



Отечественная
война 1812 года.
Экранизация
памяти

Сборник статей

**Отечественная война 1812 года.
Экранизация памяти. Материалы
международной научной
конференции 24–26 мая 2012 г.**

«ВГИК»

2015

УДК 778.5(071)
ББК 85.373(2)

Сборник статей

Отечественная война 1812 года. Экранизация памяти. Материалы международной научной конференции 24–26 мая 2012 г. /
Сборник статей — «ВГИК», 2015

ISBN 978-5-87149-166-9

Сто лет назад кинематограф внес весомый вклад в формирование культурной памяти о великом историческом событии. Сегодня, когда продолжается череда памятных дат, связанных с 200-летием Отечественной войны, логично вновь рассмотреть вопрос о вкладе кинематографа и других экранных искусств в феномен культурной мемориализации этого грандиозного события в современном культурно-историческом контексте. Для обсуждения этой проблемы в Москве в НИИ киноискусства Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова 24–26 мая 2012 г. была проведена международная научная конференция «Отечественная война 1812 года. Экранизация памяти».

УДК 778.5(071)
ББК 85.373(2)

ISBN 978-5-87149-166-9

© Сборник статей, 2015
© ВГИК, 2015

Содержание

Предисловие	6
Глава I	9
Отечественная война 1812 года в исторической памяти и коммеморативных практиках XIX – начала XX вв.	9
От «правды прошлого» к «исторической памяти» (историческое прошлое в советском «реалистическом» кино)	18
Анти-Герострат: кинематографическая «постпамять», огонь и жертва	28
Конец ознакомительного фрагмента.	33

**Отечественная война 1812
года. Экранизация памяти
Ответственные редакторы Д.
Л. Караваев, В. О. Чистякова**

Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова
(ВГИК)

Научно-исследовательский институт киноискусства

Предисловие

Юбилейные даты имеют свойство воскрешать из небытия реалии, канву и участников безвозвратно ушедших исторических событий. Нетрудно понять, что сегодня этот процесс воскрешения, или мемориализации, немыслим без участия техногенных аудиовизуальных медиа-ресурсов – кинематографа, телевидения, Интернета, причем доминирующая роль этих ресурсов неоспорима даже в тех случаях, когда речь идет о событиях, происходивших за много лет и даже веков до изобретения «движущейся фотографии» и электронных технологий.

200-летний юбилей Отечественной войны 1812 года не является в этом смысле исключением. Более того, можно вспомнить, что еще сто лет тому назад, когда в России отмечали 100-летие Отечественной войны 1812 года и ее венца – Бородинской битвы, неожиданно для многих современников важнейшим и поразительным новшеством в проведении юбилея стало участие в нем совсем еще юного кинематографа. К юбилею была снята полнометражная историческая эпопея «1812 год». В кульминационный день праздника на Бородинском поле операторы нескольких кинофирм снимали парадное построение войск, приезд императорской семьи, беседу Николая II с живым участником (так и быть, поверим организаторам торжеств!) Бородинского сражения.

Сто лет назад кинематограф внес весомый вклад в формирование культурной памяти о великом историческом событии. Сегодня, когда продолжается череда памятных дат, связанных с 200-летием Отечественной войны, логично вновь рассмотреть вопрос о вкладе кинематографа и других экранных искусств в феномен культурной мемориализации этого грандиозного события в современном культурно-историческом контексте. Для обсуждения этой проблемы в Москве в НИИ киноискусства Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А. Герасимова 24–26 мая 2012 г. была проведена международная научная конференция «Отечественная война 1812 года. Экранизация памяти».

Участниками конференции стали искусствоведы, историки, культурологи из России, стран дальнего (Франция, Австрия, Польша) и ближнего (Белоруссия, Украина) зарубежья. В ходе заседаний было заслушано более 20 докладов – подавляющее большинство из них и вошло в этот сборник, претерпев незначительную авторскую редактуру.

Глубину и полифонию разговора об экранном отображении войны 1812 года обеспечил и состав участников конференции, и проблемно-тематический спектр их выступлений. Так, одной из главных проблем, привлечших внимание многих участников конференции, стала проблема трансформации и эволюции исторической памяти о событиях Отечественной войны 1812 года по мере ее прохождения через национально-государственные, стилевые, жанровые, пропагандистско-суггестивные фильтры экранных искусств. В выступлении Т. Сабуровой была задана основополагающая система теоретических и методологических координат применительно к понятию «историческая память», конкретизированная на примере процесса формирования исторической памяти об Отечественной войне 1812 года в России. В докладе И. Вейра-Масон (Франция) это явление было проанализировано применительно к Франции на примере фильмов и программ французского телевидения, внедрявших в сознание национальной зрительской аудитории свою транскрипцию культурно-исторических «кодов» эпохи войны 1812 года. Весьма показательные прецеденты проникновения актуального социально-политического контекста в художественный текст фильмов об эпохе 1812 года на примере «Пепла» и «Пана Тадеуша» А. Вайды рассмотрел в своем выступлении А. Неуважный (Польша).

Несмотря на то что список российских и советских фильмов, напрямую отображающих события Отечественной войны 1812 года, до последнего времени не превышал одного десятка хорошо известных картин, их текстуальный анализ неоднократно позволял выявлять доселе скрытые смысловые акценты и делать нетривиальные выводы. Семантическому истолкованию

кинематографических реминисценций пожара Москвы как образу жертвенного огня в экранизациях «Войны и мира» посвятила свое выступление Л. Стародубцева (Украина). О. Закиров продемонстрировал способность нетривиального прочтения общеизвестного художественного текста на примере фильма В. Петрова «Кутузов». Р. Рахимов провел любопытное исследование по раскрытию смысловых нюансов образа солдат караула в фильмах наполеоновской тематики, а Т. Иващенко досканально исследовала музыкально-звуковой ряд нескольких экранизаций «Войны и мира» в аспекте его значения в образной реконструкции исторического фона.

Аналитические обращения к экранизациям толстовского романа не могли не стать одним из лейтмотивов конференции. Не стоит повторять, сколь велик был вклад толстовского романа в формирование коллективного «образа-воспоминания» об Отечественной войне 1812 года. Вместе с тем, как отмечали выступавшие, выход в свет этого литературного шедевра имел двоякие последствия. С одной стороны, для зрительской аудитории оказалось естественным воспринимать историческую канву наполеоновского нашествия на Россию в неразрывной связи с канвой вымышленного литературного сюжета. С другой стороны, в сознании подавляющей части той же зрительской аудитории (включая и создателей исторических фильмов) сама Отечественная война 1812 года превратилась лишь в некую сюжетную линию, художественный атрибут, исторический фон великого романа. Последствия второго рода получили свое развитие уже в том, что, задумывая новые экранные проекты, посвященные Отечественной войне 1812 года, продюсеры прежде всего имели в виду новые версии «Войны и мира». В итоге сегодня в мировом фонде кино-и телефильмов нам известно по крайней мере семь экранизаций «Войны и мира» (причем последняя из них, как показала в своем выступлении австрийская исследовательница К. Энгель, наглядно демонстрирует способность перерождения из героической эпопеи в телесериальную мелодраму), и наряду с этим не более тех же семи полнометражных фильмов об Отечественной войне 1812 года по оригинальному сюжету.

В данном случае мы имеем дело с феноменом пре-/ремедиатизации. Каждое историческое событие доносится до нас в различных медийных формах, количество и разнообразие которых постоянно возрастает. Таким образом, имеет место его постоянная ремедиатизация (живописное полотно сменяется фотографией, мемуары – романом, фильм – компьютерной игрой и т. д.). При этом каждая последующая форма медиатизации оказывается под воздействием предыдущих, будучи ориентированной уже не столько на событие как таковое, сколько на его более ранние медиа-репрезентации (премедиатизация). Закономерности и парадоксы этого феномена применительно к разным видам изобразительного, экранного и сценического искусства, а также различным коллизиям и героям Отечественной войны, исследовали в своих докладах Н. Кривуля, Н. Гладких, А. Дмитриева.

Отталкиваясь от примеров экранной мемориализации событий Отечественной войны, участники конференции обоснованно выходили к более широким обобщениям, рассматривая в принципе вопрос о границах влияния и возможностях исторического фильма как формы бытования исторического знания (Н. Корноухова). Отнюдь не отклоняясь от заданной тематической траектории конференции, исследователи в общем смысле ставили проблемы исторической памяти и эпического реализма применительно к произведениям киноискусства (Б. Рейфман). Не менее любопытными и даже интригующими оказались выступления, так или иначе проецировавшие особенности кинематографического дискурса на художественную практику литературы и живописи XIX века, тематически связанную с войной 1812 года (В. Листов, С. Экштут).

Важной и даже приобретшей особую остроту в современном социокультурном контексте стала проблема взаимодействия двух тенденций, двух подходов в художественном отображении войны наполеоновской Франции с Россией – назовем их, условно, подходом общегуманистическим и подходом национально-патриотическим. Для современного военно-исторического кинематографа характерна многомерная трактовка фактов, согласие с общеэтическими

нормами, уважение к национальным атрибутам и духовным ценностям противника – такой подход сейчас характерен даже для фильмов о новейших войнах; надо ли говорить, что это еще более характерно для взгляда на войну двухсотлетней давности (которая, кстати, многократно давала примеры гуманного отношения к неприятелю, личного благородства солдат и офицеров на поле боя, межнационального единства). Вместе с тем несомненно и то, что понятия национальной гордости, высокого патриотизма, почитания боевой славы предков отнюдь не утратили свою актуальность, и фильм на материале Отечественной войны по праву должен апеллировать к патриотизму своей аудитории – на что обоснованно указывали в своих выступлениях А. Подмазо, С. Вилейко и др.

Ясно, однако, что патриотическая патетика не должна посягать на территорию научного анализа и воспроизведения научными средствами облика эпохи, в данном случае – эпохи наполеоновских войн. Сегодня исторический фильм особо ценен как доступный и эффективный инструмент медиаобразования. Именно он формирует основу школьных кинофакультативов, образовательных телепрограмм, научно-популярных телесериалов, где в равной степени важны и правда факта, и достоверность атрибута. На этот аспект художественной практики отечественного и мирового экрана, как в прошлом, так и в настоящем, обратили свое внимание А. Подмазо, Р. Рахимов, Я. Черкасова, М. Черток.

При всем уважении к киноклассике прошлых лет, надо признать, что постоянное включение ее визуального контента в структуру все новых и новых научно-образовательных фильмов выглядит как минимум архаичным, а экранный материал многих современных фильмов и сериалов о войне с Наполеоном не выдерживает строгого ценза исторической науки. По этой причине все более распространенной и исторически-аргументированной формой визуальной мемориализации эпохи Отечественной войны 1812 года становятся мероприятия клубов военно-исторической и бытовой реконструкции, запечатленные на видео. Опыт создания такого рода исторического видеоконтента, воссоздающего реалии жизни уфимского дворянства начала XIX века, был проанализирован в докладе Т. Леоновой из Уфы.

В заключение можно выразить некоторое сожаление в связи с тем, что ни в выступлениях, ни в материалах конференции не оказались представлены практики кино и телевидения, имеющие прямое отношение к созданию фильмов и телепрограмм исторической тематики. Единственным исключением оказался выдающийся мастер отечественного кино, главный оператор советского фильма «Война и мир» А. Петрицкий, выступивший в ходе общей дискуссии. Тем не менее остается надежда, что по выходу в свет данный сборник привлечет внимание хотя бы некоторых представителей нашей творческой общественности и сориентирует их на работу над новыми замыслами, проецирующими на экран зримую память о славной и исполненной драматизма эпохе 1812 года.

*Дмитрий Караваев
Виктория Чистякова*

Глава I

Война в контексте исследований памяти (memory studies)

Отечественная война 1812 года в исторической памяти и коммеморативных практиках XIX – начала XX вв.

