

## 1812 год: экранные воплощения

24–26 мая 2012 г. Научно-исследовательский институт (НИИ) киноискусства провел в Москве международную научную конференцию: «Отечественная война 1812 года. Экранизация памяти». Основной ее целью стал анализ возможностей кинематографа (и шире – экранных медиа) в конструировании образа исторического события как важнейшего фактора формирования коллективной памяти – опоры идентичности сообщества. Кинематограф обладает способностью «рассказывать истории» – это не единственная, но в данном случае чрезвычайно актуальная его функция, позволяющая влиять на складывание общих (разделяемых известной общностью) воспоминаний о минувших событиях. Прямой доступ к прошлому невозможен, и прошлое, чтобы существовать для нас в качестве такового, нуждается в «посредниках», то есть оказывается медиатизированным (опосредованным) при помощи письменных и печатных текстов, произведений фольклора, живописи, фотографий, кино- и телесъемок и т.п. Медиа позволяют представить историю в виде рассказа. Связь нарративности и памяти была обнаружена еще П. Рикёром который подчеркивал, что мы обладаем «нарративной» идентичностью, другими словами мы есть то, что сами о себе рассказываем. То же самое можно отнести и к памяти коллективной, в которой хранится история того или иного сообщества, страны. Так образуется треугольник «память – медиа – время», внутри которого живет и развивается ткань идентичности, как индивидуальной, так и групповой. Под временем подразумеваются три временных среза: время самого события, время его медиатизации (создания «рассказа» о нем) и время восприятия этого рассказа той или иной аудиторией. Между тремя моментами времени существует взаимосвязь, необходимость изучения которой давно назрела.

Именно эти вопросы оказались в центре обсуждения на конференции. Ряд докладов был направлен на осмысление самого феномена исторического фильма. *И. Корноухова* (Государственный исторический музей) посвятила свое выступление кинематографу как форме бытования исторического знания. Поскольку прошлому невозможно «научить», его можно только «пережить», то есть сделать в каком-то смысле «собственным» опытом, постольку подобную роль и берет на себя историческое кино, которое сопоставлялось докладчицей с другими видами визуальной презентации исторического знания, в частности, с музейной экспозицией. Проблему исторической достоверности отечественных фильмов, касающихся войны 1812 г., заострил в своем выступлении *А. Подмазо* (Общественный совет по содействию Государственной комиссии по подготовке к празднованию 200-летия победы России в Отечественной войне 1812 г.), который привел подробную классификацию всех встречающихся в кино «исторических ляпов», то есть тех или иных несоответствий экранного произведения реалиям конкретной исторической эпохи. Однако дискуссия не развернулась в сторону обсуждения способности кинофильма отражать исторические события, «какими они были на самом деле». Для большинства участвовавших в конференции специалистов гораздо больший интерес представлял вопрос о способности кинематографа рассказывать, независимо от намерения авторов исторических фильмов, о *времени их создания*, об обществе, в котором та или иная кинопостановка оказалась возможна, о культуре, породившей те или иные кинопроизведения.

Эта особенность кино хорошо заметна в случае литературных экранизаций. Когда одна и та же литературная основа используется для создания фильмов, подчас серьезно отличающихся один от другого, не «родственных» в культурном отношении, возникает поле для интересного историко-культурологического сравнения. На конференции прозвучало несколько выступлений, посвященных специфике экранизаций романа Л.Н. Толстого «Война и мир». *С. Кантерев* (НИИ киноискусства) в докладе: «“Война и мир” Кинга Видора и Марио Сольдати. Американско-европейский взгляд на Толстого и Отечественную войну 1812 года» показал, как в голливудскую версию «прочтения» литературы, эпоса и истории оказались вплетены, благодаря участию в постановке

итальянских кинематографистов, элементы итальянской версии наполеоновского мифа. *Кристина Энгель* (Институт славистики университета Инсбрука, Австрия) в докладе: «1812 год в экранизации “Войны и мира” Роберта Дорнхельма» проанализировала постановку 2007 г., участие в которой приняли семь европейских стран. Этот транснациональный кинопроект подразумевал, что аудиторией фильма станут зрители во всей Европе, что побудило режиссера пойти путем смешивания культурных предпочтений и создания интернациональной идентификационной модели. Решающим шагом в сторону транснационализации фильма стало, как отметила докладчица, преобразование исходного литературного материала в разновидность мелодрамы – жанра, как нельзя лучше отвечающего ожиданиям массовой аудитории. Похожий эффект был проанализирован *Т. Иващенко* (Югорский государственный университет) в докладе, посвященном роли музыкально-звукового континуума экранизаций «Войны и мира» в создании «образа-воспоминания» об эпохе Отечественной войны 1812 г. На основе сравнения экранизаций К. Видора (композитор Н. Рота, 1956), С. Бондарчука (композитор В. Овчинников, 1965–1967) и Р. Дорнхельма (композитор Я. Качмарек, 2007) была показана разница в акустическом наполнении трех фильмов, несхожесть принципов аудиовизуальной драматургии, находящейся в зависимости от целей, которые ставили перед собой авторы кинокартин, условий их работы, специфики аудитории, на которую эти фильмы были рассчитаны.

