Чистякова В.О.

Конференции

1. Доклад на тему «Антропология как искусство», научная конференция «Дискурс прекрасного в эпоху новых медиа», ИФ РАН, 29 ноября 2013
2. Доклад на тему «Ethnographic film and the documentary in the context of audience studies: a comparative analysis» на симпозиуме «Character and destiny: thoughts about ethnographic cinema and contemporary documentary», прошедшем в рамках 33-го фестиваля Северной ассоциации антропологического кино (NAFA) 9-13 октября 2013, Бильбао

**В.О.Чистякова**

**«Память о войне» как элемент национальной идеи**

**(опыт отечественного кинематографа 1911-2011 гг.)**

Репрезентация прошлого в продуктах культурных индустрий уже довольно давно выступает в науках социально-гуманитарного профиля в качестве предмета анализа и критики. В последние десятилетия вопросы, касающиеся представления значительных событий истории в массмедиа, всё чаще начинают рассматриваться в ракурсе, предложенном новым научным направлением — memory studies (исследованиями памяти). У истоков этого формирующегося исследовательского поля (если брать его в аспекте изучения массовой культуры и медиа) находится несколько теоретических позиций, ставших классическими. Так, Теодор Адорно, как известно, ставил знак равенства между «товаризацией» культуры и культурным забвением. Память больше не является значимым элементом повседневного опыта человека. Энтони Смит отмечал, что глобальная культура – это производство «вечного настоящего»[[1]](#footnote-1). Эндрю Хоскинс в 2004 году опубликовал статью, в которой утверждал, что коллективная память сегодня серьезнейшим образом опосредована (mediated), пронизана влиянием современных медиа[[2]](#footnote-2). Телевидение с его непрерывным потоком новостей и прямого эфира живёт в вечном настоящем, ему присущи мгновенность и одновременность. Глобальные медиа – своеобразная «черная дыра», «аттрактор», силой своей гравитации поглощающий память и историю своим полем «вечно-настоящего-реального-времени».

Таким образом, по мнению наиболее последовательных теоретиков этого направления, «подлинный смысл» истории превращается посредством культурных индустрий в зрелище и развлечение. Рациональное осмысление событий прошлого несовместимо с эмоциональным и мелодраматическим настроем, который создается, к примеру, игровым историческим фильмом для массового зрителя. Культурные продукты для широкой аудитории неизбежно несут на себе отпечаток эстетики предмета потребления. Рекламная драматургия, в соответствии с которой они создаются, делают их непригодными для целей просвещения и обучения. История и память, воссоздаваемые в схематизированных формах, скорее «колонизируют историческое воображение аудитории, нежели стимулируют и освобождают его[[3]](#footnote-3). Другие авторы, среди которых Hartman, Jameson, также высказывали озабоченность в связи с влиянием телевидения и кино на социальную память. Эти исследователи указывали, что память становится всё более и более отчужденной от личного и активного воспоминания, становясь жертвой последствий «информационной болезни» в мире, превращенном в громадное скопление образов, которые потеряли свою референциальную ценность. Серьезные доводы теоретического и политического характера были озвучены также в связи с опасностью крайней формы релятивизма, приводящей к размыванию границ между фактом и вымыслом в продуктах новых медиа.

Иную позицию демонстрирует Умебрто Эко в сборнике эссе «Отложенный апокалипсис» («Apocalypse Postponed»[[4]](#footnote-4)), в котором он рисует портрет находящейся на грани самоуничтожения западной культуры. В нём автор одновременно и критикует, и защищает массовую культуру. Массовая культура видится Эко и как возмездие человечеству, и как средство его спасения. Он утверждает, что в основе критики «апокалиптического» толка лежит напряжение, вызванное «болезненным притяжением» к медиуму, который Эко называет «mysterium televisionis». Однако что есть телевизионная реальность? Апокалиптически настроенные критики полагают, что реальность есть нечто такое, что можно разрушить (исказить). Телевидение же говорит другое: единственная реальность, которую мы обнаруживаем, это и есть та реальность, которая «в телевизоре». Таким образом происходит возврат реальности к тому, чем она всегда и была: семиотическим продуктом, представлением, закодированной фикцией. Эко ясно показывает, что желание восстановить «подлинную» человеческую природу в «гиперреальном» мире может лишь завести в тупик, потому что восстановление как таковое здесь основывается на возврате к «реальному» в том смысле, который был придан ему «высокой» культурой. Если же культура — это аристократическое явление, пишет Эко, то «... даже предположить, что культура есть то, что разделяемо каждым, что производится в целях удовлетворения потребностей каждого и проектируется соответствующим образом, значит допустить чудовищное противоречие... Массовая культура есть анти-культура»[[5]](#footnote-5).