Татьяна Сабурова

В современной историографии существуют уже сложившиеся и постоянно развивающиеся исследовательские направления, связанные с изучением памяти как культурно-исторического явления, исторической политики и политики памяти (отметим работы М. Хальбвакса, П. Нора, Ф. Артога, П. Хаттона, Я. Ассманна, И. Рюзена, Д. Винтера и многих других). Как замечает Я. Ассманн, за последнее десятилетие «память» стала ведущим концептом *cultural studies*. Количество книг, появившихся по проблемам памяти уже заполнило целые библиотеки. Дискурс о памяти быстро распространяется и растет число различных подходов к изучению культурной памяти, причем которые существуют отдельно друг от друга, не обращая внимания друг на друга. Но при этом, в чем дискурс о памяти действительно еще нуждается – это теоретическая строгость, точность, интегрированность, также как и дифференцированность позиций, переосмысление центральных понятий¹.

Принципиально важное место в исследованиях памяти занимает проблема соотношения индивидуального и коллективного, которая неоднократно становилась предметом оживленных дискуссий. Целый ряд исследователей настаивает на использовании понятия памяти только в тех случаях, когда речь идет об индивиде². Не случайно сегодня часто отмечается не всегда корректное использование понятий «культурная», «коллективная» память в исторических исследованиях, что иногда выглядит скорее как дань методологической моде, нежели серьезное стремление обогатить инструментарий и подходы исторической науки. Но это означает только повышенную необходимость дальнейшего осмысления и разработки проблематики памяти в современной науке на междисциплинарной основе. Опираясь на идеи Я. Ассманна, разделяющего коммуникативную и культурную память, отметим, что коммуникативная память представляет собой устную традицию, которая мало формализована, возникает в процессе межличностного взаимодействия и существует на протяжении 3-4-х поколений. Культурная память – особая символическая форма передачи опыта, выходящая за рамки опыта отдельных людей или групп, формализованная, ритуализированная, выражается в мемориальных знаках – памятных датах, местах, церемониях, письменных, изобразительных, монументальных памятниках. Культурная память передается многократно, из поколения в поколение, в режиме большей длительности, имеет ориентирующую, нормативную, конституирующую функции³.

В последние годы в российской исторической науке проблеме памяти и коммеморации уделяется серьезное внимание, что связано со становлением такого направления, как

¹ Aleida Assmann, Re-framing memory. Between Individual and collective forms of constructing the past In *Performing the Past Memory, History, and Identity In Modern Europe* Karin Tilmans, Frank van Vree and Jay Winter (eds.) Amsterdam University Press, 2010, P. 35.

² См. например, Susan Sontag, *Regarding the pain of others*, New York, 2003; Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время. В поисках утраченного. М., 1997; Лоуэнталь Д. Прошлое – чужая страна. Спб., 2004.

³ См. Ассманн Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М., 2004.

культурно-интеллектуальная история; об этом свидетельствуют проведение ряда научных конференций, реализация специальных исследовательских проектов, публикация монографий и коллективных трудов⁴. В 2012 году в связи с 200-летием Отечественной войны 1812 года исследования исторической памяти и коммеморации получили новый импульс.

Война 1812 г. стала одним из значимых мест памяти российского общества XIX – начала XX вв. в результате формирования определенных воспоминаний как со стороны власти, так и общества, способом конструирования национальной идентичности на военной и имперской основе, одним из устойчивых компонентов «триумфального» исторического нарратива, получившего дальнейшее развитие в XX веке и существующего в современной России. На протяжении двух веков война с Наполеоном была постоянным элементом коммеморативной политики (или «политики памяти») в России, способствуя укреплению социальной солидарности в условиях внешних и внутренних конфликтов. Благодаря легко создаваемым и транслируемым образам врагов и героев, ясному противопоставлению «своих и чужих», формирование или актуализация определенных коллективных «воспоминаний»⁵ о войне может служить эффективным средством создания «воображаемого сообщества», поддержания традиции, преодоления травмы, манипуляции общественным сознанием. Многочисленные исследования, посвященные наполеоновским войнам в исторической памяти и исторической политике в разных странах, подтверждают устойчивую тенденцию использования этого исторического события, исторического опыта в политических целях, особенно в периоды социальных трансформаций, активного имперского или национального строительства⁶.

Особую роль в формировании представлений о войне 1812 года и сохранении ее в исторической памяти сыграла публикация мемуаров. Как показало исследование А.Г. Тартаковского, мемуарное творчество на темы 1812 года может рассматриваться как «длительный культурно-исторический процесс, как стойкая мемуарная традиция, уходящая своими корнями в 1812 год и не прерывающаяся в течение трех четвертей века, если ограничиться воспоминаниями непосредственных участников событий, и целого столетия, если иметь в виду все позднейшие формы существования этой традиции»⁷.

Хотя необходимо заметить, что в XIX веке активно сохраняется и устная традиция, о чем свидетельствуют многие воспоминания, отражая существование и передачу семейных преданий об участии представителей старшего поколения в войне. Интересно заметить, что основанием для формирования представлений о войне 1812 года у следующего поколения были не только рассказы членов семьи, друзей, участвовавших или бывших очевидцами событий, но и рассказы французов, которые после плена остались в России, пополнив ряды гувернеров и пр.

А.И. Герцен, родившийся в 1812 году, начинает «Былое и думы» с раздела «Моя нянюшка и La grande armee», включая в него свой детский диалог с няней, ее рассказ о событиях в Москве, продолжая далее рассказ от своего имени, описывая знаменитую встречу сво-

⁴ История и память: историческая культура Европы до начала нового времени / Под ред. Л.П. Репиной. М., 2006; Образы времени и исторические представления: Россия – Восток – Запад / Под ред. Л.П. Репиной. М., 2010; Леонтьева О.Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX – начала XX вв. Самара, 2011 и др.

⁵ Весьма эффективным представляется подход Д. Винтера, который предложил разграничить память и воспоминание, понимая память как явление индивидуальное, ограниченное личным опытом восприятия прошлого, а воспоминание как социальный феномен, в котором индивидуальные представления о прошлом создаются, оформляются и транслируются (Performing the Past. Memory, History, and Identity In Modern Europe, Karin Tilman, Frank van Vree and Jay Winter (eds.) Amsterdam University Press, 2010).

⁶ Karen Hagemann, Occupation, Mobilization, and Politics: The Anti-Napoleonic Wars In Prussian Experience, Memory, and Historiography // Central European history. Vol. 39. № 4 (Dec., 2006); Ute Planert, From Collaboration to Resistance: Politics, Experience, and Memory of the Revolutionary and Napoleonic Wars In Southern Germany // Central European History. Vol. 39. 2006; Gregory Carleton, History done right: War and the Dynamics of Triumphalism In Contemporary Russian Culture // Slavic Review. Vol. 70. № 3 (Fall 2011); War Memories. The Revolutionary and Napoleonic Wars In Modern European Culture, Alan Forrest, Etienne Franois, and Karen Hagemann (eds.) Palgrave Macmillan, 2012.

⁷ Тартаковский А.Г. 1812 год и русская мемуаристика. Опыт источниковедческого изучения. М.: Наука, 1980. С. 141–142.

его отца с Наполеоном и письмо к императору Александру. Обратим внимание на фразу Герцена: «Позвольте мне сменить старушку и продолжить ее рассказ»⁸, создающую впечатление продолжения устного повествования, соединения двух текстов в один общий, передачу воспоминания от одного поколения к другому. Одним из центральных сюжетов в этом воспоминании выступает эпизод встречи отца Герцена с Наполеоном, который также нашел отражение в сочинении Фена и А.И. Михайловского-Данилевского (о чем упоминает Герцен, соотнося свои воспоминания, основанные на семейных рассказах, с этими историческими сочинениями). Герцен пишет, что рассказ об этой встрече он слышал неоднократно, и разговор Наполеона с Яковлевым довольно верно был передан Данилевским.

Причем французский пропуск на выезд из Москвы, полученный отцом Герцена, хранился как семейная реликвия, подкрепляя существующие воспоминания, также как и расписка Аракчеева в получении письма Наполеона. Однако сравнивая описание этого эпизода в «Былом и думах» и в сочинении Михайловского-Данилевского, можно обнаружить не только совпадения, но и некоторые различия.

В «Былом и думах» отец Герцена отвечает на предложение Наполеона доставить письмо к императору Александру: «Я принял бы предложение в.в., но мне трудно ручаться», и затем дает слово употребить все средства доставить письмо⁹. В версии Михайловского-Данилевского Яковлев говорит, что по своему званию и чину не имеет права надеяться быть допущенным к государю, хотя «теперь я во власти вашей, но я не переставал быть подданным императора Александра и останусь им до последней капли крови. Не требуйте от меня того, чего я не должен делать; я ничего не могу обещать»¹⁰. Таким образом, в воспоминаниях Герцена его отец при встрече с Наполеоном предстает, прежде всего, как дворянин, спасающий свою семью из сожженной Москвы, и дающий слово чести постараться передать письмо. Речь Наполеона Герцен передает коротко, и не случайно называет ее комедией, разыгрываемой Наполеоном; в то время как в сочинении Михайловского-Данилевского речь Наполеона пересказана подробно, а Яковлев представлен, прежде всего, как верноподданный императора Александра, вынужденный выполнять поручение Наполеона. Михайловский-Данилевский использует прямую речь, а Герцен ограничивается косвенным пересказом, в котором, например, отсутствует упоминание о поляках. У Михайловского-Данилевского Наполеон, упрекая русских в разорении собственной страны, сожжении деревень и городов, замечает, что это было бы оправданно в отношении поляков, которые заслуживали такого отношения. Упоминания о поляках как предателях все чаще встречаются на страницах мемуаров в XIX веке, поляки предстают как враги, более страшные и ненавистные, чем французы¹¹. Такие репрезентации были обусловлены как реакцией на дарование Польше конституции, что выглядело несправедливостью для российского дворянства, так и последующей реакцией на польские восстания, усилением имперской идеологии. И еще одна деталь, если Герцен упоминает, что вместе с его семьей и слугами, воспользовавшись пропуском, вышли из города еще несколько посторонних, то Михайловский-Данилевский сообщает о 500 человек, покинувших Москву по пропуску Яковлева.

Рассказ няни о 1812 годе, по воспоминаниям Герцена, постоянно повторялся, тем самым прочно оставаясь в памяти ребенка. «... – Вера Артамоновна, ну, расскажите мне еще разок, как французы приходили в Москву, [...]. – И! Что это за рассказы, уж столько раз слышали,

⁸ Герцен А.И. Былое и думы. Ч. I // Герцен А.И. Собрание сочинений в 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 17.

⁹ Там же. С. 19.

¹⁰ Михайловский-Данилевский А.И., Описание Отечественной войны в 1812 году. Ч. 3. СПб., 1839. С. 64–65.

¹¹ П.... Ф.... Некоторые замечания, učinенные со вступления в Москву французских войск (и до выбегу их из оной) // 1812 год в воспоминаниях современников. М.: Наука, 1995. С. 29–30; Паскевич И.Ф. Походные записки // 1812 год в воспоминаниях... С. 83; Душенкевич Д.В. Из моих воспоминаний от 1812 года до (1815 года) // 1812 год в воспоминаниях... С. 113; Глинка Ф.Н. Письма русского офицера // России двинулись сыны; записки об Отечественной войне 1812 года ее участников и очевидцев. М., 1988. С. 195 – 96. Дмитриев М.А. Главы из воспоминаний моей жизни. М., 1998. С. 86.

да и поживать пора, лучше завтра пораньше встанете, – отвечала обыкновенно старушка, которой столько же хотелось повторить свой любимый рассказ, сколько мне его слушать»¹². Также Герцен отмечает, что бывшие сослуживцы его отца, участники войны, часто бывавшие после ее окончания в их доме, много рассказывали о военных действиях, подвигах, формируя, по признанию Герцена, сильное чувство национального, патриотического. «Рассказы о пожаре Москвы, о Бородинском сражении, о Березине, о взятии Парижа были моею колыбельной песней, детскими сказками, моей Илиадой и Одиссеей. Моя мать и наша прислуга, мой отец и Вера Артамоновна беспрестанно возвращались к грозному времени, поразившему их так недавно, так близко и так круто»¹³. Рассказы участников войны составляли устную традицию до 1860-х годов, поддерживая существование коммуникативной памяти.

