

### **3-й Европейский исторический форум**

**Черно-белые события в цветном изображении? История южной/юго-восточной Европы и Германии в кино и на телевидении. Берлин, 7/8 ноября 2013 года**

#### **Резюме Хартмута Шрёдера**

На международном симпозиуме в нынешнем году были рассмотрены возможности кинематографии в отображении исторических событий и границы этих возможностей. С этой целью в рамках симпозиума молодые историки, правозащитники, редакторы телевизионных программ и другие специалисты-практики на примере многочисленных документальных и художественных кинофильмов обсудили заложенные в их основу политические взгляды на историю и воздействие художественных образов на современное общественное сознание.

#### **Освещение исторических событий средствами кинематографии и телевидения. Возможности, проблемы, разногласия**

В своем вступительном докладе Юдит Кайлбах (университет г. Утрехт) изложила ряд основополагающих аспектов взаимоотношения кинематографии/телевидения и истории. Вначале она описала конфликт, произошедший в США в связи с выходом на экран фильма «Линкольн», снятого Стивеном Спилбергом. По причине неправильно представленного в фильме соотношения голосов членов конгресса из штата Коннектикут по вопросу отмена рабства (только два голоса «за», а не четыре, как это было на самом деле) один из нынешних конгрессменов потребовал исправить ошибку, чтобы «не исказить в Юдит Кайлбах вслед за сценаристом фильма Тони Кушнером объяснила, что «Линкольн» как историческая драма – в полном соответствии с требованиями жанра – отображает не только исторические персонажи и события, но содержит также выдуманные образы и обстоятельства. Кроме того, в данном случае сознательно и после тщательного анализа исторической правдой была пожертвовано ради драматургического отображения «более важной исторической истины», а именно разобщенности мнений в США в вопросе рабства. Такой подход можно подвергнуть критике как искажение истории, но Кушнер в своем призыве различать *history* (историю) и *historical fiction*

(исторический вымысел) указал на общее недопонимание критиками исторических фильмов. По его мнению важно изначально различать фильмы по их подходу к истории, например, документальные и художественные ленты, учитывая при этом, что в последних действуют соответствующие законы жанра (соотношение образов, драматургия и т. п.). Многосерийные фильмы и сериалы предоставляют иные и большие возможности, чем 90-минутный кинофильм, в связи с чем телевидение благодаря своим повествовательным возможностям, вероятно, больше годится для отображения истории.

Наиболее важен при этом вопрос, ставится ли задача показать исторические события, или события истории используются лишь как колорит или в качестве источника конфликтов. Художественные фильмы или телевизионные передачи ни в коем случае не могут воспроизвести историческую реальность, они – как и академические изложения – всегда избирательны, констатировала Кайлбах. Это становится очевидным не только применительно к показанным (или оставленным без внимания) событиям, но также и при ответе на вопрос о выборе момента начала повествования. Так, например, в фильме «Линкольн» гражданская война в США в основном осталась за кадром, а действие нового немецкого сериала о Второй мировой войне «Наши матери, наши отцы» начинается в 1941 году (не в 1933 или в 1939). Тем самым, его содержание сконцентрировано на событиях Восточного фронта, чтобы не пришлось затрагивать политические и идеологические темы более раннего периода. В результате все фильмы приобретают определенную перспективу применительно к отображаемым событиям, которая указывает на общие интересы в контексте создания произведений. Кинематографическое отображение истории всегда выражает определенное время создания фильмов, заявляет Кайлбах. Соответствующая перспектива может являться причиной конфликтов, связанных с фильмом, если общество еще не пришло к единому мнению по вопросу отображения истории, или если фильм воспринимается как попытка переосмысления истории.

При этом следует особо упомянуть проблему действенности кинокадров, которые запечатлеваются у нас в памяти, и которые мы

принимаем за действительность. Возникает память о кинокадрах, а не о событии. Тем самым, «пережитое киноощущение» становится частью коллективного сознания. С другой стороны, память и коллективное сознание всегда динамичны, чему в значительной мере способствуют фильмы и изображения. Интересно, однако, что фильмы несмотря на наши знания об их конструктивном характере обсуждаются как отображение действительности. Это связано с «эффектом реальности», благодаря которому при восприятии кинематографических кадров вначале возникает впечатление подлинности. При восприятии письменных текстов, например, требуется другая форма передачи информации, всегда связанная с определенной дистанцией. При восприятии кинематографического изображения эта дистанция всегда устраняется.

При этом кинофильмы и телевизионные передачи на историческую тему зачастую дополнительно акцентируют данную потребность в ощущении реальности и используют для этого определенные кинематографические приемы. Применительно к игровым фильмам к данным стратегиям подлинности относятся визуальная ориентация на исторические оригиналы (подбор актеров, исторические места событий, реквизит), инсценировка имеющегося и известного документального материала, наложение текста для указания места или времени, инсценировка непосредственности дневниковых текстов, съемки ручной или плечевой камерой, в результате чего возникает ощущение пребывания непосредственно за или рядом с персонажами.