Ряд других исследователей также рисует не столь пессимистическую перспективу относительно продукции массмедиа. В частности, Зелински пишет, что телесериалы, игровые фильмы и массмедиа в целом в большей мере способствуют пониманию исторических событий, нежели предшествующее рациональное/объективное/«историческое» описание прошлого[[6]](#footnote-6). Неизбежная вульгаризация всегда предпочтительнее безразличия, и культурные индустрии пробуждают в людях, мало осведомленных о важных исторических событиях, интерес к истории. Ёщё один важный аргумент — возможность обогащения понимания истории посредством её репрезентации в разнообразных популярных жанрах. К тому же, быстрое увеличение числа продуктов массмедиа на исторические темы привело к имеющему серьезные перспективы пониманию тех «опор», на которых неизбежно держится любая форма исторического знания. Другими словами, стало ясно, что история в любых её репрезентациях всегда представляет собой процессы и конструкции[[7]](#footnote-7).

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 её 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»[[8]](#footnote-8) как стратегии политических элит по удержанию власти в условиях кризиса, попытаемся проследить стратегии формирования национальной идеи в досоветский, советский и постсоветский период при помощи «памяти о войне», актуализированной средствами кино для массового зрителя. В спектр нашего внимания попадают фильмы разнообразных жанров: драма, военная драма, героическая драма, военно-патриотический фильм, исторический фильм и другие, включая те, жанровую принадлежность которых определить непросто (как, например, фильм «В бой идут одни старики», реж. Л.Быков, 1973).

Для проведения анализа всего множества фильмов, созданных в нашей стране в период 1911-2011 гг. и связанных так или иначе с военной темой, воспользуемся концепцией коммуникативной и культурной памяти, разработанной Яном Ассманом[[9]](#footnote-9). 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 определённого общества и подлежит повторяющемуся из поколения в поколение наставлению и заучиванию. Каждому сообществу присуща собственная «культура воспоминаний», и в отношении такого рода «культур» можно провести сравнительно-исторический анализ.

Культурная память противопоставляется автором памяти коммуникативной. Коммуникативная память функционирует в горизонте «жизненного мира», который может быть охвачен собственным опытом индивида и услышанными им рассказами. Временной диапазон коммуникативной памяти, таким образом, составляет 60-80 лет с того момента, как произошло значимое для сообщества событие. В отличие от коммуникативной, память культурнаяотносится ко времени «истоков», к «далёким» временам, о которых никто из ныне живущих не может иметь личных воспоминаний. Культурная память включает в себя «обосновывающие воспоминания», утверждающие законность и оправданность существующего порядка вещей. Коммуникативная память опирается на непосредственное социальное взаимодействие, в то время как культурная памятьпредполагает устойчивые объективации. Культурная память, в отличие от памяти коммуникативной, специально учреждается, искусственно формируется. Для её создания, хранения и трансляции в обществе создаются специальные институты. Она имеет сакральную окраску, ей присуща приподнятость над уровнем повседневности (сферы коммуникативной памяти).

Таким образом, культурная память — это орган ритуально оформленного неповседневного воспоминания, тогда как память коммуникативная, напротив, растворена в повседневном и приобретается неспециализированно, в ходе повседневного общения. Существование особых специалистов по коммуникативной памяти в обществе не предполагается. Сохранение же культурной памятитребует существования профессиональных носителей (шаманов, жрецов, бардов, поэтов, писателей, художников, а в рамках производимого анализа — деятелей кино). Приобщение к культурной памятиспециально организуется и контролируется этими специалистами Культурная память обосновывает идентичность сообщества, утверждает её 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 взлёта, 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, которая называется Яном Ассманом «мифомоторикой». «Горячую» культурную память исследователь называет мифом, т.е. закреплённым 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 всё несовершенство текущего положения дел. В определённых 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[[10]](#footnote-10).

Если бросить взгляд на всё множество отечественных фильмов о войне, то можно провести их условное деление на те, которые представляют события, ставшие уже достоянием культурной памяти, и те, которые еще попадают в сферу действия памяти коммуникативной, - если за точку отсчета принять время написания данной статьи, год 2011. Так, фильмы о войнах допетровского времени, эпохи Петра I, VIII века, Отечественной войне 1812 года, Крымской войне, войнах второй половины XIX века, русско-японской, Первой мировой войне и Гражданской войне имеют дело с теми историческими событиями, которые относятся к арсеналу памяти культурной. Что же касается памяти коммуникативной, то события, которые находятся в зоне ее действия, оказываются представлены фильмами, посвящёнными Великой Отечественной войне 1941-1945 гг. войне в Афганистане и войне в Чечне.