Отметим и специальный сбор сведений, в том числе и воспоминаний о войне 1812 года, организованный Михайловским-Данилевским в 1836–1837 гг., активизировавший процесс воспоминания, и также учтем, что многие фрагменты воспоминаний вошли составной частью в труд Михайловского-Данилевского, формируя представления о войне 1812 года в дальнейшем. Но при этом необходимо учитывать каким образом составлялись ответы на анкету, разосланную Михайловским-Данилевским. Например, Столпянский в книге «Оренбургский край в 1812 году» показывает как губернатор Перовский дважды редактировал записку для историка, «чтобы удержать канцелярское перо, с замечательной легкостью описывающее только положительные стороны, рассматривающее события с чиновничьей точки зрения»¹⁴.

Война 1812 первоначально стала элементом коллективной памяти поколений (вспомним выражение «дети 1812 года»). Постепенно, благодаря публикации воспоминаний и стремлению закрепить образы войны и связанные с нею элементы идентичности как со стороны власти, так и общества, война 1812 года становится элементом культурной памяти русского общества, что также связано и с утратой коммуникативной памяти вместе с поколениями, пережившими войну. Связь памяти и идентичности подтверждается как реализацией правительственной политики коммеморации, направленной на формирование определенной государственной или национальной идентичности, так и стремлением представителей различных социальных групп сформировать устойчивые воспоминания об исторических событиях и эпохах как основе коллективной идентичности и солидарности. Празднования 25-летия, 50-летия Отечественной войны приобрели ярко выраженное политическое значение, стремясь продемонстрировать единство власти и народа, становясь средством формирования представлений о величии России, особом национальном духе. Не случайно в 1862 году были соединены празднования 50-летнего юбилея войны 1812 года и 1000-летия России. В 1883 году освящение храма Христа Спасителя, построенного в память о войне 1812 года, состоялось через несколько дней после коронации Александра III. В юбилейных публикациях неоднократно подчеркивалось, что память о войне 1812 года живет в сердце каждого русского человека, выступая таким образом в качестве идентификационного символа. В рамках официальной идеологии все большее развитие получает идея войны 1812 года как народной войны, народная тема становится ключевой для интеллигентского дискурса второй половины XIX века, народ понимается как главная движущая сила в истории, носитель особой духовности, а роман Л.Н. Толстого «Война и мир» вносит свой вклад в формирование представлений о народном характере войны 1812 года. В то же время, по мнению В. Парсамова, «взгляд Толстого на войну 1812 г. как на народную, при всей гениальности романа, не был бы столь устойчивым, если бы не имел под собой никаких оснований. Но эти основания следует искать не в документах, отражающих реальное поведение русского крестьянства, а в многочисленных текстах военного времени, формиру-

¹² Герцен А. И. Былое и думы. Ч. I. Собрание сочинений в 30 т. М., 1956. Т. 8. С. 15.

¹³ Там же. С. 22.

¹⁴ Столпянский П. Оренбургский край в 1812 году. Оренбург, б/д. С. 16.

ющих общее представление о войне»¹⁵. Показательно, что в книге о войне 1812 года, изданной для народных чтений в 1883, с характерным названием «Народная война 1812 года», в качестве источников указывались сочинение Михайловского-Данилевского, рассказы Толычевой, «Война и мир» Толстого. При этом репрезентации войны как народной соединялись с репрезентациями «истиннорусского» поведения (героизм, храбрость, готовность пожертвовать своей жизнью ради отечества, но в то же время способность перехитрить врагов, проявить сострадание). В качестве истиннорусского человека не только по происхождению, но и по духу неоднократно называется Кутузов (хотя и Барклай-де-Толли изображается преимущественно как мудрый полководец, «истинный сын отечества»). В издании Общества распространения полезных книг говорилось, что «при нашествии неприятеля обыкновенно все русские, как один, готовы идти в бой, идти на защиту своей родины, которую крепко любит всякий русский человек»¹⁶. Таким образом, в условиях многонациональной Российской империи, понятие «русский» в юбилейных текстах не имело этнического содержания, а более совпадало с семантикой этого понятия начала XIX века, когда русский и российский могли использоваться как синонимы, прежде всего, в значении подданных царя.

Эпоха войны 1812 года осталась в исторической памяти как время бедствий и тяжелых испытаний, особенно это касается воспоминаний жителей Смоленска, Москвы и других городов, разрушенных и разоренных в период войны, соединяясь в исторической памяти с нашествием Батыя или Смутным временем. «Как в жизни каждого человека бывают годы бедствий и тяжелых испытаний, о которых память в нем остается навсегда, так и в жизни нашего дорогого отечества, матушки нашей России, как в старые, так и в не очень давние времена, бывали годы бедственные и тяжелые, которые никогда не забудутся. Всякий слышал о временах татарщины и о той смутной поре, когда Москва была взята Поляками...»¹⁷. Но в то же время этот период репрезентируется как эпоха славы, особенно по мере удаления от событий, утраты коммуникативной памяти, замены ее памятью культурной. В коммеморативных практиках 1812 год предстает как год «ужаса и славы», так как рассказ о перенесенных испытаниях и бедствиях должен был только подчеркнуть силу русского народа, придать большее величие победе над Наполеоном. В брошюре Е. Поселянина «Сто лет назад», изданной к 100-летию юбилею войны, и имевшей характерный подзаголовок «Воспоминания о 1812 годе», что, с одной стороны, отражало использование фрагментов воспоминаний участников войны 1812 года, как видно из текста, а с другой стороны, создавало иллюзию достоверности, придавая больший вес популярному изложению истории войны, подчеркивалось, что «только русские могли выдержать этот натиск «двадцати языков» и не поколебаться»¹⁸, проявив необыкновенную стойкость и мужество на Бородинском поле, готовность умереть за родину. Кроме того, история России должна была показать, как много разных врагов нападало на нее, формируя представление о существовании постоянной внешней угрозы, требующей сплочения общества и власти, сохранения и укрепления самодержавия. Тезис, сформулированный еще историками XVIII столетия о спасительной роли самодержавной власти в истории России, продолжал активно использоваться в официальной юбилейной литературе. «Кто, кто не грабил, не полонил ее? Разоряли и держали под своей властью целых два с половиною столетия Татары, нападали Литва, воевали Поляки. Однако от всех своих врагов она сумела отделаться при твердом уповании на помощь Всевышнего, да при непоколебимой любви и преданности к князьям и царям своим»¹⁹.

¹⁵ Парсамов В.С. Конструирование идеи народной войны в 1812 году // Новое литературное обозрение. 2012. № 6 (118). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/2894> (дата обращения: 28.12.2012).

¹⁶ Наша Отечественная война 1812 года. Сост. А. Архангельской. М., 1891. С. 3.

¹⁷ Народная война 1812 года. Спб., 1883. С. 3.

¹⁸ Поселянин Е. Сто лет назад. Воспоминания о 1812 годе. М., 1912. С. 19.

¹⁹ Наша Отечественная война 1812 года. Сост. А. Архангельской. М., 1891. С. 3.

Образ врага в воспоминаниях и юбилейной литературе является предметом отдельного исследования, отметим только, что характеристики французов как грабителей, мародеров, варваров и безбожников, к началу XX века вытесняются образами «наполеоновской армии двенадцати языков», нашествие французов трансформируется в нашествие Наполеона, самые негативные характеристики (особенно в воспоминаниях XIX века) получают поляки, как «изменники и предатели», и особенно накануне Первой мировой войны, в описании наполеоновской армии начинают выделяться отрицательные характеристики не только поляков, но и немцев: «Особенное зверство выказали находившиеся в Наполеоновской армии немцы из Баварии и Вюртемберга и поляки»²⁰.

В имперской России после первой русской революции и накануне Первой мировой войны мы видим очередную попытку власти консолидировать российское общество, продемонстрировать единство власти и общества как историческую традицию, укрепить авторитет династии Романовых, основываясь на обращении к историческому прошлому. В 1912 году торжественно отмечалось 100-летие Отечественной войны 1812 года, очередная бородинская годовщина, с использованием новых элементов коммеморации (проект создания музея 1812, отражение событий войны в кино и т. д.), а также активной публикацией воспоминаний, исследований и популярных книг о войне 1812 года. По мнению К.Н. Цимбаева, «в воспоминаниях о былых ратных успехах и великих победах общество искало утешения и новых ориентиров, а государственная власть – после революции 1905–1907 гг. – новых способов легитимации»²¹.

Сценарии юбилейных торжеств специально разрабатывались, определяя единый порядок празднования на большей части Российской империи. Таким образом, коллективное воспоминание о 1812 годе должно было, по замыслу организаторов юбилейных торжеств, не только сплотить российское общество вокруг трона, но и продемонстрировать прочность и величие империи. Хотя, по мнению К. Чулоса, «участники празднеств использовали одни и те же термины, символы и ритуалы, но использовали их по-разному и вкладывали в них разное значение, тем самым позволяя императорскому двору и некоторым представителям элиты верить в то, что империя здорова и продолжает процветать вопреки тревожным симптомам приближающегося распада»²².

Показательно, что события войны 1812 года были использованы для политических репрезентаций, формирования идентичности и укрепления солидарности не только властью, но и различными социальными группами. Российская интеллигенция, развивая существующий интеллигентский дискурс, стремилась «вписать» себя в историю страны, показать историческую роль интеллигенции, ее значение, в том числе и на примере войны 1812 года. При этом, отвергая официально-военный, казенно-патриотический характер празднования юбилея (что вполне соответствовало традиции противопоставления интеллигенции и власти), представители интеллигенции старались показать юбилей как часть своей истории, сделать этот праздник «своим», предложить свою интерпретацию Отечественной войны 1812 года, и соответственно сформировать другое «коллективное воспоминание». В статье, опубликованной в «Запросах жизни», последовательно проводилась мысль, что главная роль в войне 1812 года, небывалом подъеме патриотического духа, принадлежала не народу (имелось в виду крестьянство, мечтавшее главным образом о воле), не купечеству (жертвовавшему на военные нужды, но и окупившему впоследствии свои расходы), не духовенству (призывавшему к борьбе с антихристом-Наполеоном), а передовому дворянству, которое современная интеллигенция может считать своими предками, предтечами. Автор статьи стремился показать историческую роль

²⁰ Поселянин Е. Сто лет назад. Воспоминания о 1812 годе. М., 1912. С. 24.

²¹ Цимбаев К.Н. Феномен юбилеизации в российской общественной жизни конца 19 – начала 20 века // Вопросы истории, 2005. № 11. С. 99.

²² Чулос К. Славя местное: торжества в Российской империи и пореформенные авторы провинциальной прессы // Ab Imperio. 2001. № 1–2. С. 283.

передового дворянства, сплотившегося для борьбы с общим врагом, формирование им особого духа, составившего славу и условие победы в Отечественной войне, что позволяло показать современную интеллигенцию как наследников, продолжателей великой истории XIX века. Таким образом выражался не только протест против официальной идеологии юбилея, представлявшей победу в войне как результат единения самодержавной власти, народа и церкви, в духе теории официальной народности, но создавался героический и славный образ интеллигенции (в чем она особо нуждалась в контексте споров после первой русской революции о роли интеллигенции в обществе и ее сущности, публикации знаменитого сборника «Вехи»), звучал призыв к социальной солидарности интеллигенции как группы через обращение к историческому опыту прошлого и традициям интеллигенции. «Современная интеллигенция унаследовала их духовную силу. Она удесятерила ее борьбой сменявшихся поколений. И если она не унаследовала положения «предков», если на «национальном» празднике России она стоит поотдаля, как отверженная, то потому только, что единства «предков» в ней нет. [...] Но как в год, вспоминаемый ныне, мы соединиться должны, потому что, как тогда, так и ныне, России нужна ее сила»²³. Обращает на себя внимание использование риторики борьбы с врагом, сравнение «темных пережитков прошлого» с вражеским вторжением, необходимости сплочения передовых сил для отпора врагам. Таким образом, обращение к событиям Отечественной войны 1812 года использовалось в качестве средства консолидации как властью, так и интеллигенцией, причем образ внешнего врага трансформировался в образ врага внутреннего.