В документальных фильмах, разумеется, используется другая риторика. Она носит скорее аргументный характер и многократно подтверждает изобразительный ряд цитированием специальной литературы и высказываний экспертов. Для исторических документальных фильмов характерным является взаимное подтверждение высказываний очевидцев и используемого документального материала. Очевидцы как будто вспоминают о показываемых в фильме событиях, а демонстрируемые кадры подтверждают воспоминания участников событий, что продемонстрировала Юдит Кайлбах на примере серии телепередач «Холокост» (zdf, 2000 год). Потенциальные возможности

кинематографа и телевидения – наряду с образным отображением истории и побуждением зрителей к размышлениям путем визуального воздействия – в способности использовать различные перспективы при рассмотрении событий, как это, например, было сделано в форме пяти различных биографий в сериале «Наши матери, наши отцы».

Жизненный опыт занятых в фильме актеров также придает историческим ролям дополнительные грани переживаний. При этом экспериментальная историческая реконструкция может заставить по-иному взглянуть на попытку отразить реальные события средствами кинематографа и обнажить конструктивный характер исторического повествования. Фильм, даже самый посредственный, заслуживает оценку «хорошо», если он порождает дискуссии или споры о политических вопросах истории, резюмировала свой доклад Кайлбах.

## **Исторические темы на телевидении: Сербия, Россия, Украина**

### Сербия

Снежана Миливоевич, специалист по медиаведению из Белграда, вначале своего доклада констатировала сложность взаимоотношений между телевидением и историей, так как телевидение является средством актуального общественного понимания действительности, в результате чего перевод исторических событий на язык телевидения является весьма сложной задачей. В особенности интенсивно иллюзия «здесь и сейчас» создается в прямых репортажах, в которых зрители могут напрямую засвидетельствовать подлинность событий. Не зря такие репортажи называют «первым проектом истории». Телевидение своими репортажами уже запечатлело в сознании людей общие иконоподобные кадры событий (высадка на Луне, крушение Берлинской стены, война в Ираке...).

По причине своей убедительности и централизации телевидение привело к определенной гомогенизации населения и его основных убеждений, при этом правительственным органам даже в демократических странах легко удается превратить его в инструмент своей политики.

Телевидение часто критикуют за то, что оно распространяет коммерческий «трэш», умаляя и упрощая сложные обстоятельства. Одновременно следует напомнить, что телевидение было и по-прежнему остается важнейшим средством информации 20-го века. Как прогнозирует Миливоевич, телевизионная практика будет определять также пользование будущими средствами информации.

Применительно к событиям, произошедшим в 1990-х годах на Балканах, где память о кровавых насилиях до сих пор жива, отношение телевидения к истории за счет эмоционального вовлечения еще сложнее. В Сербии и других балканских странах телевидение скорее избегает деликатных вопросов недавней истории (Весна Терселич из Сараево уже ранее указывала на другие табуированные темы, которые существуют во многих странах, среди которых, например, сотрудничество с национал-социалистами, соучастие в преступлениях и проч.).

Примечательно, что многие телевизионные передачи из 1990-х годов, идущие по государственным каналам, пережили режим и обстоятельства, в которых они были созданы. В противоположность этому, по словам Миливоевич, многие оппозиционные средства, выжившие в условиях авторитарных режимов, вряд ли переживут коммерческое давление в демократическом обществе.

В 1990-х годах сербское телевидение являлось полем интенсивных исторических сражений, как будто битву 1389 года при Амзельфельде нужно было повторить и на этот раз выиграть с помощью телевидения. Телевидение стало местом политических дискуссий об истории, в том числе и потому, что оно не выполняло основные функции по осмыслению современности и текущих событий. При этом, как утверждает Миливоевич, была подвергнута деконструкции история совместного югославского государства, чтобы переписать ее в вариант, суливший лучшее будущее. Телевидение служило для узаконивания новых представлений и формировало из запутанной и сложной реальности фабулу, которой население распавшейся страны следовало из потребности в самоутверждении. Процесс деконструкции и реконструкции является нормальным явлением, но в данном случае

происходил без открытого общественного обсуждения, констатирует Милिवоевич. Многие стратегии 1990-х годов остаются актуальны и после 2000 года.

### Россия

Социолог и культуровед Даниил Дондурей описал в общих чертах телевизионный ландшафт в России, в котором «создаются представления людей о жизни».