Еще одним ориентиром для проведения анализа может служить следующий важный показатель: соотнесенность той или иной войны по времени с появлением кинематографа и других аудиовизуальных технологий фиксации и репрезентации. Этот аспект рассмотрения учитывает не только время, изображаемое в кинокартине, но и время создания самого фильма. Отношения между одним временем и другим — чрезвычайно интересный предмет для исследования. Именно он наиболее полно раскрывает медиальную составляющую в деле репрезентации событий прошлого при помощи экрана. (В этом смысле каждый фильм рассказывает в первую очередь о том времени, в которое он был создан, а уже во вторую – о времени изображаемых событий)

Первое, что позволяет заметить концепция Ассмана в применении к ситуации отечественного военного кино (и, возможно, вообще к кино), это эффект «превращения» любого события, независимо от времени его свершения, в достояние культурной памяти. Другими словами, это эффект «нарративизации», то есть «рассказывания» о событии любыми средствами, отличными от тех, которыми пользуется память коммуникативная. А она использует средства, характерные для ситуации личного общения (это «короткая» память). Таким образом создание любых произведений, составляющих сферу художественной культуры, будет актом превращения событий прошлого в события, о которых состоялся рассказ. Тем самым происходят две вещи: событие оказывается медиатизированным и у него появляется аудитория, которая с течением времени будет пополняться. Ведь произведение (фильм, книга, музыка) со временем начинает вести себя так, что к нему вполне применимо выражение Ю.Ломана «память текста»: оно впитывает в себя память о своих предшествующих контекстах. Память культурная, к которой относятся произведения, в том числе, художественной культуры, - это память «длинная». 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.

Для идентичности того или иного события работает тот же механизм, если речь идет о помещении его в сферу культурной памяти. Итак, нужен рассказ при помощи неких медиа – тогда культурная память пополняется новыми событиями.

Первые опыты российского дореволюционного кинопроизводства в области военного кино для массового зрителя включают несколько фильмов, до сих пор являющихся предметом исследования киноведов и историков. Так, первый русский «кинобоевик» очень большого для того времени метража (рассчитанный на один час сорок минут чистого времени показа) – «Оборона Севастополя» (1911) – был посвящен героизму русских воинов и мирного населения Севастополя во время Крымской войны. Фильм был в принципе лишен сюжета, он представлял собой эпизоды восстановленных событий Севастопольской обороны, которые чередовались в нем с документальными кадрами исторических мест военных действий. Актеры, загримированные историческими героями Крымской войны – Нахимовым, Корниловым, Тотлебеном, Пироговым, матросом Кошкой и другими – появлялись на экране наряду с подлинными участниками событий, героями обороны, дожившими до 1911 года. Официальными постановщиками фильма считались В.Гончаров и А.Ханжонков. Большая помощь при постановке фильма была оказана военным консультантом полковником М.Ляховым, под чьим руководством восстанавливались исторические баталии. Операторы Л.Форестье и А.Рылло осуществляли съёмки в документальной манере. Большая роль была отведена солдатам и офицерам, снимавшимся в массовке. Таким образом, перед нами рассказ – киноиллюстрация к истории Крымской войны: первая попытка нарративизации этой истории экранными средствами. С точки зрения настоящего времени интерес представляют доподлинный материал, который в этой картине содержится. Интересны съёмки памятников Севастопольской обороны. Большое впечатление производит съёмка ветеранов войны, доживших до 1911 года. Убедительны и достоверны батальные сцены, воссозданные воинскими частями с большой исторической точностью. Воспринимается как документ эпизод эвакуации мирного населения из подожженных вражеской артиллерией домов. Ряд исследователей отмечает связь между «Обороной Севастополя» и несколькими ранними советскими фильмами о войнах прошлого, в частности, фильмом «Броненосец «Потёмкин»» (1925). Эту связь прослеживают во впервые использованной натурности кинематографа и его способности отображать поведение масс. Эти качества действительно были оценены и взяты на вооружение молодыми советскими кинематографистами. Фильм «Оборона Севастополя» оказался первым военно-патриотическим фильмом, 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 Ханжонкова). Этот большой фильм (продолжительностью один час пять минут) также был лишен сюжета и представлял собой серию киноиллюстраций к истории войны 1812 года, расположенных в хронологическом порядке и выполненных в основном по популярным произведениям русских и иностранных исторических художников. Операторы критически осваивали опыт живописи для создания собственно кинематографических, динамических композиций на натурном материале. Здесь имело место сознательное использование специфических возможностей кинематографа. Эти планы оказали влияние на последующее развитие русского операторского искусства, что проявилось, в том числе, в инсценированных батальных сценах первой мировой войны, которые оператор Б.Завелев снимал для фильма «Слава нам, смерь врагам» (1914).

Исторические кинолубки в лучших своих образцах представляли некоторую просветительскую ценность, знакомя зрителей с героическим прошлым народов нашей родины, наглядно и иногда довольно точно рисуя портреты исторических деятелей и отражая особенности исторического быта прошлых эпох.

