

Опубликовано в: Критическая масса, 2004, №1.

История страны/история кино. Под ред. доктора исторических наук С.С.Секиринского. М.: Знак, 2004. 496 с.

«Задача историка заключается теперь не только в том, чтобы собирать неизвестные источники и делать их доступными для всех: вместо этого он должен научиться использовать материал, который уже широко известен. Если бы ученые прошлого не выполнили своих грандиозных задач, сегодня не было бы «позитивной», или «научной» истории. Но если современные историки будут игнорировать аудиовизуальный материал, он продолжит свое существование и без них, как история посредством изображений. И в конечном итоге публика потеряет всякий интерес к специалистам, а сами специалисты окажутся в курьезной двойственной ситуации, производя свои исследования в замкнутом пространстве библиотек, но обращаясь к телевизору всякий раз, когда им нужна информация о настоящем. Историки обязаны проявлять интерес к миру аудиовизуального, если они не хотят стать шизофрениками, отвергнутыми обществом как носители вышедшей из моды эрудиции»[1].

Сегодня содержание и пафос этого высказывания Пьера Сорлена (из текста 1980 года, перепечатанного, тем не менее, в сборнике 2001 года в качестве текста по-прежнему актуального) мало кто станет оспаривать. Непризнание работы с современным аудиовизуальным материалом и отрицание ценности того же кино как исторического источника тянет нынче уже не на почтенный «позитивизм», а на открытую реакционность. Но между добрыми намерениями и качественным, удовлетворяющим все стороны (самих историков; общество читателей; сообщество исследователей и теоретиков медиа и т.д.) воплощением лежит большая пропасть. Не случайно тема «история и кино» во всех ее многочисленных разворотах остается, по крайней мере в англоязычной исследовательской литературе, одной из самых обсуждаемых[2]. Как «пионеры» из сообщества историков и социологов, спровоцировавшие возникновение этого дискурса «история/кино» – Марк Ферро, Роберт Розенстоун, Пьер Сорлен, – так и десятки их коллег с обеих сторон невидимой, но прочной «баррикады» продолжают дискутировать о специфике фильма как историко-культурного текста, о проблеме соотношения «исторического содержания» и «художественной формы» в аудиовизуальных медиа, о возможностях новации и достоинствах традиции в самом способе думать об истории с помощью кино. Этот дискурс, реализующийся, как правило, либо на уровне case study – в разборе фильмов, так или иначе имеющих дело с концептом «прошлого», либо в качестве более широких размышлений о специфике исторического знания в соотнесении с характером кинематографического изображения, успел за несколько десятилетий и «выйти из подполья» (по свидетельствам очевидцев, первые курсы лекций Марка Ферро об истории в кино, сопровождавшиеся показом фильмов, намеренно ставились руководством университета на субботу, чтобы снизить поток желающих их прослушать студентов. Надо ли говорить, что эффект был обратный), и даже приобрести некоторый налет традиционной научной «скучности». А между тем, он имеет дело с набором чрезвычайно актуальных и даже, если угодно, политически заостренных вопросов – как всегда политически заострен вопрос о том, какое прошлое мы для себя конструируем, что из прошлого вытесняем и не признаем, и, наконец, для чего вообще о прошлом хотим знать. Дополнительный интерес этому дискурсу в его «западном» изводе обычно