Несмотря на большой объем телевизионных передач и их просмотров (это является основным повседневным занятием 95-105 миллионов людей) российское телевидение не отражает положение в обществе. 80 % населения не делает различия между фактической и «параллельной» реальностью. В новостях наблюдается значительная толерантность по отношению к насилию, и другие моральные запреты также больше не действуют. (Как уже ранее отметила Юдит Кайлбах, в условиях конкуренции и при стремлением одержать вверх над соперниками, под действием механизмов медиальной среды и в процессе ее потребления со временем теряют силу все табу.)

Из 340 телевизионных каналов четыре центральных канала занимают 40 % эфира. Основным фактором является рейтинг аудитории, причем о коммерциализации данной информационной среды свидетельствует тот факт, что при объеме рынка частной телевизионной рекламы порядка шести миллиардов долларов доля государственных вложений в телевидение составляет лишь 200 миллионов долларов. В России по заключению Дондурея существуют две группы телевизионных зрителей – те, которые смотрят передачи до 23:30, когда содержание определяется квотами и рекламными расчетами, и небольшая группа телезрителей, проводящих у экрана время с 23:30 до 6:00, когда транслируются интересные передачи хорошего качества на человеческом языке. Поэтому Дондурей советует днем спать, а ночью смотреть телевизор. В России отсутствует как государственное, так частное, и, тем более, публично-правовое телевидение. Все телевидение является коммерческим, резюмирует Дондурей.

Это является частью идейной концепции, в рамках которой государство «путем интуитивной эксплуатации национального сознания и

протофеодалных матриц, пользуясь возможностью руководить и манипулировать» позиционирует себя как основной демиург всех видов деятельности. В доктрине Путина российское государство является самостоятельной цивилизацией между Европой и Азией, играя роль ответственного за все опекуна, что внедряется в сознание любыми методами - в сериалах, информационных сообщениях, дискуссионных выступлениях; в результате 70 % населения разделяет данные воззрения. К этому добавляется патриотизм как любовь к стране, выдвинутое Путиным новое понятие «подавляющего большинства населения», которому противопоставляется цивилизованное общество, и постоянный поиск текущих врагов. При этом европейцы и американцы в меньшей степени объявляются «иноверцами» и «инородцами», в то время, как олигархам несмотря на систематическое моральное осуждение в телевизионных сериалах последних двадцати лет (в настоящее время на их долю приходится 3500 часов трансляции в год) титул врагов до сих пор не присвоен, сообщил Дондурей.

Телепродукция построена таким образом, что действующие лица живут не в 2013 году, не во временном измерении, и, к тому же, абсолютно неважно, что за люди жили в 1937 или в 1956 году. Содержание телевизионных трансляций не приводит к сплочению населения. В целом в стране уже много лет действует «культурный договор», в рамках которого телевидение в роли «политического фронта» не показывает то, что было бы неприятно политическому режиму, и в качестве награды может свободно распоряжаться выделенными ему шестью миллиардами долларов.

Применительно к отображению истории на телевидении Дондурей сообщил, что «социалистическое сознание» остается без систематического рассмотрения, исторические сериалы контролируются и отдельные заявления о сталинских «недостатках» теряются в разносторонних сталинских эпохах. Наиболее крупным идеологическим конструктом телевизионного ландшафта 20-го века является определенная форма воспоминаний о Второй мировой войне: культ войны, культ победы, культ жертв... Темы патриотизма в мирное время полностью отсутствуют. Царит «гуманизация» войны. И не удивительно, что не был показан фильм Лозницы «Мое счастье», как, вероятно, не

будет также транслироваться по телевидению его новый фильм «Бабий Яр», в котором утверждается, что в этой трагедии невинных нет. Фильм «Покаяние» (1984) в телевизионных программах практически отсутствует. Любой намек на сопоставление сталинизма и нацизма невозможен – тот, кто это делает, считается врагом, заявил Дондурей. К «запретным зонам» относится также период с сентября 1939 по июнь 1941 года. Съёмки фильма об этом времени лауреата Каннского фестиваля кинодраматурга Александра Миндадзе «обещаны» министерством культуры на 2030 год. Данный «контент сознания» встречает в России пугающее одобрение, подытожил Дондурей.

### Украина.

Применительно к телевизионному ландшафту Украины Володимир Кулик из Киева отметил, что, упрощенно говоря, там существует два взгляда на историю - советский и антисоветский, которые разделяются обществом примерно в равных долях, а для определенной части населения совмещены друг с другом. Так, по мнению большинства населения Сталин был не эффективным руководителем, а скорее преступником, и также для большинства населения Бандера не является героем. В телевидении, однако, доминирует "советская" доктрина. Причиной является «идеологическая амбивалентность»: многие осуждают Голодомор, но оправдывают советский строй как таковой. С другой стороны, многие не являются «в достаточной степени националистами», чтобы отвергать потребление «советского» контента. Кроме того, русскоговорящая телевизионная аудитория на Украине многочисленнее и зажиточнее, тем самым, являясь для (украинских и российских) производителей и рекламодателей более привлекательной целевой группой. К тому же, «украинцы» скорее согласятся с тем, что предпочтительно для «русских», чем наоборот. Кроме того, политическое давление на телевидение в пользу национального направления в подаче информации, в противоположность России, практически отсутствует.