Таким образом, Первые шаги отечественного кино, посвященного военной теме, были сделаны ещё в дореволюционной России. В начале Первой мировой войны цензура не допускала на экраны съёмок военных действий, дислокации войск, устройства оборонительных сооружений и т.д., объясняя это условиями хранения военной тайны. Но уже к 1915 г. право снимать фронтовые репортажи получил Скобелевский просветительный комитет, полувоенная полублаготворительная организация, чьей основной задачей была забота об увечных и раненных воинах. В киноотделе комитета в 1915-1918 гг. работали известные операторы-документалисты П. Новицкий, Е. Модзлевский , Э. Тиссэ и др. Они явились автрами многих фронтовых репортажей.

После Февральской революции Скобелевский комитет наладил выпуск экранного журнала «Свободная Россия» (нерегулярно), в котором военная тема преобладала.

Скобелевцам принадлежат и первые исторические съёмки Восточного фронта, сделанные уже при советской власти, на исходе мировой войны. Среди них – «В дни мирных переговоров на фронте» (1917), «Переговоры в Брест-Литовске» (1917-1918), «Красная Финляндия» (1918) и др. /См.: Магидов В.М. Зримая память истории. М., «Советская Россия», 1984.).

Весной 1918 г. Скобелевский комитет был национализирован; на его базе возникли Московский и Петроградский кинокомитеты. Жизнь фронтов гражданской войны находила своё отражение в московском экранном журнале «Кино-Неделя» и в петроградском – «Хроника».

В 1919 г. государственный Фото-Киноотдел Наркомпроса к празднованию первой годовщины образования Красной Армии разместил в нескольких частных фирмах заказы на производство лент об армейской жизни. Некоторые юбилейные ленты снимал и сам ФКО. То были простенькие агитки, каждая из которых посвящалась какой-нибудь одной теме: борьбе с дезертирством, поддержанию воинской дисциплины, дружбе с пролетариями всех стран, участию разных поколений людей в гражданской войне и т.д. Среди этих фильмов можно назвать картины «Беглец» (реж. Б Чайковский), «За красное знамя» ( реж. В. Касьянов), «Мы выше мести» (реж. Н. Туркин), «Отец и сын» (реж. И. Перестиани), «Сон Тараса» (реж. Ю. Желябужский), «Товарищ Абрам»( реж. А. Разумный), «Чем ты был?» (реж. Ю. Желябужский и др.

Не все фильмы сохранились. Некоторые картины, позволяющие судить об этой продукции, отличаются крайним примитивизмом и весьма неясной направленностью. Так, «Сон Тараса» - о преимуществах Красой армии перед царской. Пафос в том, что при самодержавии за нарушение военной дисциплины на фронте расстреливали, а в Красной армии дисциплинарные проступки сходят с рук.

В середине двадцатых годов армейские структуры пытались наладить собственное кинопроизводство. При Политуправлении РККА (ПУР) создаётся киноконтора «Красная звезда», ставившая игровые агитки. Одна из них «Как Пахом понюхав дым, записался в Доброхим» (1924-1925, реж. Ю. Желябужский). Агитки, выпущенные конторой, в основном, не сохранились; судить о них трудно…

Для советского игрового кино 1920-х гг. важна была тема народного героя – героя узнаваемого, привычного для зрительского сознания. Степень зрительской идентификации с таким героем была чрезвычайно высока (самым ярким примером здесь служит кинокартина «Чапаев» режиссеров Васильевых). Очень часто таким героем становился участник той или иной войны (в эти годы режиссеры часто обращаются к теме гражданской войны). Интересно отметить, что процесс зрительской идентификации с такого рода героем происходил не за счет узнавания в нем представителя своей культуры (картину смотрели по всей стране представители совершенно разных этнокультурных групп), а за счет прочтения в нем «надкультурного» смысла и пафоса: в нем выражались наиболее общие людские устремления, стоящие над культурными и национальными различиями. Тем самым был создан новый «социокультурный феномен» - революционно настроенный представитель массы, обладатель и носитель собственной, не существовавшей ранее, культуры и даже национальности (в том смысле, что он был соткан как будто из всех национальностей сразу и ни какой в отдельности из них не принадлежал). Такие картины 1920-х гг. несли в себе общее идеологическое убеждение в том, что историю творят не отдельно взятые исторические деятели с присущими им индивидуальными отличиями и исключительными личными качествами, а массы.