придает столкновение различных научных и образовательных мотиваций, взаимодействие на одном поле более осторожных и умеренных историков с философски и политически мыслящими теоретиками кино. В то время, как первые осторожно пытаются оторваться от концептов «документальной реальности» и «научно достоверного факта», вторые задают резонные вопросы о том колоссальном разрыве, который существует сегодня между, к примеру, традиционной письменной образовательной культурой и обстоятельствами повседневной жизни в мире медиа, перед которыми оказывается бессилён воспитанный исключительно на фактографии человек. В центр методологического обсуждения и в поле дидактики выносятся необходимость задавать вопросы о том, как и для чего отбирается/конструируется то, что нам привычно считать «фактом», необходимость «считывать» идеологию различных кинематографических жанров, отдавать себе отчет и сопротивляться манипулированию ценностными конструкциями «исторического», в том числе в их визуальном варианте (для самого простого примера укажем на постоянно воспроизводящуюся в массовой культуре конструкцию «прошлого» как «высокого», идущую обычно в связке с «национальным» как «самоценным», и «ушедшим» как «утраченным», нуждающемся в «обретении»). Некоторые фильмы и жанры – например, американское политическое кино или европейское «heritage cinema» в ряде своих вариантов трансформируют и проблематизируют эту конструкцию, некоторые – например, нацистское романтическое кино или «Сибирский цирюльник» Н. Михалкова, утверждают ее в абсолютной чистоте). Внимания и методологической аккуратности со стороны историков требует очевидная для теоретиков кино невозможность говорить применительно к фильму об «индивидуальном авторстве» и «творческом самовыражении» без одновременного фиксирования историчности и идеологичности кинематографических структур – моделей, жанров, нарративных конструкций и т.д. Под большим вопросом и в поле дискуссий находится тема разнообразия исторических идентичностей – национальных, этнических, религиозных, и возможность выражения разных идентичностей в таком специфическом медиуме как кино, которое все есть "имплицитный Голливуд". Наконец, плодотворный разговор об истории и кино возникает там, где самими кинематографистами и, вслед за ними, теоретиками и историками, нащупываются возможности нетрадиционного использования кино для сотворения иных, не-евроцентристских, не-тотальных и даже, в каком-то смысле, трансформирующих понятие исторического нарратива «историй». Дискуссия о возможности иной визуальной историчности, начатая в поле определения «Третьего кино»[3], строится в основном на таких источниках, как африканский и бразильский кинематограф («Ceddo» сенегальца Усмана Сембена, «Quilombo» бразильца Карлоса Диегеса), а также на попытках преобразовывать понятие «исторического» в рамках того, что условно может быть названо «постмодернистским» кино об истории («Sans Soleil» Криса Маркера, «Патриотка» Александра Клюге, «Контракт рисовальщика» Питера Гринуэя).[4] С умением задать себе все эти вопросы связаны и мастерство историка, обращающегося к медиа и вынужденного решать их для себя в рабочем варианте, и, что не менее важно, способность граждан адекватно существовать в пространстве исторических медиа-посланий, ощущать в изменившейся современной жизни необходимость и продуктивность чувства истории. В связи с этим логично предположить, что наилучшие работы подобного характера должны отвечать нескольким базовым требованиям: хорошему представлению о «традиционной» истории, то есть умению ярко актуализировать материал, хранящийся в архивах; знанию теории и истории конкретного медиума, то есть кинематографической специфики репрезентации всего, что попадает в поле «исторического»; и пониманию того, как устроено

само историописание, постоянной рефлексии по поводу конструирования определенного дискурса. Соблюдающие эти непростые условия тексты начинают претендовать на высокое культурно-историческое качество – а сложность этой задачи, частое неумение историков сделать шаг за порог привычных им методов работы продолжает оставлять актуальным призыв Пьера Сорлена учиться находить свое место в явно претерпевающих изменения современных системах знания.

Разумеется, по сравнению с этими шагами, проделанными на Западе, очевидна бедность аналогичного поля в российском «околоисторическом» пространстве, отсутствие в нем полноценных дискуссий и традиции аналитической работы с медиа. Очевидна и острая актуальность этих вопросов для России, где в ситуации недавнего резкого слома социокультурных систем любое выяснение отношений с прошлым, конструирование его приемлемых образов, заполнение иногда намеренно оставленных лакун оказываются не просто в пространстве политики, но в пространстве скандала. Работы по образам истории в различных медиа начинают постепенно появляться, оставаясь при этом как бы «за пределами» настоящих дискуссий, представляя «западническими» маргиналиями, и вообще часто выполняются не историками, а филологами и культурологами[5].

Вот в этот контекст, в эту неравноценную систему координат и попадает новый сборник «История страны/история кино», выпущенный в начале 2004 года под эгидой журнала «Отечественная история» и представляющий практически первую крупную попытку российских историков «прописать» историю страны как она видится им посредством медиа. Столь подробная характеристика контекста понадобилось нам не случайно: к этому сборнику хочется быть справедливым. Как практически в любом коллективном издании, в нем есть слабые и сильные работы; как любой сборник, его трудно описывать целиком, исходить из якобы цельного впечатления – хотя это впечатление все равно так или иначе складывается и «обобщается». Наше рассуждение об истории и историках, о кино и фильмах провоцирует нас на выведение некой почти анекдотичной формулы описания этого издания: много лучше, чем могло бы быть; много хуже, чем хотелось бы.