Обращаясь к практике коммеморации в 1912 году, отметим повторение основных компонентов юбилейных торжеств, следование провинции столичным образцам юбилейного регламента. Газетная хроника регулярно сообщала о проводимых мероприятиях в различных уездах и губерниях, формируя у читателей представление о единстве общества. Заметим, что Б. Андерсон считал газеты одним из важнейших институтов формирования «воображаемых сообществ», каналом трансляции представлений о нации, объединяя самым фактом издания и чтения газет представителей различных групп, создавая ощущение причастности к единой общности, реализуя идею «устойчивой, прочной одновременности во времени»²⁴. Петербургское телеграфное агентство сообщало о многочисленных телеграммах, полученных со всех концов России, извещающих о «**повсеместно** происходивших при праздничном ликовании народа торжествах по случаю столетней годовщины Бородинского боя. Во **всех** храмах совершены торжественные богослужения, после чего на городских площадях происходили **все-народные** благодарственные молебствия с участием воинских частей представителей **всех** (выделено – Т.С.) ведомств, учащихся и бесчисленного множества народа»²⁵.

Хроника юбилейных торжеств позволяет выделить устойчивые элементы коммеморации, ее характер и роль различных институтов в формировании воспоминаний. Центральное место в праздновании столетней годовщины Отечественной войны отводилось Бородинскому сражению, к дате которого были приурочены основные юбилейные мероприятия. Такова была традиция коммеморации войны 1812 г. в имперской России, что подтверждалось не только сроками проведения торжеств, но и меморализацией Бородинского поля, превращением его в символ войны, героизма русской армии, сакрализацией самого пространства. «Бородино» М. Ю. Лермонтова, сооружение памятников русским, а затем и французским воинам, строительство храма, проведение на поле юбилейных торжеств, все это закрепило символический статус Бородино в репрезентации войны 1812 г. При этом Бородино действительно можно рассматривать как «место памяти» в соответствии с терминологией П. Нора, так как «место памяти –

²³ Мстиславский С. Отечественная война // Запросы жизни. 1912. 24 августа. № 34. Ст. 1912.

²⁴ Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001. С. 86.

²⁵ Омский телеграф. Омск, 1912. № 190. С. 3.

это двойное место. Избыточное место, закрытое в себе самом, замкнутое в своей идентичности и собранное своим именем, но постоянно открытое расширению своих значений»²⁶.

Можно согласиться с К.Н. Цимбаевым, что православная церковь сыграла особую роль в реализации коммеморативной политики, транслируя основную имперскую идею в церковной оболочке, воспроизводя этим один из элементов знаменитой «уваровской триады», которая в очередной раз была востребована официальной идеологией²⁷. Юбилейные торжества к столетию Бородинской битвы начинались с панихиды об императоре Александре I и павших воинах²⁸, продолжались молебнами и крестным ходом. Так, в газете «Сибирская жизнь» было напечатано объявление о предстоящих 25 августа в Троицком кафедральном соборе литургии и торжественной панихиде по императору Александру Благословенному и воинам, павшим на поле брани, а 26 августа – торжественном богослужении. При этом губернское начальство приглашало всех должностных лиц, представителей общественных учреждений и жителей города присутствовать на богослужении, определив необходимую форму одежды для чиновников («обыкновенную с траурной повязкой на левой руке» для панихиды, парадную – для торжественного богослужения)²⁹. По сообщениям газет, богослужения 25–26 августа 1912 года прошли не только во всех городах, но и в селах, наполняя юбилейные торжества ярко выраженным православным содержанием (несмотря на многонациональный и многоконфессиональный состав населения империи). Власть пыталась в очередной раз выразить национальную идею через православие, используя церковь как традиционный канал формирования социальных представлений. Однако заметим, что по мере возрастания значения печатного слова и с его более широким распространением в российском обществе начала XX века (параллельно с ростом грамотности населения), а также изменением отношения к религии и церкви в эпоху серьезных социальных и культурных трансформаций, влияние других институтов формирования общественного мнения и социальных представлений неуклонно росло. Особое внимание в юбилейных торжествах было уделено учащимся, формированию у них «воспоминаний» об Отечественной войне 1812 года через участие в городских шествиях, «реконструкциях» на Бородинском поле, обязательных торжественных актах в учебных заведениях с раздачей популярных брошюр и портретов.

Важной составляющей была и демонстрация единства власти и народа, поэтому в отчетах и сообщениях подчеркивался всенародный характер праздника, «всеобщее ликование» и выражение патриотических чувств. В рамках юбилейных мероприятий городские власти сообщали об организации бесплатных спектаклей и киносеансов патриотического содержания, народных чтений, устройстве гуляний и бесплатных обедов³⁰. В то же время за внешним благополучием, пышностью и массовостью юбилейных торжеств, создающих образ славного, героического прошлого, единства царя и народа, можем заметить и критическое восприятие обществом такой политики коммеморации, попытки использовать юбилейные даты для осмысления исторического прошлого и настоящего российского общества, стремление отказаться от триумфального военного нарратива. Но последующие войны вновь и вновь актуализировали «изобретение»

²⁶ Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок. СПб., 1999. С. 48.

²⁷ Цимбаев К.Н. Феномен юбилея в российской общественной жизни конца 19 – начала 20 века // Вопросы истории. 2005. № 11. С. 106.

²⁸ «Петербургское телеграфное агентство» получило многочисленные телеграммы из различных городов о совершенных торжественных панихидах об императоре Александре I и павших в боях Отечественной войны воинах» (Омский вестник. 1912. № 190. С. 2.)

²⁹ Сибирская жизнь. 1912. № 190. С. 1.

³⁰ «Сибирская жизнь» сообщала, что Воскресенское участковое попечительство о бедных решило отпустить 400 бесплатных обедов для беднейших жителей Томска, Заозерное попечительство устроило для бедных бесплатный обед из трех блюд в ресторане «Славянский базар», также бесплатные обеды организовали Болотное, Верхне-Еланское, Петровское и др. попечительства о бедных Томской губернии (Сибирская жизнь. 1912. № 189. С. 3).

героической традиции, единения власти и общества, закрепляя «триумфализм» как основу политики коммеморации.

От «правды прошлого» к «исторической памяти» (историческое прошлое в советском «реалистическом» кино)

Борис Рейфман

О «реализме» в живописи и литературе впервые заговорили в середине XIX в. Французские критики и авторы произведений, желая обозначить и обобщить те отличавшиеся явной новизной художественные тенденции, которые воспринимались ими, по словам г. Курбе, как «по сути своей демократическое искусство»³¹, назвали эти тенденции «реализмом» и, воспользовавшись данным объединяющим именем, противопоставили их пришедшим в упадок классической и романтической школам. Однако, быстро превратившись в модное словечко с довольно расплывчатым содержанием, уже через несколько лет после его провозглашения «реализм» стал мишенью для пародистов и комедиографов и поводом для ироничных высказываний самих «реалистов» и их журналистско-критического окружения. «Что до *реализма*, я считаю это слово одной из лучших шуток нашей эпохи... – писал в 1855 г. Ж. Шанфлери, пятью годами ранее в статье, посвященной картине г. Курбе «Похороны в Орнане», первым употребивший данный термин в эстетическом контексте и подразумевавший сначала некий оригинальный его смысл, – Долгое время мне мешала воспользоваться этим ярлыком моя искренность: я не верю в него. Реализм стар как мир, реалисты существовали во все века...»³².

И все-таки, несмотря на то, что и сегодня, не слишком вдаваясь в «подробности», часто говорят о ренессансном, барочном и даже античном реализме, о реализме социалистическом и магическом, о неореализме и вообще о некой реалистичности как таковой, именно эпоху Шанфлери, т. е. середину позапрошлого столетия, можно считать не только началом истории данного понятия, но и тем периодом европейской культуры, который, «завершая»³³, прежде всего, современную ему *литературу* – Стендаля, Бальзака, Теккерея, Диккенса, Пушкина и других писателей – породил сущностный признак этой «реалистичности как таковой». Сама по себе обыденная или философская вера в существующую вне субъекта, не зависящую от него объективность, в способность человеческой мысли объективировать свою или чужую субъективность, в возможность усмотрения некоего не очевидного «логоса» этой объективности и, в аристотелевском смысле, его миметического отображения в произведении искусства, будучи необходимым и достаточным условием для авторской объективистской художественной позиции, еще однозначно не предполагает позицию «реалистическую». Ибо нет «реалистичности вообще», а «реалистичность как таковая» является продуктом именно своей эпохи, наполнившей в середине XIX в. реставрированные критические идеи Просвещения совершенно новым, *позитивистско-социологическим*, содержанием и давшей тем самым «реализму» («критическому реализму») выраженное и высказанное эстетическое измерение, тот основополагающий признак, которым с тех пор наделяли и наделяют и все другие, предшествующие и последующие, «реализмы».

³¹ Цит. по Мак г. Гюстав Курбе. М., Искусство, 1986. С. 70.

³² Цит. по Мак г. Гюстав Курбе. Указ. соч. С. 72.

³³ Взаимосвязанные понятия «завершение» и «вненаходимость», играющие ключевую роль в ранней работе М.М. Бахтина «Автор и герой в эстетической деятельности», в более поздний период бахтинского творчества характеризуют уже не только отношения между автором литературного произведения и его героем, но и «пограничные» диалогические отношения между культурными мирами исследователя литературного произведения и исследуемого автора, разворачивающиеся в онтологическом «круге понимания». В данной статье, однако, как об этом далее будет сказано подробнее, понятие «завершение» чаще всего используется не столько в бахтинском *диалогически-онтологическом* контексте, сколько в, можно сказать, «объективирующем» исследуемых авторов *социологическом* контексте.

Для прояснения того, о чем идет речь, приведу дающую достаточно полное представление о сути дела цитату из книги Э. Ауэрбаха «Мимесис». В главе «В особняке де Ла-Молей», посвященной роману Стендаля «Красное и черное», читаем: «В этой сцене...

описано одно из происшествий, предшествовавших завязке бурной и в высшей степени трагической любовной истории... Нас интересует вот что: сцена была бы почти непонятна без самого точного, до деталей, знания политической ситуации, общественного расслоения и экономических отношений в определенный исторический момент, – во Франции накануне июльской революции... Даже скука... в салоне этого аристократического дома, на которую жалуется Жюльен, не обычная скука: она вызвана не тем, что в доме случайно собрались очень ограниченные люди... эта скука, скорее, политическое и духовное явление, характеризующее эпоху Реставрации. В XVII и XVIII веках в таких салонах скуки не бывало... Таким образом, характеры, поступки и отношения действующих лиц теснейшим образом связаны с историческими обстоятельствами: политические и социальные предпосылки реалистически точно вплетаются в действие как ни в одном романе, ни в одном литературном произведении прошлого... то, что трагически воспринимаемое существование человека из низших слоев, в данном случае Жюльена Сореля, столь последовательно и основательно увязывается с совершенно конкретными историческими обстоятельствами и объясняется ими, – явление совершенно новое и в высшей степени значительное. С такой же остротой... обрисованы и другие круги, в которых приходится бывать Жюльену Сорелю... все определено социологически и исторически...»³⁴ Именно высокая степень связанности «характеров, поступков и отношений действующих лиц» с неким внешним им *социологическим и историческим целым* и, более того, их обусловленность этим целым как раз и являются тем, часто распространявшимся и на совсем другие объективистские эстетики, свойством, которое превратило тысячелетнюю веру в объективность и в ее умозрительно постигаемую истину в веру в «реалистичность» со всей соответствующей «... правдивому воспроизведению типичных характеров в типичных обстоятельствах»³⁵ парадигмой атрибутов: «типизацией», «панорамой» или «энциклопедией» жизни, «нашим современником», «маленьким человеком» и т. д. Конфликты же различных «реализмов» друг с другом, начиная со второй половины XIX в., происходили либо в связи с еретическим отступничеством от как таковой идеи первичности социологического и исторического целого, как, например, в случае с импрессионизмом, противостоявшим натурализму, либо в связи с вытеснением одного понимания целостности другим.

Выразительный пример обновления «реализма», связанный именно со сменой доминирующего понимания целостности социума и его истории, – начинающееся с эпохи «оттепели» позднесоветское кино, радикально отличающееся от советского кинематографа предшествующих десятилетий. Важнейшая разделительная линия при этом, может быть, наиболее отчетливо выявляющая смежные, но разноприродные контексты, проходит между формами экранизации совершенно по-разному видевшегося исторического прошлого, данного коллективному сознанию «сталинского» времени как *«правда прошлого»*, а гораздо более индивидуализированному сознанию следующей эпохи как *«историческая память»*.