В отношении показа на экране войн прошлого большой интерес представляет так называемый «сталинский кинематограф». Сюжетная линия кинокартин сталинского периода определялась антагонизмом «наши» - «враги». Неоднозначность исторических персонажей исключалось. Киноискусство формировало дуальность мировосприятия советского человека. Из исторических кинолент принципам национального сознания в наибольшей степени отвечал фильм «Александр Невский». В нем были обозначены в исторической ретроспективе все геополитические противники Советского Союза на Западе и на Востоке. С первых же кадров фильма проводилась мысль, что восточная угроза вторична по степени опасности для Руси по сравнению с агрессией Запада. Это соответствовало и логике текущего политического момента, когда германская опасность расценивалась как более серьезная, чем японская. В уста Александра Невского режиссеры вложили слова, что, победив противника на Западе, Русь обратится для борьбы с врагами на Востоке.

Первые упоминания о фашистах с экрана появились еще до приходя Гитлера к власти: в фильмах Л.Кулешова «Луч смерти» (1925) и Г.Рошаля «Саламандра» (1929). Антифашистский вектор советского киноискусства получил особо акцентированное выражение в кинопродукции 1938 года, когда были сданы в прокат картины «Борцы» (снятой по материалам Лейпцигского процесса о поджоге Рейхстага), «Профессор Мамлок», «Семья Оппенгейм» и др. Фашистская государственность посредством иносказания высмеивалась режиссером Я.Протазановым в фильме «Марионетки» (1934). Германофобия как фактор массового сознания советского человека учитывалась даже при создании кинокартины «Кутузов», посвященной, казалось бы, борьбе с французами, а не немцами. Поручая Большакову создать художественный фильм о Кутузове, Сталин подчеркивал, что его композиционным стержнем должна стать борьба с немецким засильем в русской армии.

Из картин периода Великой отечественной войны необходимо выделить в первую очередь те, которые отображали непосредственные события военного вторжения в СССР. Это, в частности, картина «Старый двор» (1941, реж. Владимир Немоляев), а также «Славный малый» Бориса Барнета (1942). Страна не была готова к реалиям начавшейся войны. В первый период войны, который Михаил Геллер назвал эпохой «стихийной десталинизации», создается новая модель военных сюжетов. Эта тенденция отчетлива в таких разных фильмах, как «Два бойца», «Жди меня», «Радуга»й. Все они вышли в 1943 г. И объединяет их то, что здесь не находится места не только самому Иосифу Сталину, но даже руководящей и направляющей силе страны Советов — партии. Героями тут являются рядовые. Всю полноту ответственности берет теперь на себя тот персонаж, который до войны, как правило, зачислялся в разряд ведомых.

Другая линия, напротив, возобновляет идеологическую направленность военных кинолент. Почти сразу после начала войны начинается возобновляется работа над идеологически выверенными батальными полотнами: в защитники идеологии мобилизуется история. Появляется целый ряд фильмов о Гражданской войне, где роли партии в больших и малых победах отведено подобающее место: «Александр Пархоменко» Лукова (1942), «Котовский» Александра Файнциммера (1942), «Оборона Царицына» братьев Васильевых (1942). Был снят исторический фильм «Кутузов» (1944, реж. Владимир Петров). Снимается также задуманный как трехсерийный фильм «Иван Грозный» (1944-1945) Эйзенштейна.

Определенную раскрепощенность, живые человеческие чувства продемонстрировала аудитории картина Тимошенко «Небесный тихоход» (1945). Жизнь торжествует над смертью, и тем главным чувством, которое спасает героев, оказывается любовь. В 1943 г. Иван Пырьев в картине «В 6 часов вечера после войны» срежиссировал будущий день Победы. Борис Барнет создает новеллу боевых киносборников.

В 1948 г. вышла «Повесть о настоящем человеке» Александра Столпера, которая ввела в пантеон официальных героев Александра Маресьева. Был снят фильм «Звезда» Александра Иванова, но в 1949 г. ее положили на «полку». Выпустили фильм только в сентябре 1953 г. — с доснятым по сталинскому указанию хэппи-эндом.

В эти годы действует негласный запрет на обращение к личному военному опыту, в силу чего даже в эпоху оттепели новое поколение режиссеров, и именно поколение фронтовиков, достаточно долго (вплоть до конца 1950-х гг.) не касалось военной темы. Первые этапные картины о Великой Отечественной были созданы режиссерами довоенного призыва. В 1956 г. вышли «Солдаты» Александра Иванова — по повести Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда»: писатель согласился на эту экранизацию после просмотра еще не уничтоженной авторской версии «Звезды». Фильму «Солдаты» во многом удалось преодолеть советские идеологические установки. Еще одной важной кинокартиной этого времени становится фильм «Летят журавли» Михаила Калатозова, — где в центре повествования вновь оказался отдельный, частный человек, столкнувшийся с войной. После этого в кино приходит двинулось 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» Александра Алова и Владимира Наумова (1961), «Чистое небо» Чухрая (1961), «У твоего порога» Василия Ордынского (1963) и др. В этом же ряду фильмов стоит и «Судьба человека» Сергея Бондарчука (1959). Героями этих картин рубежа 1950-х–1960-х гг. вновь оказались не преданные подчиненные, направляемые твердой рукой Верховного Главнокомандующего, но братья и сестры, к которым он вынужден был обратиться в начале войны. В центре внимания создателей фильмов оказалась не военная машина совершенной системы, но частные человеческие судьбы.