Продукция, соответствующая «советской» доктрине, доминирует в виде фильмов или сериалов, демонстрируется в пиковое время и в меньшей степени присутствует в документальных фильмах, в которых



представлены также «национальные» темы. При выборе изображаемых событий также господствует советская доктрина: в основном речь идет о событиях, произошедших в советское или царское время, когда Украина принадлежала России, что в результате кажется «нормальным». Темы независимой Украины или борьбы за независимость из «воображаемого ландшафта прошлого» (согласно Моррису-Судзуки) практически исключены. В то время, как эпизоды «советского» контента зачастую, следуя определенным традициям сериалов, сконцентрированы на повседневной жизни исторических персонажей, в результате чего вопрос об их поступках или даже злодеяниях отходит на задний план, проблемы «национального» содержания затрагиваются скорее в документальных фильмах, новостях и дискуссиях. В сравнении с интенсивно представленном на телевидении «Днем победы» Дню независимости 1991 года телевизионщики внимание практически не уделяют. Как реакция на данную «маргинализацию» национального образа мышления на телевидении его приверженцы перешли к интенсивному рассмотрению данных тем в литературе, где «их» истории решительно противопоставляется «наша». Данная тенденция является не менее проблематичной, резюмирует Кулик.

По поводу ситуации в Беларуси следует отметить, что там, в отличие от Украины, имеет место полная независимость от чуждого дискурса. Российское воспринимается как собственное, а национальное белорусское - как чужое, что обусловлено постколониализмом, царящим в странах Восточной Европы. В противоположность этому, Володимир Кулик возражает, что «чуждое» зависит от того, рассматриваются ли в данном случае границы государства или социума. Аудиторию необходимо рассматривать социологически или идеологически (в том числе и за пределами границ), что ставит проблемы перед телевизионщиками. Так, на Украине радикальная российская продукция не транслируется, несмотря на то, что границы показываемого достаточно широки. За исключением шовинистического контента демонстрируется любой материал и принимается достаточно широким кругом зрителей. В гражданском обществе практически отсутствует сопротивление, ставящее проблемы перед телевизионщиками. Вахтанг

Кипиани (Киев) к этому добавил, что Украина из соображений стоимости закупает контент вместо того, чтобы производить его самостоятельно. Результат этого выглядит в определенной степени шизофренически.

### **Что является определяющим – предпочтения аудитории или телевизионщики?**

Историк и медиавед Кристоф Классен (Потсдам) отметил, что по его наблюдениям даже в условиях диктатуры средства информации не могут в течение длительного времени действовать вопреки общественным настроениям общества и поэтому вынуждены пытаться выдавать популярное в обществе содержание. В связи с этим возникает вопрос, определяется ли мрачный диагноз, выставленный в предыдущих докладах, только медийной системой или также обществом и его историческим сознанием. Володимир Кулик по этому поводу заметил, что общество также и само несет ответственность за потребляемую информацию. Поэтому требуется активное меньшинство (как в 1960-х годах в ФРГ), воздвигающее эффективные барьеры против потребления «трэша» молчаливым большинством. По утверждению Ирины Щербаковой зрители вполне восприимчивы к новому. Так, фильм Вайды «Катынь», показанный по основным телевизионным каналам России, в значительной степени изменил отношение населения к этим событиям. Вахтанг Кипиани (Киев) сообщил, что в телепередаче «Великие украинцы», перед которой возможное исключение коммунистов и националистов (с определенной степенью приверженности в отношении к данному вопросу) было встречено с сопротивлением, Бандера неожиданно победил с большим отрывом, и это указывает на тот факт, что телевизионщики не всегда достаточно хорошо знают своих зрителей и умеют оценить их предпочтения. Снежана Миливоевич в связи с успехом сериала «Корни» высказала предположение о том, не должна ли хорошо сделанная «мыльная опера» иметь популярный формат, чтобы подойти к теме войны 1990-х годов. Отображение истории на телевидении должно следовать развитию ситуации в обществе. Речь идет не только о группах сильных мира сего, но также об обычных людях, женщинах, рабочих, представителях меньшинств. На это возразил Дондурей, указав, что, к

сожалению, мало кто интересуется жизнью тракториста в 1937 году, а скорее тем, как Сталин устранял членов Политбюро.