Объективация субъективности, подразумеваемая *таким образом* обозначенной проблемой, свидетельствует о выборе, в определенном смысле, *социологической* исследовательской логики³⁶. Эта логика не совпадает, например, с *философско-герменевтическим* контекстом,

³⁴ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. Т. 2. Благовещенск, БГК им. И.А. Бодуэна, 1999. С. 451–453.

³⁵ Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 37, с. 35

³⁶ Я в данном случае говорю о той *социологической логике*, которая связана с позитивистской традицией, объединившей все исследовательские подходы к субъекту как к объекту с определенными социальными характеристиками, вписанными в тот или иной «реальный» или заданный смоделированными пресуппозициями статичный синхронический контекст. Во второй половине XX в. социология, оказавшаяся под воздействием теоретических работ А. Шютца, П. Бергера, Т. Лукмана, Д. Г.

предполагающим «круг понимания», т. е. потенциально бесконечный диалог (в бахтинском смысле) с пребывающим в «большом времени» истории автором, мыслимым как онтологически Другой. Такой выбор имеет в виду определенные социологические модели, схватывающие нечто существенное, эвристически значимое, но как бы «усредняющие» авторов, заменяющие их регулятивными установками, доминирующими социокультурными нормами мышления и поведения. Речь, таким образом, идет об усмотренных *моей* исторической памятью («с определенной исторической дистанции») «субъектах», конструируемых, говоря языком М. Вебера, как *мои* «идеальные типы» неких «наших современников» той или иной эпохи, задающие *мои* «идеальные типы» (модели) культур.

Понимание прошлого как индивидуальной «исторической памяти» с этой точки зрения свойственно тому «идеальному типу» индивидуности, который можно связать с рожденной, по мнению Л.М. Баткина, Высоким Возрождением регулятивной установкой «самоценности отличия» или, по-другому, с социокультурной ориентированностью на ценность индивидуализированности. Начиная с рубежа XV и XVI веков эта ценность постепенно становилась в Западной Европе одним из доминирующих властных смыслов, существовавших в двух ипостасях: как ценность «универсальности», позже преобразившейся в «личностность», и как ценность некой «очерченности», «заданности»³⁷. Давая обобщенные характеристики «универсальности» и наследующей ей «личностной» регулятивной установки, Баткин говорит о «безграничной прагматической гибкости»³⁸, постепенно превратившейся в «не запрограммированность наперед», «умение меняться», «выходить из прежних очертаний, оказываться нетождественным себе, неожиданным, незавершенным до смертного часа»³⁹. Что же касается «заданности» или «очерченности», то ее главным свойством является отчетливое и пронзительное осознание человеком своей уникальности, особенности, того, без чего «он – не он»⁴⁰, и такая укорененность в этом своем Я, которая не только не желает децентрирующей подвижности, но всячески стремится себя демонстрировать. Речь идет о регулятивной установке, которую, как и «личностность», можно рассматривать как рожденную Ренессансом инвариантную схему определенных европейских приоритетов поведения, в данном случае объединенных ценностью некоего «очерченного существования», ориентированного на любовное принятие «себя такого, какой я есть», на отчетливо формулируемый (хотя чаще всего и не осмысленный глубоко) отказ от «незавершенности», на программное отношение к своей жизни как к «локальной ситуации», принципиально не связанной ни с какой «высокой стратегией». В XX и XXI вв. индивидуальные проявления установки «очерченного существования» часто достигали и достигают глубины не обобщенно-нормативной, а уникальной «самоценности отличия». Такие проявления можно даже связать (стараясь быть «свободным от оценки») с понятием «экзистенция» и говорить о них как о своего рода возвращении на новом этапе к еще только формировавшемуся социокультурную норму исходному ренессансному состоянию. Это происходит в тех случаях, когда конкретное «очерченное существование», в частности осуществляемое в формах *конформизма*, «освящается» глубокой и идущей из «персональной» глубины *ценностно-мировоззренческой позицией*, выражающейся в «безграничной прагматической гибкости», которая служит на этот раз не «личностному» незавершаемому развитию, не идее рефлексии и перманентной несамотождественности, а, напротив, вполне свободной *в определенных очертаниях*, продуманной локализованности внутреннего мира. Не такими ли предельно-индивидуализированными «экзистирующими» персонажами были некоторые вальяжные позднесоветские

Мида и др., в значительной степени переориентировалась на иное, прежде всего, феноменологическое, понимание субъекта.

³⁷ См.: Баткин Л.М. Европейский человек наедине с собой. М., изд-во РГГУ, 2000. С. 776–782.

³⁸ Баткин Л.М. Указ. соч. С. 782.

³⁹ Там же. С. 784.

⁴⁰ Там же. С. 782.

функционеры, проникательные и в меру циничные «умницы» с передовыми взглядами, находившиеся всегда в полушаге от той черты, за которой начинается «бунт»?

Вернемся, однако, к социологическим моделям. Концепты «личности» и «заданности» («очерченности»), скажу об этом еще раз, понимаются мною как две схемы функционирования более общего регулятива *индивидуализированности*. *Осознаваемая индивидуализированность*, т. е. ориентир на «самоценность отличия», сопоставима с веберовскими *целерациональным* и *ценностно-рациональным* социальными действиями. В то же время *осознаваемую индивидуализированность* можно противопоставить, во-первых, *аффективному* социальному действию, которое М. Вебер трактует как *осмысленное* стремление индивида к «обобщенности» в ее предельном варианте «омассовления»⁴¹, и, во-вторых, *традиционному* социальному действию, родственному одному из смыслов введенного родоначальниками школы «Анналов» понятия «ментальность». У М. Блока и Л. Февра «ментальность», *прежде всего*, означала «то общее, что... индивид разделяет с другими людьми своего времени»⁴². Однако в другом контексте «ментальность», будучи для медиевистов, принадлежащих к данной традиции, главной психологической характеристикой почитаемых ими средневековых «престецов», подразумевала и определенную оценочную позицию – *приоритет* «ментального человека», противопоставлявшегося «неукротимым умам»⁴³, т. е. индивидуализированным индивидам, в первую очередь, «личностям». Такой семантический оттенок, генетически связанный с детерминирующей любую «свободу» первостепенностью «коллективных представлений» Э. Дюркгейма, предвосхитил и будущие «габитусы» П. Бурдьё, и другие варианты постмодернистской тотальной социокультурной детерминированности. Моя же, в данном случае, социологическая позиция подразумевает использование так же и понятия «ментальность» как «идеально-типической» модели поведения, противоположной «индивидуализированности» и предполагающей не только предельную детерминированность индивида коллективными установками, но и его *осознаваемую ориентированность* на такую «обобщенность» как на ценностный идеал.

Так понимаемая «ментальность» представляет собой своеобразный и даже парадоксальный, *уже подразумевающий и опыт индивидуализированности*, сплав «традиционности» и «аффективности». Эта «ментальность», по моему мнению, с высокой степенью «реалистичности» отражает ту новую мифологизированности, которая являлась *одним из* важных признаков творческого «человека массы» первой половины XX в. в его советской вариации, в частности «советского интеллигента». Важнейшее свойство советской творческой мифологизированности – представление о социальной и исторической целостности, утверждавшее в качестве сущностной «правды настоящего» единство противостоявших буржуазной «энтропийности» тождественных друг другу индивидуальных становлений сознательности, происходивших ради реализации идеальной «правды будущего», но ориентированных при этом на «правду прошлого», на «время Оно», на «жизнь вождей и героев». Будучи установленной и легитимизированной, «правда прошлого» должна была непрерывно подтверждаться, не позволяя «смыслу жизни» слишком подолгу пребывать вне аффективного эмоционального состояния. «Правда прошлого» имела ключевое значение, давая человеку сталинской эпохи не просто образцы поведения, но эталоны структурирующих эти образцы социальных конфликтов, при многократном воспроизведении которых каждое «Я» вслед за претерпевавшими становление героями снова и снова занимало индивидуальную позицию, избирая свое «Мы».

⁴¹ См.: Гайденоко П.П., Давыдов Ю.Н. Социология Макса Вебера и веберовский ренессанс. М.: КомКнига, 2010. С. 70–71.

⁴² Шартъе R Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка? // Новое литературное обозрение. № 66. 2004. С. 26.

⁴³ Шартъе R Указ. соч. С. 25.

Важнейшую роль и в налаживании и в поддержании связей между «правдой прошлого» и «правдой настоящего» играл кинематограф. Причем не только исторический и не только игровой. Именно хроникально-документальное кино в период трансформации уже сложившихся к концу 1920-х годов идеологием в мифологемы дало будущему игровому историко-революционному и историко-патриотическому «кинореализму» («киномифу») 1930-х и 1940-х годов некоторые иконографические образцы коммуникации между «Я» и уже обретенным «Мы». В качестве примера формирования такой иконографии можно привести ранние советские «жанровые» приемы репортажа со съезда, собрания, конференции и т. д. Кинодокументалистика, оттиражировав *свою* версию этого действия, создала из него канон ритуального поведения. Поясной план одного из вождей сменялся на экране групповым портретом сидящих в зале делегатов, то счастливо улыбающихся, переглядывающихся и обменивающихся восторженно-веселыми фразами, то с энтузиазмом аплодирующих или внимающих. Кинематографическое время шло будто бы по кругу: «верх» в виде выступающего оратора многократно сменялся «низом» – слушающей оратора аудиторией. У «верха» были свои собственные «верх» и «низ»: кинокадры с выступающим оратором не казались однозначно аскетичными и монументально-неподвижными – глубина пространства, как правило, была ограничена придвинутым почти вплотную к трибуне президиумом, члены которого, так же, как слушатели в зале, время от времени переглядывались, обменивались репликами между собой и – что особенно важно – с выступающим, аплодировали, словом, «жили». И еще одна характерная деталь: так как пространство было не слишком глубоким, люди на заднем плане – члены президиума – не казались на экране приуменьшенными по сравнению с оратором на переднем плане. Получала путевку в жизнь модель коммуникации «командира» и «рядового», за которой закреплялся символический смысл народной мудрости и справедливости коллектива, руководимого мудрым, справедливым, прошедшим свой путь индивидуального становления, но «почти таким же, как мы все», вождем.

Данный пример – «сталинский» репортаж со съезда или другого официального мероприятия – показывает, что документальный «киномиф» – это «правда кино», полученная из уже срежиссированной и в самой жизни (или самой жизнью) «правды жизни» путем отбора по определенным правилам. Едва ли эти правила отбора были с самого начала продуманным «конструктивистским» социальным действием, подобным рациональной составляющей творчества С. Эйзенштейна и других советских киноавангардистов 1920-х годов, исходивших не столько из видения «реальности» как определенной «правды жизни», которую должно *отразить* кино, сколько из стремления *изменить* «жизнь» с помощью кино.

В опубликованной в 1988 году статье Ю. Ханютина «Кинематограф – нацизм – пропаганда» описывается механизм перенесения в жизнь нацистских мифологических абстракций, внедрения «в массы идеи великой расы, руководимой великими вождями. Для немецкого обывателя нацистская пропаганда создавала вполне стройную, законченную систему представлений о мире, в котором была определена его миссия, его враги и его собственное положение в стране. Вся пропаганда доказывала ему, что он счастлив, что он пользуется всеми правами и что его судьбу разделяют вожди нации. Тысячи метров нацистской хроники были потрачены на доказательство этого тезиса. Геринг участвует в народном гулянии, пьет пиво и по-крестьянски вытирает руками рот. Геббельс на елке раздает игрушки детям. Гитлер тискает детишек и собственноручно кидает лопату земли на строительстве автобана»⁴⁴. Реализовывавшие этот механизм гитлеровские кинематографисты стремились быть «субъектами истории», изменяющими мир путем кинопропаганды. Кажется, именно этого рода «очерченность» в облике «личности» имеет в виду З. Кракауэр в «Психологической истории немецкого кино», описывая поведение героя-альпиниста в преднацистских «горных фильмах» А. Фанка: «Духовная незрелость

⁴⁴ Ханютин Ю.М. Кинематограф – нацизм – пропаганда // Киноведческие записки. № 2. С. 90.