В кинематографе 1960-х гг. военная тема доминировала. Война воспринималась как главное событие в жизни страны, как точка отсчета в процессе самопознания и самоидентификации общества. Чем ближе к середине десятилетия, тем сильнее проявлялась тенденция к документализации, к освобождению от условностей. Режиссеры-фронтовики пытались воспроизвести и зафиксировать в пространстве фильмов войну с точки зрения рядового человека, вынесшего на себе ее тяготы. Так, в 1963 г. Режиссер Столпер вместе с Симоновым создает фильм «Живые и мертвые», в котором проявлятся где уже совершенно иная степень приближения к реальности.

Трагическому мироощущению, отразившемуся в картинах конца 1960-х гг., способствовало изменяющееся время в жизни страны. Для поколения, рожденного в конце 1930-х гг., война приобретала все более метафорический оттенок. Советская история виделась теперь непрерывным испытанием, а Советский Союз — страной на вечном военном положении. Именно об этом говорила кинокартина Виктора Соколов «Друзья и годы» (1965). Сюда же можно отнести и фильм «Проверка на дорогах» Германа (1971 Проверка на дорогах — это проверка войною, это испытание ее дорогами, это война как самоидентификация. В дальнейшем он продолжит разворачивать на экране свою медленную и затягивающую «войну без войны». Без масштабных сражений, без великих побед, без внешней динамики действия, без захватывающего сюжета — но с безошибочной, цепенящей точностью каждой мельчайшей детали. Другие фильмы фильмы режиссера — «Двадцать дней без войны» (1976), «Мой друг Иван Лапшин» (1984) – повествовали не о войне как таковой, а представляли собой сопротивление беспамятству, это возвращенная память, настигающая с неотвратимостью наваждения. Воскресив фактуру ушедшей жизни, Герман создает метафору бытия русского человека в истории (в этом же стиле, снял фильм «Торпедоносцы» в 1983 г. Семен Аранович: здесь также нет самой войны, но есть постоянная угроза гибели, довлеющая над каждым.)

К концу 1960-х гг. со стороны официального руководства в адрес современного кинематографа стали все чаще раздаваться упреки в пацифизме. Действительно, картины о войне все время как-то сбивались с темы великого противостояния СССР и Германии. К примеру, фильм «Пять дней отдыха» Эдуарда Гаврилова (1969) был целиком посвящен любви. К этому же типа картин относится фильм Николая Мащенко «Ребенок» (1968) по рассказу Александра Серафимовича. По сюжету, военный патруль должен отвести на следующую станцию девчушку со взорванного эшелона. В лесу они натыкаются на немецкий десант: рукопашная дана в звуке — ударами разбиваемого о ствол дерева черепа. На экране в это время глаза ребенка. И, когда в кадре появляется победивший, полуживой наш солдатик, она в ужасе отступает от него. А он рушится от слабости перед ней на колени, как бы прося прощения за то, чему свидетелем ей довелось стать. На экраны этот фильм, конечно, не попал.

1970-е годы вновь возвращают в кинематограф официозную версию Великой Победы. В конце 1960-х гг. появилась военная эпопея Юрия Озерова «Освобождение» (1968-1971), жанр которой охарактеризовали как «художественно-документальный». За ним последовали фильмы «Солдаты свободы» (1977, в четырех частях), «Битва за Москву» (1985, четыре серии), «Сталинград» (1989). А также картины «Блокада» (1974, 1977) Михаила Ершова, двухсерийный кинороман «Победа» (1984) Евгения Матвеева, разнообразные официальные версии партизанской войны

Очень популярным оказался беллетристические вариации на тему Великой Отечественной. В этих фильмах война представала как поединок разведчиков. Фильмы про разведчиков появлялись на протяжении всех 1960-х гг. Сюжет о герое, который находится в тылу врага, может рассчитывать только на собственные силы и выходит из игры победителем, впервые был показан в фильме Барнета «Подвиг разведчика» (1947). Та же схема лежала в основе «Взорванного ада» (1967) и «Повести о чекисте» (1969). Интересным явлением стал фильм «Щит и меч» (1967-1968) Владимира Басова по роману Вадима Кожевникова. Изначально такого рода сюжеты выполняли определенную идеологическую задачу, поднимая рейтинг чекистов и убеждая массовую аудиторию в том, что именно государственная машина выиграла войну (в том числе с помощью такой своей важной детали, как разведслужбы). Но чем дальше, тем больше на первый план в этих фильмах выдвигались авантюрная интрига, харизматичный герой, яркая фактура и радость «игры в войну». Знаковым в этом отношении стал сериал Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны» (1973).