### **Телевидение как средство исторической документации**

По поводу ситуации с историческими документальными фильмами в Германии Кристоф Классен в своем докладе сообщил, что за последние 20 лет здесь были достигнуты невероятные успехи, и, начиная примерно с 2000 года, такие фильмы показывают в пиковое телевизионное время. Это обусловлено подъемом интереса к исторической памяти, потребностью «утвердиться во времени». В Германии при этом внимание сосредоточено на современной истории, главным образом на периоде национал-социализма и Второй мировой войны. Кроме того, предпочтение отдается сенсационным темам (аварии на шахтах, Фракция Красной Армии (RAF) в ФРГ, нарушения прав человека в ГДР). Главными отличительными чертами в данной связи являются сосредоточение на внутринациональных и небольшом круге межнациональных тем, выраженная персонификация и фокусирование на отдельных крупных событиях. Долгосрочные тенденции развития и структурные изменения практически не освещаются.

Формально, начиная с 1990-х годов, наблюдается гибридизация: в документальных фильмах используется все больше элементов игрового кинематографа, и к настоящему времени они превратились в повествования с музыкальным сопровождением, реконструкциями и компьютерными эффектами. В показе очевидцев в качестве инструмента аутентификации наблюдается стремление к приданию эмоционального характера, что усиливает характер переживания за счет «парасоциальной связи» со зрителем. Для документальных лент исторической тематики, демонстрируемых в пиковое телевизионное время, это означает тенденцию к авторитарной форме исторического повествования, интенсивно воздействующей на воображение, что позволяет скрыть его конструктивный характер. С другой стороны, имеет место тенденция к историческим мифам, которые не основаны на событиях прошлого, а проистекают из современных потребностей в

идентификации и дискурсов с проекцией в прошлое. В своем заключении Классен критически отнесся к утверждению Гвидо Кноппа, бывшего директора редакции современной истории на телевизионном канале ZDF, о том, что просвещение нуждается в широте охвата, и в противоположность этому заявил, что для просвещения требуется скорее меньшинство и негабаритные форматы.

### Россия

О ситуации с историческими документальными лентами на российском телевидении Ирина Щербакова сообщила, что, начиная с конца 1980-х годов, здесь наблюдается еще более значительный подъем, чем в Германии. Центральное место вначале занимали свидетели, повествовавшие о ранее «запретных» аспектах истории, а к настоящему времени данная тенденция, как и на Западе, распространилась в направлении документалистики «типа BBC», построенной по определенному канону. Известные и проверенные рецепты с четкими схемами данного формата открывают двери для соответствующего дилетантизма.

Это в первую очередь проявляется в отношении к свидетелям событий. В России многим с детских лет привычны очевидцы, которые в школе и с экрана рассказывали о Второй мировой войне. Их повествования всегда следовали определенному канону, из которого – в том числе, по соображениям цензуры – выпадало все индивидуальное, противоречивое и сложное. Только в документальном сериале Константина Симонова «Шел солдат» (1975) солдаты рассказывали о событиях, не соответствовавших канону. Обесценение свидетельств времени по телевидению в последнее время привело к тому, что зачастую интервью проводятся без какого-либо профессионализма и сознания того, как трудно общаться с очевидцами, и насколько сложно ввести их повествования в канву документального фильма.

Кроме того, без соответствующего контекста создается ошибочная драматургическая картина, так как воспоминания людей в разное время резко отличаются. Так, например, воспоминания дочери Сталина о своем детстве и об отношении к отцу в начале 1990-х годов и ее

воспоминания спустя десять лет совершенно различны по содержанию. По поводу отношения к травматическим событиям Щербакова констатирует, что слезы очевидцев никоим образом не могут являться реальным выражением, например, пережитого душевного горя. Кристоф Классен подчеркнул, что очевидцев часто не воспринимают достаточно всерьез, а лишь используют в качестве инструмента, доказательства уже имеющейся доктрины или определенного тезиса фильма. Как отметил Олег Ростовцев (Днепропетровск), в последнее время наблюдается тенденция к отображению современной истории показом личных судеб, что представляет собой легитимный, но не обязательно исторический подход. Следует иметь в виду, что в воспоминаниях очевидцев могут иметь место заблуждения, и поэтому нельзя опираться только на них. Классен пояснил, что в противном случае очевидцы воспринимаются также слишком всерьез. «Сопереживание» воспоминаниям очевидцев приводит к недопониманию, так как события в устах свидетелей – как и у каждого из людей – динамично сохраняются и восстанавливаются в памяти, причем функционально (для создания биографии, идентичности и социальной компетенции), с ориентацией на современность. Кроме того, необходимо учесть, что кадры кинохроники (например, сцены боевых действий) представляют собой не «документальную» съемку, а инсценировку, являясь постановочными. Тем не менее, эти кадры используются в различных телепередачах, посетовала Щербакова.

