, «Афганец», 1991, и «Афганец 2», 1994, режиссер В. Мазур, «Побег из Афганистана», 2002, режиссер Т. Бекмамбетов, «9 рота», 2005, режиссер Ф. Бондарчук, и др. Во многих фильмах прослеживается идеология, противоположная той, которая пропагандировалась в советских фильмах о Великой Отечественной войне. Так, в фильме «В бой идут одни старики» (1973, режиссер Л. Быков) отчетливо проводится мысль о дружбе между народами, населяющими СССР (в «поющей» эскадрилье служат выходцы из разных республик, между которыми существуют дружеские и братские отношения); в фильме же «9 рота» есть некрасивая сцена, в которой советские бойцы, украинец и выходец из Средней Азии, ссорятся и оскорбляют друг друга на национальной почве. Другие эпизоды также напрямую трактуют существующую на тот момент политическую и бытовую действительность как распад и разложение.

[12] Я. Ассман не рассматривает специально такую разновидность функции «горячей» культурной памяти, как «обоснование по контрасту» (контраст между прошлым и настоящим акцентируется «горячей» памятью в ее «контрапрезентной» опции, и она рисует картину «плохое настоящее — хорошее прошлое», но не наоборот). Между тем, отдельные периоды развития массового кино позволяют выявить прием, рисующий плохое (как правило, недавнее) прошлое, которое настолько плохо, что оправдывает разрыв с ним и начало строительства чего-то совершенно нового. Это еще одна разновидность работы «обосновывающей» функции памяти. По-видимому, такой прием становится возможным в отношении «свежих» исторических событий, еще не обросших коннотациями и допускающих трактовки в соответствии с политическими потребностями нового периода. Так, участие России в Первой мировой войне стало бы прекрасной «мишенью» для критики самодержавия, если бы не подоспел еще более подходящий материал — война гражданская, на базе которой и оказался построен многолетний киномиф о закономерности возникновения советского строя. Первая мировая в общем-то прошла мимо отечественного военного кинематографа. Войне же в Афганистане «не повезло»: будучи одной из самых организованных войн СССР (в отличие,

например, от Великой Отечественной), она оказалась чрезвычайно востребованной политически и вынесла на себе весь груз экранного негатива, позволивший растоптать старую, ставшую не удобной национальную идею. Это яркий пример работы «памяти о войне» на национальную идею, только работы со знаком минус (дискредитация идеи).

[13] Подробнее см.: *Зверева Г.* «Работа для мужчин?» : Чеченская война в массовом кино России // *Неприкосновенный запас* [Электронный ресурс]. 2002. № 6 (26). URL: <http://magazines.russ.ru:8080/nz/2002/6/zver-pr.html> (дата обращения: 25.08.2012).

[14] Там же.

[15] Подробнее см.: *Гинзбург С. С.* Кинематография дореволюционной России. М. : Аграф, 2007.

[16] Подробнее об истории создания фильма «Оборона Севастополя» см.: *Ханжонков А. А.* Первые годы русской кинематографии. М. ; Л. : Искусство, 1937.

[17] *Копосов Н.* Память строгого режима: история и политика в России. М. : Новое лит. обозрение, 2011. С. 163.

[18] См.: *Чистякова В. О.* «Тот, который не стрелял» : рец. на кинофильмы «Журавли над Ильменем» и «Снайпер Саха» (киностудия «Сахафильм») // *Культурологический журнал* [Электронный ресурс]. 2012. № 1 (7). URL: http://cr-journal.ru/rus/journals/46.html&j_id=5 (дата обращения: 25.08.2012).

[19] Подробнее см.: *Гудков Л.* «Память» о войне и массовая идентичность россиян // *Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа*. М., 2005. С. 83-103.

[20] *Зоркая Н.* Указ. соч. С. 753.

© Чистякова В. О., 2012

Статья поступила в редакцию 5 августа 2012 г.

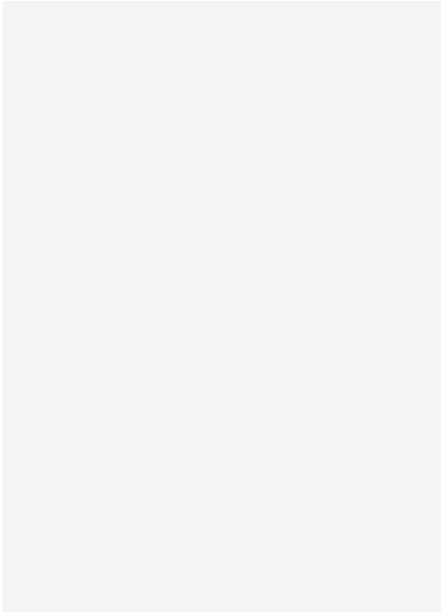
Чистякова Виктория Олеговна,
кандидат философских наук,
заведующая Сектором исследований медиакультуры,
Российский институт культурологии (Москва),
e-mail: v.chistyakova@gmail.com

UDC 791.43.03

Chistyakova V.

**RUSSIAN WAR CINEMA OF 1911–2011:
MEDIATISATION OF MEMORY**

Abstract. The paper analyses the ways of representing the wars of the past in mass cinema. Russian feature films of 1911–2011 are in the focus of consideration. The author uses the concept of cultural memory proposed by



Jan Assman but in the context of wider approach to the mediating events of the Past that are meant to be kept in memory. Conclusions concern the historical types of hence constructed “heroic Past” images and their potential for creation of national identity in different periods of Russian and Soviet history.

Key words: memory, narrative, images of the Past, mass cinema, national idea

Chistyakova Victoria Olegovna,

PhD, Head of the Department for Screen Culture,
Russian Institute for Cultural Research (Moscow),
e-mail: v.chistyakova@gmail.com