и горный энтузиазм были тождественны. Когда в «Священной горе» девушка говорит юноше, что готова выполнить его любое желание, тот опускается на колени, уткнувшись ей головой в подол. Это жест владельца кафе...»⁴⁵. О мелодраматичной «маленькой душе» национал-социалистической «большой идеи» рассказывает и Р.В. Фассбиндер в фильме «Лили Марлен».

Руководимые партией большевиков режиссеры «сталинского» хроникально-документального кино, как об этом подробно и интересно написано в книге Л.Ю. Мальковой «Современность как история»⁴⁶, также стремились выполнить пропагандистскую миссию «субъектов истории». Однако этот кинематограф в первые годы его существования все-таки был, скорее, режиссерским выражением именно творческой «ментальности» в указанном выше смысле, т. е. «запечатлевал», прежде всего, осознаваемую авторскую волю к собственному «омассовлению», но не волю отделенной от «массы» индивидуальности к пропаганде «омассовления». Именно поэтому ранний «сталинский» репортаж (как и раннее игровое советское звуковое кино) вряд ли можно интерпретировать в сугубо бенъяминовском контексте политически-полезной функциональности произведения искусства «в век его технической воспроизводимости»⁴⁷. И если китч, как о нем говорится в известной статье К. Гринберга, «имитирует воздействие искусства»⁴⁸, т. е. конструирует (с целью получения политических или экономических дивидендов) тот или иной упрощенный «реализм», то об этом кинематографе нельзя говорить и как о «китчевом».

Бинарные отношения «верха» и «низа», выстроенные документалистикой, вскоре стали структурообразующим инвариантом «правды прошлого» и «правды настоящего» и в игровом кино. Данный инвариант в 1930-е годы превратился в устойчивое сочетание фольклорного «низа» и идеологического «верха»⁴⁹. Конституированная таким образом экранная «правда», допускавшая поначалу богатую внутритипажную вариативность, к 1940-м годам постепенно была заключена в жесткие рамки. Самые выразительные примеры такой однозначности дает поздний «сталинский» кинематограф. Вспомним эпизод явления Сталина перед поверженным Рейхстагом в финале фильма «Падение Берлина». Здесь соединение «фольклорности» и «величия» предстает уже в исключаяющей какую бы то ни было внутреннюю подвижность форме. Фольклорность персонажа Бориса Андреева, бывшая в фильмах 1930-х годов и у этого, и у многих других советских актеров еще «живой», богатой различными оттенками «сказочности», на фоне иконографической «правды прошлого» с ее предельно сузившимся смысловым спектром также приобретает монументальную незыблемость.

Можно предположить, однако, что это поздне-«сталинское», казалось бы, почти совпадающее с отмеченным выше смыслом «ментальности», проявление режиссерской творческой мифологизированности свидетельствует о начале ее разрушения. В фильмах рубежа 1940-х и 1950-х годов, так называемого периода малокартинья, впервые в советском кинопроцессе намечается тема такой «заказной» продукции, которая еще ориентирована на мифологизированного реципиента, но уже не тождественна мироощущению авторов и, следовательно, не является результатом некой *внутренней* ангажированности. Здесь уже можно говорить о китче в гринберговском смысле. Бывшие киноавангардисты, творившие первые «киномифы», и они же, «во главе» с М. Чиаурели создававшие «киномифы» последние, – в этом плане совершенно разные люди. Две формы индивидного существования этих одних и тех же, но «разных» людей

⁴⁵ Кракауэр З. Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.: Искусство, 1977. С. 116.

⁴⁶ См. главу «Горький и традиция правдоустойчивости» в книге Л. Мальковой «Современность как история». Малькова Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2006. С. 69–117.

⁴⁷ Бенъямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Киноведческие записки. № 2. С. 156.

⁴⁸ Гринберг К. Авангард и китч. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru/authors/grinberg/>

⁴⁹ См. Рейфман Б.В. Явное и скрытое (о некоторых типичных для советского кинореализма сталинской эпохи свойствах структуры фильма «Юность Максима») // Вопросы культурологии. 2009. № 8. С. 81–85.

более или менее адекватно могут быть смоделированы «идеальными типами» осознанно верящей в «правду прошлого», «правду настоящего» и «правду будущего» коллективистской «ментальности» и осознанно конструирующей все эти «правды», но не верящей в них, нарождающейся индивидуализированной «очерченности».

Но с самого начала «оттепели» нарождается, а вернее, возрождается⁵⁰, и «личный» тип индивидуализированности. В частности, в кинематографе второй половины 1950-х годов именно сознательная ориентированность на «неочерченность», «нетождественность себе» оказывает первые деформирующие воздействия на «правду прошлого», прежде всего, недавнего прошлого войны, выстраивая пока еще едва уловимые структуры повествовательной условности. Они проступают сквозь обновленную «реалистичность» актерской игры как некое эпическое расширение формата «реальности». Об этом изменении масштаба, с одной стороны, можно говорить как о возобновлении традиции классической русской литературы с ее судьбоносной «глобальностью», неоднозначностью, «не запрограммированностью наперед» тем и характеров, с другой стороны, здесь осторожно намечается тот совершенно иной путь к «глобальности», который связан с модернистскими тенденциями итальянского неореализма. Наиболее яркие произведения этого ряда – «Сорок первый», «Летят журавли», «Баллада о солдате», «Судьба человека».

В 1960-е годы этот «эпический реализм» постепенно соединяется со все более индивидуализированным «логосом», не отменяющим ни *объективную фактичность* прошлого, ни его причастность некой *социально-исторической целостности*, но подразумевающим множественность, вариативность, именно индивидуализированность, форм обобщающего «мимесиса»⁵¹. Социально-историческая целостность, являющаяся в моей интерпретации, как мы помним, сущностным признаком «реалистичности как таковой», в этот период уже очень далека от каких-либо связей с единством тождественных становлений сознательности. Эту новую социально-историческую целостность я как раз и называю «исторической памятью», собирающей и объединяющей прошлое и настоящее в трудно вербализуемое многоликое единство, которое, однако, предполагает в качестве своего «центра» путь индивидуализированного субъекта, а точнее «личности», к «самости», к так или иначе понимаемой «экзистенции». Яркий пример такой целостности, в данном случае разворачивающейся в горизонтах поиска и обретения индивидуальной глубины как «души народной», – киноэпопея С. Бондарчука «Война и мир». Важнейшей стилистической особенностью этой картины является, на мой взгляд, интертекстуальная⁵² связь ее «эпического реализма» с русской семиотической традицией, возобновившейся в работах московско-тартуской школы почти одновременно с выходом первых фильмов экранизации романа Л.Н. Толстого. «Принцип со-противопоставления элементов является универсальным структурообразующим принципом в поэзии и словесном искусстве вообще, – читаем в «Анализе поэтического текста» Ю.М. Лотмана, – Он образует то «сцепление» эпизодов... о котором писал Л. Толстой, видя в нем источник специфически художественной значимости текста... Толстой необычайно ярко выразил мысль о том, что художественная идея реализует себя через «сцепление» – структуру – и не существует вне ее, что идея художника реализуется в его модели действительности. Толстой пишет: «... для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания отдельных мыслей в художественном произведении] и постоянно руководили бы читателем в том бесчисленном лабиринте сцеплений, в кот[ором] и состоит сущность искусства, и по тем законам, кот[о-

⁵⁰ Начало истории «личностного» типа индивидуализированности в русской культуре совпадает, вероятно, с началом европеизации российского дворянства.

⁵¹ Примерно в это же время гораздо более ранние философские обоснования множественности «истины исторического факта» оказали некоторое влияние и на методологию исторической науки.

⁵² «Интертекстуальность» в данном случае понимается, конечно же, не в постструктуралистском, а в гораздо более широком контексте: именно как осознаваемые или не осознаваемые авторами *межтекстовые связи*.

рые] служат основан [ием] этих сцеплений»⁵³. В качестве основных «законов», «которые служат основаниями этих сцеплений», Лотман, вслед за Р. Якобсоном и другими формалистами и структуралистами, рассматривает «наличие некоторых упорядоченностей, не подразумеваемых структурой естественного языка, позволяющих отождествить в определенных отношениях внутритекстовые сегменты и рассматривать набор этих сегментов как одну или несколько парадигм»⁵⁴. Именно такие парадигматические «наборы сегментов» с самых первых эпизодов «Войны и мира» так часто, как ни в каком другом «реалистическом» советском фильме того периода, и с откровенностью, напоминающей о формалистской теории «искусства как приема», предстают перед зрителями картины Бондарчука и образуют ту *связную* систему остранений, которая и сегодня воспринимается как уникальное и глубоко выражающее мировоззренческие и художественные тенденции *своего времени* воплощение «исторической памяти». «Игра» кистей рук Долохова, выпивающего бутылку рома, сидя на карнизе, и игра кистей рук танцующего графа Ростова, «странно» снятая сцена свидания Наташи и Бориса в оранжерее и «странно» снятое бегство Николая Ростова от преследующего его и стреляющего француза – эти и многие другие «странности» как раз и говорят нам о своего рода «семиотичности» этого «эпического реализма».

Что же касается *модернистского* воздействия на советский кинематограф 1960-х, идущего, в первую очередь, от итальянского неореализма, то *на уровне стиля* («означающего»), на уровне *приемов* «отчужденного повествования», оно становится особенно очевидным в главных «авторских» фильмах «реалистического» кино конца этого десятилетия, к которым я отношу, в частности, картины «В огне брода нет» и «Комиссар». Но лишь в творчестве А. Тарковского это «отчужденное повествование» предстает уже даже и не как экранизированная «историческая память», а как *бытийное воспоминание*, т. е. соединяется с талантливо «завершенными» А. Базеном⁵⁵ экзистенциалистско-персоналистскими тенденциями западноевропейского кино не только на уровне «означающего», но и в структурах смысла, предопределивших и совершенно уникальные даже в сравнении с «почерком» других советских режиссеров-«авторов» стилистические формы. Тарковский⁵⁶ мыслит себя наследником, в первую очередь, той прервавшейся у нас в 1920-е годы философской традиции, которая в начале XX века возникла в России как синтез западноевропейских направлений философии жизни, феноменологии и раннего экзистенциализма и русской религиозной философии. В эстетическом плане, таким образом, он в наибольшей степени является последователем русского символизма и родственных западному модернизму литературных и кинематографических стилей М. Пруста, Д. Джойса, У. Фолкнера, Р. Брессона, Р. Росселини. Потому-то, как это ни парадоксально, можно говорить, что в философско-мировоззренческом плане он ближе, скорее, к теоретическому «киномодернизму» (киноавангарду) С. Эйзенштейна⁵⁷ и раннего Б. Балаша, чем к «реализму» Г. Чухрая, С. Бондарчука, А. Алова и В. Наумова, М. Хуциева и даже более молодого поколения «шестидесятников». Ибо, сколь бы ни отличались все эти очень талантливые режиссеры друг от друга, их понимание данной как «историческая память» связи прошлого и настоящего объединяла осознанная с большей или меньшей глубиной мировоззренческая

⁵³ Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. С. 37.

⁵⁴ Там же. С. 42.

⁵⁵ О моем понимании кинотеории А. Базена см. Рейфман Б.В. Реалистичность и эстетичность «другого» реализма Андре Базена // Киноведческие записки. № 97. С. 226–240.

⁵⁶ См. Рейфман Б.В. Тарковский и «пограничность» (о философских аспектах «запечатленного времени») // Международный журнал исследований культуры. № 2(7). 2012. С. 25–41.

⁵⁷ Киноавангардистские фильмы и теории можно объединить разными способами в зависимости от избранного «сущностного» признака. В данном случае, говоря о близости к советскому киноавангарду творчества Тарковского, я имею в виду их общее противостояние тотально-повествовательному «реалистическому» кино. Об анти-«реалистичности» теорий и фильмов С.М. Эйзенштейна см.: Рейфман Б.В. Путь к понятию в сопровождении образа: некоторые аспекты кинотеории С.М. Эйзенштейна // Культура и искусство. № 1. 2012. С. 45–55.