### **История между просвещением и пропагандой**

Как подчеркнул Олег Ростовцев, в дискуссии об «историческом телевидении» необходимо точно различать публицистику, пропаганду и действительно исторические фильмы. Упомянутые фильмы о Сталине или Путине образуют важный контекст и влияют на представление о мире, но не могут обсуждаться в качестве «исторического кино». Никита Соколов предостерег от пропаганды, навязываемой под маской «документалистики». Он посетовал на отсутствие специалистов в России, которые могли бы дать заслуживающую доверие ориентацию в данном вопросе. Имеются лишь отдельные авторитетные историки,

которые, к тому же, подвергаются опасности быть «использованными», например, путем цитирования вырванных из контекста высказываний. Кроме того, в России возникла категория «историков секретных служб», которые используются в документалистике благодаря особому доступу к архивам и другим источникам. По этому поводу Даниил Дондурей саркастично заметил, что для каждой передачи находятся в точности те историки, которые ей нужны. По мнению Рольфа-Дитера Мюллера, специалиста по военной истории из Потсдама и консультанта фильма «Наши матери, наши отцы», ученые способны лишь консультировать создателей фильмов применительно к их конкретному содержанию и предотвратить самое худшее. Они могут решать, что правильно или неправильно, соответствует или не соответствует действительности (но, вероятно, также и не может быть полностью исключено).

Ирина Щербакова возразила той точке зрения, что исторической правды не существует. Так, например, фильм «Неизвестная битва Георгия Жукова» в своей традиционной форме скорее слаб, но выделяется, в числе прочего, приведенным в нем сопоставлением потерь советских и немецких войск в битве под Ржевом (что противоречит мифологизации войны, и поэтому вызвало скандал). Кристоф Классен констатировал, что, хотя абсолютная правда не существует, возможно бережное обращение с источниками и фактами, но при этом интерпретация и композиция открывают определенную свободу толкований.

Среди удачных работ Ирина Щербакова назвала «Блокаду» (2006) Сергея Лозницы, который без комментариев составил свой фильм из озвученных архивных кадров, что позволило передать состояние и атмосферу города сильнее, чем в любых документальных лентах с пояснениями специалистов. Никита Соколов отметил «Представление» (2008) того же Лозницы, в котором смонтированы выдержки из провинциальных кадров кинохроники, сами себя уличающие во лжи.

## **История в игровых и телевизионных фильмах**

*Дискуссия о фильме «Наши матери, наши отцы» (UMUV)*

Трехсерийный фильм «Наши матери, наши отцы» транслировался в марте 2013 года по второму каналу немецкого телевидения (ZDF) и достиг очень высокого рейтинга просмотров, одновременно снискав много хвалебных и критических отзывов, главным образом в Польше, России и на Украине. Бенжамин Бенедикт, один из продюсеров фильма, вначале рассказал об истории возникновения и тематике фильма, посвященного воспоминаниям о войне в период с 1941 по 1945 год. Создавая этот фильм, продюсер Нико Хофманн и сценарист Штефан Колдитц предприняли попытку рассказать историю поколения своих родителей, в молодые годы прошедших через войну, и таким образом осознать пережитые ими трагические события. Сюжет задуман не только в категориях жертв и сопротивления – каждый из основных персонажей является причиной смерти людей. Рассказанная с различных точек зрения сложная история пяти друзей собрала миллионную аудиторию, и многочисленные отклики подтверждают, что фильм внес свой вклад в критический разбор исторических событий. Многие поведали при этом историю своей семьи и сообщили о том, что случилось с их отцом/дедом и матерью/бабушкой. Неожиданностью для зрителей явилось то, что фильм настолько сольется с событиями в жизни близких. При этом была сознательно использована «публицистическая сила воздействия» телевидения.

Применительно к вопросу художественного отображения и реконструкции войны Бенедикт отметил тенденцию перехода на телевидении от «черно-белого» решения к более широкой дифференциации, амбивалентности и даже многоплановости персонажей. С помощью данной дифференциации осуществляется попытка историческими методами передать соответствие с биографическим материалом, обратиться к опыту, пережитому зрителями, и побудить их к критическому анализу истории. Фильм построен в повествовательной (нейтральной) форме, и создатели долгое время рассуждали о том, каким образом лучше всего добиться внимания аудитории. Для этого, в числе прочих приемов, съемка сознательно ведется плечевой камерой, чтобы создать ощущение близости. Проблема заключалась в том, чтобы путем повествования с различных перспектив создать впечатление реальности прошлого. При

этом создатели – по итогам многочисленных скринингов – ограничились пятью персонажами, чтобы не перегружать аудиторию и заставить ее с увлечением следить за сюжетом фильма.