В целом в 1970-е гг. фильмов о войне стало значительно меньше. К этому периоду относится фильм Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие…» (1972), который в общем выдерживал ту же идеологическую линию. Похожий сюжет демонстрирует картина «Летняя поездка к морю» (1978) Семена Арановича.

Фильмы Леонида Быкова («В бой идут одни «старики»», 1973; «Аты-баты, шли солдаты…», 1976) сложны для определения их жанровой принадлежности. Уже в момент своего появления казались снятыми несколько в стиле «ретро». Они были лишены директивно предписанной патетики. В 1975 г. Сергей Бондарчук выпустил экранизацию романа Михаила Шолохова «Они сражались за Родину». В 1970 г. появился фильм Марлена Хуциева «Был месяц май», во многом предваряющая пути авторского военного кинематографа десятилетия. Суть ее в том, что вслед за долгожданной победой только начинается осознание ее действительной цены: цены страшного военного опыта, заплаченной каждым. В «Восхождении» (1976) режиссер Лариса Шепитько со сценаристом Юрием Клепиковым извлекли из повести Василя Быкова ее притчевый, метафорический характер и добились значительной творческой удачи. «Неудобный» вопрос о природе предательства, поднятый здесь, апеллировал к личностному началу в каждом человеке. Подобная шоковая терапия характерна для авторского военного кинематографа эпохи 1970-1980-х. Главный сюжет этих фильмов — внутренняя война, война в духовном пространстве человека.

Также нужно отметить фильм «Иди и смотри» (1985) Элема Климова, снятый по сценарию Алеся Адамовича. Это была одна из первых попыток добиться нового уровня достоверности самым что ни на есть натурализмом в описании фашистских зверств и той меры страдания, что выпала на долю жителям оккупированных территорий.

В 1980-е картин о войне снимается очень мало.

Невольным поводом для «инвентаризации» всех созданных в нашей стране игровых фильмов, раскрывающих различные стороны Великой Отечественной войны, картин как советского, так и постсоветского времени, стал 65-летний юбилей Победы. В этой связи интересно рассмотреть ситуацию, сложившуюся в отечественном кино в течение последних двадцати лет, когда идеологический груз, казалось бы, перестал отягощать авторов. Нетрудно заметить, что война сейчас чаще всего служит удобным фоном для развития событий в фильмах детективно-приключенческого толка. Историческое событие служит контекстом для развития сюжетной линии – контекстом, который без ущерба для почти всех без исключения кинолент, вполне может быть заменен каким-нибудь другим историческим контекстом. Что ж, это, в конечном счете, судьба всех трагических страниц истории – служить «расходным материалом» для произведений массовой художественной культуры.

Процесс забвения неизбежен и естественен (много ли переживаний вызывает у нас сейчас Крымская война 1853−1856 гг.?). Чем дальше по времени отстоит от нас историческое событие, тем легче с ним обращаться и тем меньше эмоций оно в себе несет. Фильмы, снятые за последние двадцать лет, демонстрируют, в лучшем случае, некоторое подобие рефлексии в отношении Великой Отечественной войны как войны, происходившей в советское время. Советское прошлое, как и любое прошлое, разрыв с которым произошел слишком неожиданно, болезненно и резко, стало своеобразным магнитом, притягивающим мысли и чувства очень многих людей, что находит отражение в литературе, а также – в теле- и кинопроизведениях для широкой аудитории. Великая Отечественная война 1941−1945 гг. изредка обнаруживает себя сейчас как предмет интереса в том смысле, что она велась и была выиграна страной, не существующей больше на политической карте. Но это в лучшем случае; а в худшем – мы становимся зрителями тех фильмов, которые критики именуют «глянцевыми», которые не несут никакой самостоятельной идеи в отношении изображаемых событий, если не считать таковыми некоторые модные ныне тренды, как-то темы православия и сталинизма.