принадлежность не к синтетической русской и западноевропейской философской традиции, а, скорее, к русской литературной традиции XIX века, «фокусировавшейся» в творчестве А.П. Чехова. Свои «фильмы без интриги»⁵⁸ эти режиссеры соотносили с произведениями великих русских писателей-реалистов, составлявших некий «прогрессирующий» ряд, восходящий к пьесам Чехова (мы находим подтверждение такой интерпретации в многочисленных интервью с «шестидесятниками»). Причем в качестве оппонентов выступали не те литературные направления, которым в действительности противостояли писатели-классики позапрошлого века (чаще всего оппонентами они были друг для друга), а «ментальные» (в обозначенном мною смысле) направления советской литературы, театра и кино, общее название которых – «социалистический реализм». Исключением был – повторю это еще раз – кинематограф А. Тарковского.

Однако со второй половины 1960-х начинает энергично расширяться и поле деятельности того конформизма, который я интерпретировал как «очерченную» форму индивидуализированности. Именно в эти годы складываются новые структуры «правды прошлого», в процессе создания которых как бы возобновляется казавшаяся исчерпанной «заказная» традиция «периода малокартинья». Маршалы и солдаты, партизаны и революционеры, директора и председатели колхозов, почти не меняющие своих лиц, переходят из одного фильма в другой, формируя вместе с карьерными очередями в партию, очередями за колбасой и т. д. казавшееся незбылемым жизненное пространство человека «развитого социализма».

Именно конфликт между «личностностью» и «очерченностью» в 1970-е годы становится едва ли не главной темой советского «авторского кино», продолжавшей развиваться примерно до середины 1980-х. Если в фильмах конца «оттепели» и начала «застоя» основным оппонентом «личности» чаще всего был мифологизированный «ментальный» человек (вспомним такие пары персонажей, как Евстрюков и Фокич в картине «В огне брода нет» или Магазанник и Вавилова в «Комиссаре», или даже доктор Айболит и Бармалей в «Айболите 66»), то в новых картинах Г. Панфилова, в «Ты и я» и «Восхождении» Л. Шепитько, в фильмах Г. Данелии и Э. Рязанова, А. Митты и В. Абдрашитова на первый план выдвигается уже «внешнее» и «внутреннее» противостояние двух форм индивидуализированности. «Внешнее» противостояние – это конфликт между персонажами. Однако незабываемая плеяда «плохих хороших» героев, замечательно сыгранных О. Далем, О. Янковским, А. Калягиным, О. Басилашвили, Л. Дьячковым, тех, кого можно назвать «плачущими бунтарями», свидетельствует о глубоком «внутреннем» кризисе самой советской «личностности», внутри себя обнаружившей непреодолимую «очерченность», «заданность». «... основной пафос картины, – пишет А. Шемякин о «Дворянском гнезде» А. Михалкова-Кончаловского в статье «Превращение «русской идеи»», – не в любовании прошлым, а в том, что все идеи, надежды, иллюзии, одухотворявшие мир российского дворянина 40-х годов прошлого века и русского интеллигента 60-х годов нашего века – обернулись химерами»⁵⁹.

Один из тонких и провидческих фильмов позднесоветского «авторского кино», соединяющий тему «внешнего» и «внутреннего» конфликта форм индивидуализированности и тему химеричности похожей на «правду прошлого» одномерной «интеллигентской» культурной памяти, – «Храни меня, мой талисман» Р. Балаяна. Затеявая свои «прогулки с Пушкиным», режиссер допускает к участию в них сыгранного А. Абдуловым Герострата и дантеса, «некто Климова», агрессивно наделяющего собственную «очерченность» коннотациями «личностности». Именно этот фильм вспомнился после просмотра картины «Рерберг и Тарков-

⁵⁸ Вышедшая в 1966 г. книга В.П. Демина «Фильм без интриги» – одно из ярких свидетельств проникновения в советский кинематограф периода поздней «оттепели» чеховской традиции «свободной» драматургии.

⁵⁹ Шемякин А. Превращение «русской идеи» // Искусство кино. 1989. № 5. С. 46.

ский. Обратная сторона «Сталкера», «восстанавливающей» как бы от лица кинооператорского сообщества совершенно не нуждающееся в этом «доброе имя» Г. Рерберга.

Но наибольшее влияние на современные «личностные» интерпретации исторической памяти в российском кинематографе и их стилистическое воплощение оказала, на мой взгляд, картина А. Германа «Мой друг Иван Лапшин». И «правда прошлого», и та «реалистическая» семиотичность экранной «исторической памяти», о которой говорилось выше в связи с «Войной и миром» С. Бондарчука и другими позднесоветскими лентами, становятся у Германа объектами атаки со стороны совершенно нового в советском кинематографе варианта *явленной семиотичности*, родственного постмодернистской киноэстетике. В фильме перед зрителями как бы предстает сам «реальный автор», но не в качестве закадрового рассказчика истории (нарратора), а в качестве конструктора повествования, который не ведет рассказ, а структурирует его. Смысловая стратегия при этом, согласно М.Б. Ямпольскому, посвятившему фильму известную статью «Дискурс и повествование»⁶⁰, заключается в том, чтобы лишить категорию «воспоминание» ее фактически-эмпирической «реалистичности» и показать вечную связь нарративов вспоминаемого прошлого с традиционными для той или иной культуры, прежде всего, литературными смыслопорождающими моделями.

Данная смысловая стратегия предвосхитила тот позднесоветский и ранний постсоветский кинематограф, который был уже непосредственно сопряжен с постмодернистской «игрой» стилями, «цитатами», типами рецепции. Короткометражная картина А. Балабанова «Трофим» – талантливое проявление именно такого художественного мышления. Это уважающее и даже любящее все свои «цитаты» цитирование, сообщающее нам, между тем, что любая «правда прошлого» в кино – только лишь *стиль*, определенная структура означающего, воспринимаясь нерелефлексивным сознанием не как «знак», а как «факт». Стиль «под документ», едва уловимо остранный в первой, «главной», части «Трофима» (сепия, музыка Прокофьева, слишком «эмоциональная» для стиля «под документ», повторяющиеся затемнения, становящиеся в связи с этой своей навязчивой повторяемостью уже не частью «факта», а «присутствием автора, снимающего кино»), окончательно лишается своей «документальной реалистичности» (а это «отчуждение реалистичности», как я понимаю, уже само по себе есть «цитата», например, из годаровского «На последнем дыхании»), т. е. становится именно «стилем», во второй, короткой, части. Это происходит, когда в кадре появляются сам

Балабанов с копией «Трофима» и Алексей Герман, которого многие в то время считали главным «документалистом» советского игрового кино. Проявив определенное «трюкачество», Герман с помощью «ножниц» превращает историю Трофима в совсем коротенькое «Прибытие поезда». А после того, как он, совершив еще один «трюк», «вырезает» из этого нового «Прибытия поезда» и самого Трофима, своей «реалистической» девственности лишается вся так называемая *документальная* линия Люмьера, как кинематограф «истинной реальности» противостоявшая в нормативной истории кино «трюковой линии Мельеса».

Именно такого рода семиотичность, по крайней мере на уровне *означающего*, во многом предопределила формы представления памяти и «разговора» о памяти в современном российском «авторском кино» (например, в фильмах «Шульте», «Бумажный солдат», «Дикое поле»). Однако эта тема в новейшем российском кинематографе – предмет будущих размышлений.

⁶⁰ См. Ямпольский М.Б. Дискурс и повествование // Киносценарии. 1989. № 6. С. 175–188.

Анти-Герострат: кинематографическая «постпамять», огонь и жертва Лидия Стародубцева

*Яко аще бы восхотел еси жертвы,
дал бых убо: всесоожжения не благоволиши.
Пс. 50:16⁶¹*

«Помнить фотографией» – так именовалась книга, не столь давно увидевшая свет в издательстве «Алетейя»⁶² (должно быть, не случайно это созвучие мнемонических удвоений: издательство названо именем эллинской Истины – «а-Летейи», понятием, которое, если следовать одной из более чем известных этимологических версий, буквально означало: «то, что не канет в Лету, «не-Забвение»). Вольно перефразируя название книги и утверждая, что возможно «помнить кинематографом», заметим, что за этой метафорой разверзается бездна ускользающих смыслов: от сентенций о том, что кинематограф – это «место памяти» и субстрат «коллективной памяти», или даже пафосного отождествления «кинематограф как память» до пессимистических констатаций «кинематограф как беспамятство». Впрочем, абстрактные сознаниевые кружения в беспомощных попытках схватить смыслы «кино-памятливости» и «кино-непамятуемости» после Нора, Хальбвакса, Рикера, Хаттона и в особенности после «Кино» Делеза или, скажем, «Памяти Тиресия» Ямпольского, обречены на заведомую неудачу и могут послужить разве что изящной интродукцией к теме наших размышлений, скромная цель которых – связать понятия «память», «огонь» и «жертва», обратившись к кинематографическим воспоминаниям о пожаре Москвы 1812 года.

1

О кинематографической памяти можно говорить лишь с рядом известных оговорок. «Непрочность» ее следов, «зыбкость и хрупкость» ее образов (в сравнении, к примеру, с литературными или живописными), а также изменчивость и подвижность «киновоспоминаний» в данном случае связаны не только с самой природой киноязыка игрового фильма (избранного в качестве нашей исследовательской мишени), но и с тем самоочевидным фактом, что первые кинематографические воспоминания о событиях Отечественной войны 1812 года могли возникнуть не ранее изобретения братьев Люмьер, стало быть, спустя несколько десятилетий после того, как отшумели канонады наполеоновских сражений, тела последних участников битв были преданы земле, а устная память о войне сменилась письменной.

Подобную кинопамять можно было бы поименовать, прибегая к блистательному неологизму Марианны Хирш, кинематографической «постпамятью»⁶³. Невольное историческое дистанцирование запоздалых «киновоспоминаний» от схватываемых ими первособытий делает такие «свидетельства истории» едва ли более надежными, чем игра фантазмов и конфабуляций, дежавю и жамевю. Предметом вопрошания такой кинематографической памяти

⁶¹ Ср.: Ибо если бы жертвы Ты восхотел, я дал бы ее, – к всесоожжениям не будешь благоволять. Жертва Богу дух сокрушен, сердце сокрушенно и смиренно Бог не унижит (Пс. 50:17).

⁶² См.: Лишаев С. Помнить фотографией. СПб.: Алетейя, 2012. 140 с. (Тела мысли).

⁶³ Подробнее о концепции «постпамяти» см.: Hirsch M. Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory / Marianne Hirsch. Oakland, CA: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2012. 320 p.; Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust / Marianne Hirsch. Columbia University Press, 2012. 288 p. (Gender and Culture Series).

может стать разве что сама игра ее вопрошаний – сами истоки ее неустойчивости и формы ее переменчивости.

Это тем более справедливо, если учесть, что клад, который мы тщимся отыскать в археологических пластах исторической памяти, именуется «Пожар Москвы», – то, что невольно ускользает от строгости «догм» и грозит скрыться под покровом неоднозначности «доке». Два столетия не умолкающий спор множит и оставляет недоотвеченными нескончаемые цепи вопросов, обрастая шлейфом цитат и противоречивых комментариев, порождая целый сонм сомнений. Кто поджег? С какой целью? Варварство это или жертвенный жест веры? Позор или слава? Преступление или подвиг? Безрассудство или расчет? Следствие буйства дионисийской стихии или результат аполлонической взвешенности? Отчаянный вызов диких скифов просвещенному монарху или рафинированная сдержанность спокойного решения, осуществить которое возможно было лишь путем жертвоприношения, в основе коего – самоотречение и самоотречение?