Кристоф Классен назвал эту ленту типичным примером «исторически-событийного телевизионного фильма», который снят на большие бюджетные средства и представлен зрителям со всей мощью публично-правового телевидения. Он трактует историю с «огромной пробивной способностью». Классен задается вопросом о том, какая степень рефлексии и образовательной действенности еще возможна, в особенности, если фильм, как и другие, можно отнести к разряду мифологизации жертв. Заставить зрителя принять это как нечто новое весьма проблематично. Бенедикт возразил на это, что целью является добиться критического отношения аудитории к истории. Это удалось, причем с высокой степенью интенсивности и эмоциональности. Кроме того, использован «шанс последнего диалога» с поколением родителей. Ответ на вопрос «жертвы или преступники» для него однозначен: персонажи являются преступниками. Применительно к теме образования и просвещения Бенедикт указал, что достигнуто не только академическое, но и эмоциональное познание, анализ исторического опыта, чтобы понять прошлое поколение, не оправдывая его при этом. Именно поэтому авторы стремились к интенсивному восприятию.

Олег Ростовцев возразил, что он являлся бы сторонником этого фильма в том случае, если бы было четко заявлено намерение заработать рейтинг и деньги, а история к этому не имеет никакого отношения. Если же ставилась задача осознать историю родительского поколения, то это совсем другое дело, и этот фильм является не критическим анализом собственной истории, а лишь «успокоительным средством». Касательно темы восприятия Рольф-Дитер Мюллер, который являлся консультантом фильма по вопросам истории, рассказал о том, что после демонстрации фильма был отмечен огромный наплыв посетителей в берлинский справочный архив вермахта. Володимир Кулик выделил название фильма (которое в ходе дискуссии несколько раз было встречено с непониманием) и задался вопросом о том, не



устанавливает ли оно само по себе сугубо немецкие национальные рамки, и как к нему должны относиться, например, эмигранты.

Магдалена Сарюш-Вольска (Институт исторических исследований при Академии наук Польши) применительно к документальному характеру фильма с его предполагаемыми информационными притязаниями подвергла критике тот факт, что в нем скомбинированы архивные кадры с постановочными сценами, а также голос рассказчика с высказываниями историков и очевидцев, в результате чего, например, высказанное одним из историков, целенаправленное (и подвергнутое в Польше резкой критике) представление партизан Армии Крайовой в качестве антисемитов в данной комбинированной последовательности выглядело авторской точкой зрения. Возможно, высказывания историка были вырваны из контекста или стали причиной невнимательности при монтаже, задается вопросом Сарюш-Вольска. Примечательным в дискуссии оказалось то, что в ней историки обсуждали фиктивное отображение событий, и это носило черты бодлеровского видения (*simulacrum*). В Польше роль русских и украинцев в фильме не обсуждалась, дополнила свое выступление Сарюш-Вольска. Похоже, речь постоянно велась об отображении «собственных» действующих лиц с точки зрения собственной культуры памяти. Дискуссионные направления разошлись, воспоминания проходили – по выражению Ассмана – монологически.

### **Мифы и изображения**

Чтобы проиллюстрировать обращение с мифологическими персонажами и их художественное отображение, Клаудия Сабо из Вены показала фрагмент из фильма «Красивая деревня, красиво горит» (*Lera sela, lero gore*; 1996). В нем была предпринята попытка с использованием христианских мотивов представить «художественно-критический комментарий» к сербскому мифу о битве на Косовом поле при Амсельфельде, состоявшейся в 1389 году. В фильме сербы вместе с американской журналисткой окружены войсками мусульман, и персонаж фильма Вилюшка объясняет журналистке, что сербы – в противоположность «немцам, англичанам и американцам» – еще в средние века ели с тарелок вилками. Это утверждение основано на

византийском мифе и подтверждается фреской, находящейся в монастыре в Студенице. Сцена отображает взаимные стереотипы и мифы («право и благосостояние на Западе», «отсталость Балкан» – «культурное превосходство сербов»), пояснила Сабо. Символы служат мотиваторами (в том числе, для войны), и с помощью приемов кинематографии (глянцевые кадры чередуются с журналистской видеотехникой) демонстрируется роль средств информации в создании мифов – Вилюшка узнал о вилке из телевизионного сюжета, журналистка обеспечивает связь с мировой общественностью, и вся сцена в целом отображена режиссером с саморефлексией. Здесь показаны механизмы передачи истории и изображений, вскрыты проблемы, связанные с границами фиктивного и реального, а также поставлен под сомнение метод освещения событий и документальный подход как отображение реальности, подытожила Сабо.

### **Редукция осовременивания**

Никита Соколов (Россия) в своем выступлении сосредоточился на нескольких фильмах российского производства, которые, хотя и могут быть причислены к мейнстриму, сняты с претензией на реалистичное отображение исторической действительности, и потому достойны обсуждения в рамках дискуссии.