Блестящий анализ-сопоставление литературного произведения и фильма, созданного на его основе, провел *А. Неуважный* (Университет Николая Коперника в Торуні, Польша) в докладе «“Пепел” (1965) или Наполеон все-таки форсировал Неман. Роман Жеромского и экранизация Анджея Вайды». Исследователь начал выступление с цитаты из С. Цат-Мацкевича, польского журналиста и историка, утверждавшего, что исторический роман всегда является документом тех времен, в каких он был написан, а не тех, которых касается повествование. На форму и содержание романа С. Жеромского повлияла обстановка в Царстве Польском накануне революции 1905 г., когда социальные конфликты переплетались с национальными, а цензура жестоко боролась со всеми проявлениями антироссийских настроений. Фильм же Вайды вышел на экраны в 1965 г. в совершенно иной социально-политической ситуации и вызвал горячие общественные дебаты на тему кино и истории (этого не ожидал даже сам режиссер). Экранизация Вайды создавалась в условиях возраставшего интереса к истории XIX в. и очередного переосмысления отношений с Россией (СССР). Кроме того, в конце 1950-х гг. к двум традиционным для Польши – национальной и коммунистической версиям истории страны, как показал Неуважный, добавилась третья, отвергавшая так называемую «героическую буффонаду» в интерпретации польской истории и особенно популярная среди молодого поколения интеллигенции, к которому принадлежал Вайда. Все эти факторы стали причиной не только «недостоверности» в изображении исторических событий в фильме, но и несоответствия фильма роману («искажения» литературного первоисточника).

Отдельное внимание привлекли и значимые различия в киновоплощениях тех или иных фигур или сторон самой эпохи наполеоновских войн. Так, в докладе *Т. Вархотова* (Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова) «“Наполеон, как его увидел Абель Ганс”: кино на границе возможного и невозможного» речь шла о знаменитом произведении эпохи немого кино (1927 г.), которое, несмотря на сомнительную фактическую основу, стало эпическим воплощением французского национального мифа и сюжета, имеющего культурообразующее значение для Франции. *Р. Рахимов* (Башкирский государственный университет) проанализировал кинематографические образы солдат-часовых наполеоновской эпохи с учетом национальных традиций создателей фильмов, культурологического и идеологического контекста, в котором они находились.

С выступлением А. Неуважного дискуссия вокруг проблемы конструирования образа прошлого приобрела новый, важнейший, ракурс, который можно назвать ремедиатизацией или «пере-изобретением» (re-fashioning) культурной памяти. Пример

конструирования коллективного «образа-воспоминания» вокруг события Отечественной войны 1812 г. в этом смысле как нельзя более показателен. Эта война происходила до появления средств фото- и кинофиксации. Создание ее экранных образов должно было опираться на более ранние медиа: произведения литературы, архитектуры, живописи, лубок, и т.д. И эти более ранние «посредники» между событием и держащей его в памяти аудиторией оказались в каком-то смысле пере-изобретены и ре-актуализированы средствами более поздними. Как отметил в своем выступлении *Д. Караваев* (НИИ киноискусства), самые ранние ленты на тему войны 1812 г. представляли собой «живые картины», примитивно «растянутые во времени» сюжеты живописных полотен. Знаменитый фильм В. Гончарова «1812 год», созданный специально к 100-летию победы в войне с Наполеоном, также порой демонстрировал элементы экранизации произведений исторической живописи. В свою очередь Г. Козинцев в одном из «Боевых киносборников» 1941 г. опирался на уже знакомый широкому зрителю экранный образ Наполеона. Важным материалом для исследования эффектов ремедиатизации конкретного исторического события могут послужить продемонстрированные *В. Магидовым* (Российский государственный гуманитарный университет) недавно найденные и практически неизученные хроникальные съемки официальных торжеств и реконструкций, имевших место в 1912 г. по случаю 100-летия Отечественной войны.

Истоки и особенности сценических средств конструирования образа войны 1812 г. на примере нескольких постановок, осуществленных в разные периоды истории отечественного театра, проследила *А. Дмитриева* (Государственный центральный театральный музей им. А.А. Бахрушина). Специфику «малого» (телевизионного) экрана в деле воссоздания фигуры Наполеона подробно проанализировала *Изабель Вейра-Масон* (Национальный центр научных исследований, Франция) в докладе «“Отечественная война 1812 года”: презентация одного французского бедствия на французском телевидении». Документальные картины, телевизионные драмы, коммеморативные фильмы и сериалы – далеко не полный перечень форм, в которых находит выражение чисто телевизионный дискурс, существующий, с одной стороны, «в родстве» с другими (более старыми) формами художественной культуры, а с другой – в прямой зависимости от настроений эпохи, личностей авторов и, особенно, доминирующей политической идеологии.

Дискуссия, состоявшаяся на конференции, лишней раз показала, что в лучшем случае скептически-снисходительное отношение к «истории на экране» со стороны профессионального научно-исторического сообщества во многом связано с его разделением (специализацией) по достаточно узким темам, периодам. В то же время широкий взгляд на этот феномен с учетом обстоятельств места и времени рождения каждого конкретного фильма выявляет его информативность и для историка.

**В.О. Чистякова, кандидат философских наук  
(Научно-исследовательский институт киноискусства)**