Сильной стороной российских историков в этой ситуации, как вероятно, и во многих других, остается владение своей профессией в традиционном, «позитивистском» ее понимании. Большинство статей сборника основаны на архивных источниках и нередко представляют важный и любопытный материал для размышления. Опять же традиционно блок по 20-м и 30-м годам выглядит наиболее содержательно, благодаря множеству приведенной информации о функционировании кинематографа этих исторических периодов, полученной не только из обобщения исторических изданий и каталогов, но из анализа прессы, мемуарной литературы, архивных документов. В.Аксенов в статье «1917 год: социальные реалии и киносюжеты» дает представление о посещаемости кинотеатров в революционные годы и об основной тематике кинолент, данные о которых сохранились. И.Орлов в тексте «Гримасы НЭПа» в историко-революционном кино 20-х годов» содержательно характеризует расцвет «коммерческого» кино в эпоху новой экономической политики, как и последующее «закручивание гаек» и полную ликвидацию частного кинопроката. В.Токарев анализирует особенности проката, и идеологическое содержание предвоенного советского кино в драматичном контексте советско-польских отношений: «Кара панам!»: польская тема в предвоенном кино (1939-1941 гг.). Статья немецкого историка Ларса Карла «Падение Берлина» и культ Сталина в Восточной Германии» предоставляет информацию о восприятии советского кино немецким населением в зоне советской оккупации. Точно так же посвященная уже другому периоду статья М.Зезиной «Кинопрокат и массовый

зритель в годы «оттепели» пестрит статистикой кинопроката. Вся эта масса сведений по истории кинопроизводства и кинопроката, обширно представленная в сборнике, может, как, кстати, и указано в аннотации, послужить материалом не только для дальнейших исторических исследований, но и для учебного процесса. Но она не имеет особого отношения к специфике кино и по сути не отличается от результата любой другой исторической «поисковой» работы.

Второй, наиболее представленный в сборнике тип статей, напрямую затрагивает работу с фильмами как с историческими источниками. И вот тут начинается одна из самых проблемных зон, от «проколов» в которой не спасает даже небольшая общеметодологическая часть в начале, пытающаяся на уровне обыденного языка «прописать» некоторое количество основных рабочих принципов издания. Потому что «прописать» что-то отдельно и применить это в своем анализе – те самые «две большие разницы». Составитель издания С.Сикеринский произносит абсолютно справедливые слова о междисциплинарном взаимодействии в современном историописании, о художественном коде времени, складывающемся из разнородных исторических источников. Киновед В Листов столь же справедливо подчеркивает, что картины о прошлом документируют «не столько «дела давно минувших дней», сколько текущую социально-психологическую ситуацию, т.е. время и обстоятельства, в которых эти фильмы были созданы». И.Лапшина (единственная из всех) даже демонстрирует знакомство с работами М.Ферро и Р.Розенстоуна (хотя в целом оторванность большинства авторов от зарубежного контекста, их замкнутость на российские издания выглядит трагически и почти не позволяет им ввести какую-либо кросскультурную перспективу, увидеть процессы, происходящие в советском кино, в более широкой рамке истории кинематографа в XX веке. Примечательным нам показалось отсутствие ссылок даже на тексты тех русских исследователей, которые в зарубежном контексте давно и органично существуют – О.Булгаковой, Н.Нусиновой, М.Ямпольского, Б.Гройса). К сожалению, доминирующим становится ощущение равнодушия историков, пишущих о кино, к методологической рефлексии, их неспособности усомниться в используемом ими языке и, соответственно, досадного самоограничения в постановке задач. Зачастую это дополняется нелепостями в работе с кинематографическими произведениями, проистекающими из незнания их истории и непонимания их специфики.