В данном контексте едва наметившейся тенденцией стали два фильма о войне, созданных в Якутии на киностудии «Сахафильм»: «Журавли над Ильменем» (2005) и «Снайпер Саха» (2010), Отличают их от всей современной отечественной кинопродукции на военную тему два момента. Во-первых, они посвящены участию в войне немногочисленных народностей. Угроза исчезновения ряда народностей и этнокультурных групп, населявших СССР, в результате резкого сокращения их численности (как вследствие мобилизации, так и по причине геноцида, как это произошло, в частности, с крымчаками в 1941 г.) – один из тех аспектов Великой Отечественной, которые оказались практически не раскрыт средствами игрового кино. Другая сторона проблемы – поиск и формирование различными народами, живущими сегодня в России, своей идентичности. Это происходит, в том числе, и путем соотнесения судьбы отдельного народа с судьбой большой страны, СССР и России, судьбы отдельного человека с судьбами других людей, оказавшихся причастными одному и тому же историческому событию. Вторая отличительная черта фильмов якутской киностудии заключается в том, что они представляют собой попытку взять верную интонацию в отношении войны, случившейся больше чем полвека назад. Нужно сказать, что сегодня это представляет собой сверхсложную задачу – взять верную интонацию в отношении Великой Отечественной войны, которая для молодого поколения есть событие, случившееся, ни много ни мало, в середине прошлого века. Бесполезно заставлять новые поколения эмоционально помнить – прошлое уходит все дальше в историю. Тем более бесполезно это пытаться делать при помощи бесконечных приключенческих лент на тему Великой Отечественной. Кроме того, нужно признать, что в целом эпоха того кино о войне, которое критики иногда называют «реалистическим», закончилась. Кинореализм в отношении этой трагедии уже не выполняет своих задач и выглядит все большей и большей условностью. Возможно потому, что война происходила уже слишком давно, а кинематографические средства бессильны отображать в реалистическом ключе слишком давние события, хотя никто не запрещает это делать. Но в результате происходит еще большая «потеря памяти», чем если бы подобных кинокартин не было вовсе. Режиссер якутских кинокартин интуитивно уходит от использования реалистического кода в своих фильмах, в «Журавлях» – за счет аскетичности формы, в «Снайпере» – за счет достоинств сценария, главное действие в котором разворачивается в наши дни. Попытка авторов фильма взять верную интонацию в отношении Великой Отечественной заключается, в первую очередь, в раскрытии темы сегодняшних ветеранов – живых свидетелей войны, тех самых носителей коммуникативной памяти, которых с каждым годом остается все меньше и меньше. Как известно, наш современный кинематограф вообще не жалует тему старости и пожилых людей, а ветеранов обходит вниманием просто с поразительной тщательностью. Но ведь в условиях не выполняющего своих функций «реализма» единственной возможностью серьезно «подойти» к давно случившейся войне является попытка понять, чем эта война является сегодня. Какую роль она играет сегодня в судьбах людей (и не только участников событий)?

Однако любая война, заканчиваясь (и в прямом, и в переносном смысле), дает разнообразный материал, внутри которого дискурс безусловной враждебности, характерный для отечественного военного кино 1940-1970-х, сменяется, в конце концов, чем-то другим. История делает очередной виток – живая коммуникативная память, с уходом последних свидетелей этого события, сменяется памятью культурной. И этот переход способен стать источником для кино – другого кино о войне.

1. Smith A. Nations and Nationalism in a Global Era. Cambridge: Polity Press, 1995. [↑](#footnote-ref-1)
2. Hoskins A. Television and the Collapse of Memory//Time & Society. 2004, V.13, № 1. [↑](#footnote-ref-2)
3. Kaes, A. History and Film: Public Memory in the Age of Electronic Dissemination / History and memory, 2(1), 1990. P. 118 [↑](#footnote-ref-3)
4. Eco, Umberto. Apocalypse Postponed. Bloomington: Indiana University Press, 1994. [↑](#footnote-ref-4)
5. Eco, Umberto. Apocalyptic and Integrated Intellectuals: Mass Communication and Theories of Mass Culture / In: *Apocalypse Postponed: Essays by Umberto Eco*, ed. Robert Lumley, Bloomington: Indiana University Press, 1994. Стр.17. [↑](#footnote-ref-5)
6. Zielinski, S. History as Entertainment and Provocation: The TV Series “Holocaust” in West Germany / in: New Germany, New German Critique (winter 1980/1). [↑](#footnote-ref-6)
7. Sobchak, V. The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event / New York: Routledge, 1996. [↑](#footnote-ref-7)
8. The Invention of Tradition / ed. by Hobsbawn E., Ranger T. N.Y., 1983. [↑](#footnote-ref-8)
9. Подробнее об этом см.: Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. C. H. Beck, München, 1992. [↑](#footnote-ref-9)
10. Анализ концепции культурной памяти Я.Ассмана применительно к польской историографии XIX в. последовательно производит А.Г.Васильев. См.: Васильев А.Г. Мемориализация травмы в культурной памяти: «падение Польши» в польской историографии XIX века // Образы истории и исторические представления: Россия — Восток — Запад /Под ред. Л.П. Репиной — М.: Кругъ, 2010. (Образы истории). С. 813-843. [↑](#footnote-ref-10)