Соколов при этом обратил внимание на присущие телевидению, как средству массовой информации, трудности в сохранении дистанции (между зрителями и содержанием, между моментом производства и восприятия) и противопоставил этому фундаментальную особенность европейской культуры, которая заключается в понимании историчности мира. Этот фундамент, то есть осознание того, что прошедшие времена отличались от нынешних, что наши предки принимали решения, исходя из иных представлений и по другим мотивам, по мнению Соколова разрушается современным телевидением. Имеет место «редукция при осовременивании прошлого» и, тем самым, обесценивание истории. Сценаристы вынуждены до невозможности упрощать реальность, чрезвычайно сложную для обслуживаемого ими коммуникативного средства, сокращать число действующих лиц. Для большей заинтересованности аудитории в сюжет вплетаются любовные истории,

не имеющие отношения ни к прошлому, ни к настоящему. Примером этому является российский фильм «1612: Хроники смутного времени» (2007), где отображенные в сценарии события абсолютно не стыкуются друг с другом и в конечном итоге мистически разрешаются появлением белого единорога. Даже при экранизации первоклассного литературного произведения, каким является роман Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», когда снятый сериал в основном следует фабуле романа, была изъята чрезвычайно важная для Гроссмана часть повествования линия, которая заканчивалась длительными спорами советского и фашистского офицеров о (весьма схожей) природе нацизма и большевизма, сообщил Соколов. Эта сюжетная линия, чрезвычайно важная для исторического сознания в России, не вошла в телевизионную экранизацию, так как слишком усложнила бы фильм.

В качестве (неудачного) примера, когда фильмы с художественной свободой обращаются с фактами, но при претензиях на историчность вынуждены учитывать обстоятельства и мотивы людей того времени, Соколов назвал популярный сериал «Ликвидация» (2007) и борьбе советских органов против «бандитов» в 1946 году в Одессе. Там, в числе прочего, показана бабелевская Одесса, которой в 1946 году попросту уже не существовало, пояснил Соколов. Он с сожалением высказал ту мысль, что даже при самом качественном первоисточнике имеет место искажение исторических фактов, и это происходит не со злым умыслом и не по политическим мотивам, а только, по-видимому, следуя общепринятым правилам данной информационной среды.

Так как, по утверждению Франца Боаса, люди живут не в объективной реальности, а в той, которую они представляют себе как отображение реальности, изображаемое на экране содержание несет в себе опасность и является преступлением телевидения перед обществом, заострил свое высказывание Соколов. По его убеждению упрощенная схема социальной реальности, в которой прошлое не отличается от настоящего, открывает возможность манипуляций применительно к обществу. В связи с этим создатели фильмов несут большую ответственность с учетом воздействия снятого ими содержания.

По словам Соколова, отсутствие исторической дистанции создает иллюзию простоты мира и возможности простых решений. Это противоречит гуманистическому подходу, который учитывает сложность индивидуума и социума, подчеркивая необходимость сложных решений. Россия на протяжении последних веков так настрадалась от простых решений!

## **Перспективы**

Многие участники форума поддержали высказывание о том, что нужно остерегаться упрощений. Однако, по словам Лемы Шемковой из общества «Мемориал» могут быть приняты во внимание также и упрощенные подходы, посредством которых можно заинтересовать аудиторию и подготовить почву для более сложных интерпретаций. Важно при этом продемонстрировать основную тенденцию исторической ситуации, выделил Йенс Зигерт одно из высказываний Соколова. На необходимость ограничения пятью действующими лицами из опасения «перегрузки» зрителей он возразил, что – при соответствующем желании и умении – можно выразить сложное содержание даже посредством одного лица. Сложность важна также с учетом восприятия: по словам Кристофа Классена популярные исторические фильмы воспроизводят и усиливают национальные стереотипы, если решающим мотивом является рейтинг. Многие из участников подчеркнули тот факт, что дебаты об историческом содержании фильма в целом по-прежнему остаются в основном в национальных рамках. Фильмы совместного международного производства могут вынудить к восприятию других контекстов, так как повествование должно вестись иным образом, что, однако, предъявляет повышенные требования к производству. Даниил Дондурей предупредил о том, что нельзя упрощать задачу для самого себя и в результате этого исключать имеющиеся возможности, например, по той причине, что все, казалось бы, контролируется Кремлем. Необходимо искать и открывать новые пути. Тогда будет больше примеров того, как автор, живущий в Берлине, на французские деньги снимает фильм о киевских евреях, который всех волнует и заставляет задуматься («Бабий Яр» Лозницы...). Мироззрения, взгляды и интерпретации,

возникающие на всех уровнях в результате обмена мнениями и совместного производства (как ответ, например, на самоцентрирование и отсутствие совместного производства в России), должны быть сохранены – однажды они обязательно понадобятся, убежден Дондурей.