2

Если верно утверждение, что первособытием иудейской и, вслед за нею, христианской памяти служит своего рода травма бытийного разрыва – образ разрушенного Храма, то сложно было бы не поддаться искушению предположить, что в сердцевине российской памяти двух последних столетий лежит не менее трагический опыт переживания онтологического разрыва – образ сожженной святыни: обращенного в пепелище древнейшего, «сердцевинного» первопрестольного града. Есть в исторической памяти об огненной жертве этого «святого града» нечто неотвратимое, неустрашимое. Сколь бы упорно ни пытались историю переписывать, как бы искусно ни стремились прошлое переиначивать, сквозь палимпсесты Хроноса проглядывает некая странная «памятливая провиденция» – не в грядущее вглядывающаяся, но отброшенная вспять неизбежность. И если на дне колодца воспоминаний глубиной в два столетия – не утешительный «белый камень», а ужас зияния бездны: отчаянного сожжения святыни, то каковы пути преодоления этой «травмы памяти»⁶⁴? Здесь возможно как минимум три ответа, каждый из которых предьявляет свое суверенное право на трактовку кантовского принципа *als ob* – «как если бы».

Первый назовем «Летейскими водами» исторической анестезии (читай – амнезии): самый привычный способ самоисцеления, нередко объявляемый едва ли не единственным спасительным мнемоническим средством, данным нам, чтобы утолить жажду избавления от навязчивых теней прошлого. Это столь же небезопасное, сколь и кажущееся легким бегство из ада воспоминаний, вытеснение травмирующего события в забытие, тотальная негация опыта и решимость на его изгнание из эдема забывчивой памяти – по принципу «как если бы» этого события вовсе не было.

⁶⁴ Исследования на тему «память и травма» в национальных контекстах, как правило, разворачиваются в четырех концептуальных направлениях: психоаналитическом, «меморативном» (как один из векторов рефлексии в рамках *memory studies*), ситуационного анализа (так наз. *case study*) и историко-культурологическом, и несть числа примерам глубоких и емких попыток отыскать своеобразные пути аналитических разметок на этом междисциплинарном распутье. См., например: Руткевич А. М. Психоанализ, история, травмированная «память» // Феномен прошлого. М.: ГУВШЭ, 2005. С. 221–250; Селлава-Колбовска Э.К. Тяжелый груз воспоминаний и неудобные «места памяти». Исследование коллективной и культурной памяти о событиях 17 января 1945 года в Варшаве / Эва Кристина Селлава-Колбовска // ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация. 2011. Вып. 6. С. 58–68; Chernysh M. Historical trauma and memory: the case of the Afghan war / Mikhail Chernysh (там же. С. 77–87); Илларионова Т.С. Травмы прошлого в сознании немецкого населения СССР: проявления и последствия / Татьяна Илларионова // Травма прошлого в России и Германии: психологические последствия и возможности психотерапии: Материалы Российско-Германской конференции. М.: НОУ Ин-т Практической психологии и психоанализа, 2010. С. 182–187 и мн. др. В нашем случае эти теоретические ориентиры следует дополнить еще одним аналитическим вектором: визуальных исследований.

Второй путь противонаправлен течению Леты. Поименуем его «Мудростью Мнемозины»: изживание травмирующего опыта через его переосмысление и «приятие» его данности, освобождение от червоточин прошлого через усилие их непрестанного удержания в исторической памяти. Нет, не заживление язв, но, напротив, назойливое само-предъявление уязвленного воспоминания, его предельное само-обнажение, неустанное само-присутствие в сознании сегодня. Именно благодаря этому и достигается примирение с прошлым – по принципу «как если бы» это событие травмы было единственно возможным и единственно желанным из всего, что могло бы быть.

Третий путь, как обычно, «срединный». Пролегая между Летейскими водами забвения и Мудростью Мнемозины, он дарован тем, кто недостаточно слаб, чтобы забыть, и недостаточно силен, чтобы помнить. Назовем это «Ухмылкой Парамнезии»: метаморфоза памяти, преформирование воспоминаний через цепь псевдореминисценций, замещений, эрзацев и подделок прошлого (что в психологических теориях имеет множество специальных наименований, таких как «гипомнезия», «криптомнезия» и проч.). Ухмылка Парамнезии – это погружение в поток «иллюзий памяти», мыслеобразов кажимости, мнемонических подмен и «примышляемых» смыслов – по принципу «как если бы» это травмирующее память событие было не совсем таким, каким оно было, или таким, каким могло бы быть.

Три пути – три способа ускользнуть и от соблазна успокоительного забытья, и от грызущей «змеи воспоминаний» – образуют мнемонический тривиум. Думается, эти меморативные тропки побега от незаживающих ран прошлого очерчены в ментальном пространстве «нераздельно и неслиянно»: они нуждаются друг в друге и друг друга с неизбежностью порождают, предоставляя нам обманчивую свободу выбора.

3

Какой из этих путей избрала кинематографическая «постпамять» о пожаре Москвы 1812 года? Разумеется, не первый, ибо сама попытка репрезентации в кинообразах этой великой исторической драмы – не что иное как способ избежать «невыносимой легкости» забытия. Однако кинематографическое «оживотворение» пожара Москвы в топосах коллективных воспоминаний культуры, сколь бы искусным и аффективным оно ни казалось, все же не в силах достичь вожделенных горизонтов столь же всепамятливой, сколь и всепрощающей мудрости матери Муз Мнемозины. Очевидно, уже избежав первого, но все еще не обретя второго, приходится искать особый – «третий» – путь.

И здесь в какой-то мере уместна аналогия со знаменитым беотийским оракулом в Лейбадее – пещерой Трофония, перед входом в которую протекали два ручья – источники Леты и Мнемозины. Согласно Павсанию, пригубив вод из первого ключа, посвящаемый забывал обо всех горестях; и только после этого отваживался погрузиться во мрак подземелья. Вернувшись же из пещерного таинственного сумрака на белый свет, посвященный должен был пригубить вод из второго ключа, чтобы запомнить тот необычный опыт знания-и-переживания, который приобрел в пещере. Может, именно шок встречи с «купелью забвения вечных воспоминаний»⁶⁵ и был причиной того, что человек, дважды минуя стражей мнемонических границ – источники Леты и Мнемозины, – иными словами, пройдя кружной путь ухода-забвения и возврата-припоминания, утрачивал способность смеяться?⁶⁶

⁶⁵ Кьеркегор С. Наслаждение и долг / Серен Кьеркегор; [пер. с дат. П. Ганзена]. К.: AirLand, 1994. С. 28.

⁶⁶ «Пармениск потерял способность смеяться в трофонийской пещере, но снова приобрел ее на острове Делос, увидав уродливый обрубок, считавшийся изображением богини Лето. Нечто вроде этого было и со мной. В ранней юности я было научился смеяться в трофонийской пещере; возмужав, я взглянул на жизнь открытыми глазами, засмеялся и с тех пор не перестаю...» – писал Серен Кьеркегор в «Афоризмах эстетика». См.: Там же. С. 20.

Кинематограф нередко сравнивают с пещерой: то ли трофониевой, сновидческой, одурманивающей сознание, то ли с Платоновой, на стенах-экранах которой узники-зрители созерцают игру теней. Так или иначе, между усыпляющим разум летеиским потоком вселенской Амнезии и пробуждающим разум источником мудрости всеведающей богини Припоминания-Анамнезиса пролегает «третий», странный путь – загадочной и пугающей Ухмылки Парамнезии. Путь иллюзий и сомнений, симулякров и фантомов. Именно этой тропкой, похоже, и следует язык кинематографических образов, благодаря которым, которыми и вопреки которым то, что хранилось в памяти, забывается, а забытое вновь призвано быть воскрешенным в памяти.

Должно быть, самое время вспомнить восхитительную гипотезу о «кинематографичности» нашего мышления», которое, согласно (не любившему кино) знатоку и ценителю искусства памяти Анри Бергсону, фрагментарно и призвано монтировать отдельные снимки, нанизывая их «вдоль некоторого абстрактного, однообразного, невидимого стержня-процесса», составляющего основу «аппарата нашего постижения», и таким образом приводить в действие «известного рода внутренний кинематограф»⁶⁷. Мнемонические орнаменты и мировой пещеры Платона, и трофонийского ущелья, и памяти культур подчинены неустанному движению образов-теней «внутреннего кинематографа», который и порождает символическо-воображаемо-реальный мир того самого «человека предположительно помнящего», что мечется в неразрешимом выборе тривиума, или, лучше сказать, круговорота: нескончаемого поединка извечных антагонистов Леты и Мнемозины и примиряющей их Парамнезии.

«...Кинематографичность улавливается в любых явлениях предшествующей культуры, так или иначе попавших в радиус действия кино. Кинематографическими могут объявляться любые детали (как аналоги крупных планов), рубленый стиль (как аналог монтажа) или, наоборот, подчеркнуто континуальное построение (как аналог ленты или кинематографической памяти). По мере расширения сфер проекции такого подхода, вся культура ретроспективно приобретает кинематографический характер»⁶⁸ – писал исследователь «Памяти Тиресия», интертекстуальности и кинематографа, и с этой мыслью сложно не согласиться. Именно такую ретроспективную метаморфозу образов прошлого культур, обретающих новую плоть в уклончивых синема-играх Парамнезии, и можно было бы назвать кинематографической «пост-памятью». Наиболее лакомые из ее топосов – ареалы кинообразов травматического опыта, то и дело вытесняемого в «коллективное бессознательное», но всякий раз неумолимо воскресающего в переименованных формах «коллективной памяти». Одним из подтверждений тому могут послужить кинематографические реминисценции о пожаре Москвы 1812 года.

4

Наполеоновская тема издавна служила воистину завораживающей приманкой для немого кинематографа. Некогда именно она инициировала поиски экспериментального визуального языка и новых формальных приемов киноавангарда – достаточно упомянуть «1812 год», снятый к столетию события, в 1912 году, Василием Гончаровым, или знаменитый «Наполеон» 1927 года Абеля Ганса, изобретшего полиэкранный и инверсионный кинематографические образы видимого и видящего именно в ходе работы над этим фильмом. Однако для продолжения разметки траекторий нашего мнемонического тривиума, скорее, следовало бы обратиться не к подобным темам классических кинорефлексий, а к связке ключевых мотивов «травмы памяти», а именно: огня и жертвы, – представленных в различных экранизациях одного и того

⁶⁷ Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / Анри Бергсон; [пер. с фр., предисл., примеч. И.И. Блауберг]. М.: Канон-пресс, Кучково поле, 1998. С. 339.

⁶⁸ Ямольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: РИК «Культура», 1993. С. 134–135.

же литературного произведения. Речь идет, в первую очередь, конечно же, о романе «Война и мир» Льва Толстого и трех наиболее известных его экранизациях: 1956 года (Кинга Видора и Марио Сольдати), оscarоносного фильма 1965–1967 года (Сергея Бондарчука) и 2007-го (Роберта Дорнхельма)⁶⁹.

Следует уточнить, что очерчивание проблем принципиальной языковой непереводаемости: возможностей и невозможности интермедиаальной трансляции, трансмутации понятий и образов, трансмиссии текстов скриптуальных в визуальные, – так же как и компаративистская аналитика различных версий «экранизации памяти»: американской (наивно-реалистической), российской (пафосно-метафизической) и европейской (квази-сенти-ментальной) – отнюдь не входят в круг наших задач. Заострим внимание лишь на сквозных, кочующих из фильма в фильм шокирующих эпизодах пожара Москвы, в которых язык кинематографа, похоже, подходит к границам невыразимого, а понятийная безъязыкость и дискурсивная беспомощность обрастают визуальными коннотациями необычайно выразительных «образов без-Образного и без-обрАзного», парадоксального в своей чудовищности акта «самоожжения града».

С долей лукавой осторожности и упрощающей условности можно утверждать, что во всем многообразии спектра кинематографических приемов создания визуальных образов пожара в «экранизациях памяти» доминируют три взгляда – то и дело сменяющие друг друга формы киноиллюзии, основанные на пульсации приближающего и удаляющего зрения, словно бы использующего увеличительную, прозрачную и уменьшительную линзы восприятия:

⁶⁹ Нельзя не упомянуть в этом ряду также два снятых в России немых фильма «Война и мир» 1915 года, первый – режиссера А. Каменского, второй – Я. Протазанова и В. Гардина, а также британский минисериал 1972 г. Д. Дэвиса и франко-американскую ироническую реплику «*Love and Death*» 1975 года Вуди Аллена, которые пока оставим без комментариев.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.