О.Усенко, поклонник «истории ментальностей» (которая особенно устрашающе выглядит в проекции на кинематограф, с его технической природой и всей спецификой международного средства массовой коммуникации XX века), исследует «Жизненные идеалы и нормы поведения русских в «немом» игровом кино (1908-1919). Фильмы уподобляются автором не просто текстам (было бы простительно для историка), но «фольклорным произведениям», и работа с ними производится аналогичная: получение информации о быте, поведении и характере определенного, в данном случае «русского», носителя «менталитета». Традиционные, базовые для массовой культуры с конца XIX века структуры мелодрамы, общие для всего зарождающегося языка кино нарративные и визуальные конструкции оборачиваются для историка «представлениями о социуме, присущими носителям реконструируемого менталитета», а по аффектированным жестам немого кинематографа он изучает якобы принятые в обществе нормы поведения.

Статья В.Багдасаряна «Образ врага в исторических кинолентах 1930-1940-х гг» лишена подобных эксцессов, но лишена и какой-либо непредсказуемости в области интерпретации. Автор традиционно концентрируется на роли Сталина в критике и одобрении кинокартин, реконструированной по материалам записок Б.Шумяцкого, а сам разбор образов врага чаще оставляет на уровне

очевидного: «фобии массового сознания преломлялись на экране фильмами о шпионах, вредителях, диверсантах». Насколько познавательным оказывается в этом тексте все, что идет от «архива», настолько же сомнительны вульгарно-социологические трактовки самого автора: «Когда же в «Семнадцати мгновениях весны» (1973) деятели Третьего Рейха впервые на советском экране были представлены вне гротескных форм, то под впечатлением этого телесериала среди юношества стали зарождаться симптомы интереса к национал-социализму».

А И.Ципоркина производит на свет редкой одиозности статью «Утоли моя печали»: интеллигенция и кинематограф Андрея Тарковского», смысл которой сводится к разоблачению и обвинению в несостоятельности и беспомощности как первого, так и второго вынесенного в заглавие явления. Из по-школьному многословно прописанной, но в общем банальной предпосылки (произведения классического искусства часто используются в кино как провоцирующие смыслопорождение знаки; прошлое в кино редко глубоко анализируется, но чаще заново конструируется – кто же с этим будет спорить?) автор статьи делает выводы об использовании Тарковским классических цитат исключительно для создания «аллюзии (наверное, иллюзии? – Н.С.) глубоких исторических корней самой интеллигенции», о «поверхностном» отношении Тарковского и его «окружения» к культуре и истории. Оставляющие ощущение неловкости авторские интерпретации романов Лема и Стругацких, якобы более «глубокие», чем «интеллигентская» интерпретация Тарковского, вкупе со снобистской ненавистью И.Ципоркиной к теме страдания и ностальгии (хорошо бы историку задать себе вопрос об исторической обусловленности этой своей позиции) совершенно заслоняют и достаточно важную (хотя не новую) постановку задачи, и ряд справедливых наблюдений автора над восприятием Тарковского его аудиторией. И опять встает проблема неадекватной работы с кинематографическим источником, незнания специфики модели авторского интеллектуального кино в международном контексте (было бы забавно подставить вместо фамилии Тарковского фамилии Ангелопулоса или Кесьлевского, Висконти или Годара; значительная часть того, что «обличается» И.Ципоркиной в фильмах Тарковского, осталась бы на своих местах – исчезла бы только советская интеллигенция).

Некоторую радость и утешение читателю может принести третья группа текстов, написанных скорее с культурологических, чем с исторических позиций, и в самом деле воспроизводящих яркие исторические образы различных эпох путем анализа кинематографической репрезентации. Статьи Т.Дашковой «Любовь и быт в кинофильмах 1930-начала 1950-х гг.» и В.Тяжелниковой «Москва слезам не верит»: жизненные стратегии советских женщин в 1950-1970-е гг.», украшающие сборник, демонстрируют как отсутствие прямого социологизма, так и наличие знания о современных гендерных теориях. Любопытны работы составителя сборника С.Секиринского о четырех экранизациях «Капитанской дочки» и о чертах эпохи 1970-х в сериале «Семнадцать мгновений весны». Как всегда информативны общекультурные размышления К.Разлогова «Новое русское кино» как воплощение духа времени». Наконец, замечательным материалом к пониманию «духа своего времени» служит публикация заметок и дружеской переписки историка А.Зиминой, относящаяся к 70-м годам и эффектно передающая атмосферу и характер кинопросмотров и кинообсуждений той поры («...Я сделала важное дело – записала подробно содержание «Гибели богов» – мне удалось-таки попасть на фильм и, зная хорошо изъяны памяти, я во время просмотра записывала по мере сил слова и сцены – каракули в темноте, которые восстанавливала недели две...»).

Объемно, на современном уровне написать историю страны посредством истории кино – задача пока для отечественных историков непосильная, задача на

далекое будущее. Для этого необходима как модернизация самого исторического знания, так и возникновение дискуссий об историческом и аудиовизуальном, подобных тем, которые мы постарались кратко охарактеризовать в начале рецензии. И тем не менее, сборник «История страны/история кино» заслуживает своей доли похвал как опыт первый, опыт отважный, по-своему качественный (во всяком случае, собранный и выстроенный его главным редактором «со смыслом») и внушающий некоторые надежды. В отличие от киноведа «старой волны», в массе скатившихся в невежественный эссеизм[6], историки обладают хотя бы некоторым «твердым фундаментом» под ногами: навыками своей профессии, среди которых не последнюю роль играет доказательность, стремление к точности информации и добросовестности научного поиска. Если эти качества смогут дополниться мыслью о методе, умением проблематизировать основания своего высказывания и думать о специфике источника, нас ждет немало интересного.

[1] Pierre Sorlin. How to Look at an “Historical” Film. In: The Historical Film: History and Memory in Media. New Jersey: Rutgers University Press, 2001. P.26.

[2] Укажем выборочно несколько изданий: Ferro M. Cinema and History. Detroit: Wayne State University Press, 1988; The Persistence of History/Ed.by V.Sobchack. N-Y: Routledge, 1996; Burgone R. Film Nation: Hollywood Looks at U.S. History. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997; Grindon L. Shadows of the Past: Studies in the Historical Fiction Film. Philadelphia: Temple University Press, 1994; Kaes A. From Hitler to Heimat: the Return of History as Film. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989; Landy M. Cinematic Uses of the Past. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996; см. также сноски 4.

[3] См: Questions of Third Cinema/Ed.by J.Pines and P.Willemen. L.: BFI, 1989.

[4] Один из авторов, последовательно проблематизирующих различные возможности репрезентации истории в кино – крупный историк Роберт Розенстоун. См. его коллекцию статей: Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995; и сборник под его редакцией: Revisioning the Past: Film and the Construction of a New Past. Princeton: Princeton University Press, 1995.

[5] Несколько наиболее заметных изданий, частично имеющих отношение к данной проблематике, связаны с деятельностью ассоциации «АИРО-XX», напр.: Мифы и мифология в современной России. М., 2000; Исторические исследования в России- II. Семь лет спустя. М.: АИРО-XX, 2003. Необходимо подчеркнуть также, что советская культура и советская история в их «преломлении» в кино 1930-х годов, изучены лучше, чем что-либо другое в этом контексте. См.: Соцреалистический канон. Спб, 2000; Кино: политика и люди (30-е годы). М.: Материк, 1995; Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино. Спб: Академический проект, 2002.

[6] Свежее доказательство тому – сборник «Экранизация истории: политика и поэтика». М.: Материк, 2003, выпущенный на основе материалов якобы «научно-теоретической конференции» в НИИ киноискусства. В отличие от «Истории страны/истории кино», большинство статей этого сборника (за исключением, пожалуй, текста Е.Марголита) вообще не подлежат никакому рецензированию. Как можно рецензировать высказывание «Безусловно,

творчество начинается с «я». Но для того, чтобы личное творческое «я» более ясно осознавало себя в потоке, надо на уровне СК как творческого союза проводить какие-то круглые столы по итогам года». С.73? Или – «Отсутствие в широкой реальной жизни общества христианской этики – одна из главных причин теперешнего дефицита нравственности. Бездуховность – производное от нравственного кризиса» С.75? По сравнению с киноведами, наши историки - чистые Деррида и Хейденс Уайты.

Наталья Самутина