Рецензии

Федор В. Николаи

Национальный исследовательский Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, Нижегородский государственный педагогический университет им. К. Минина Нижний Новгород, Россия

ORCID: 0000-0002-8876-9441

Память о событиях XX в. в британских и германских сериалах: этический долг и эстетизация прошлого.

Рецензия на книгу: Bondebjerg I. (2020) Screening Twentieth Century Europe: Television, History, Memory. New York: Palgrave Macmillan

doi: 10.22394/2074-0492-2022-1-151-157

Николаи Федор Владимирович — доктор философских наук, старший научный сотрудник Национального исследовательского Нижегородского государственного университета им. Н. И. Лобачевского; профессор кафедры всеобщей истории Нижегородского государственного педагогического университета им. К. Минина. Научные интересы: исследования памяти, интеллектуальная история, военно-историческая антропология, исследования культуры, политика времени. E-mail: fvnik@list.ru

Feodor Nikolai — PhD, Senior Research Officer, Lobachevky State University of Nizhny Novgorod; Professor, Minin Nizhny Novgorod State Pedagogical University (Minin University). Research interests: memory studies, intellectual history, military anthropology, cultural studies, politics of time. E-mail: fvnik@list.ru

Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта Российского научного фонда, проект № 22-18-00311.

Acknowledgements: The article was prepared with the financial support of a grant from the Russian Science Foundation, project No. 22-18-00311.

Книга профессора Копенгагенского университета И. Бондеберга «Европа XX века на экране: телевидение, история и память» (2020) посвящена репрезентации событий новейшего времени в сериалах, документальных и художественных фильмах Германии и Великобритании 1960–2010-х годов. Исследователь доказывает, что начиная с 1990-х годов складывается общеевропейский канон исторического кино, в рамках которого национальные различия отходят на задний план. Другой принципиально важный тезис Бондеберга состоит в том, что на рубеже XX–XXI вв. размывается граница между документальным и художественным кинематографом: докудрамы все более активно используют прием реконструкции, а художественные фильмы — эгодокументы участников событий. Поскольку западные cinema studies сосредоточены прежде всего на продукции Голливуда [Rosenstone 2006; Hughes-Warrington 2006], а в России эта проблематика лишь начинает обсуждаться в рамках публичной истории и исследований культуры [Самутина 2007], анализ трансформации исторической памяти в современном европейском кинематографе представляется крайне актуальным.

В трех первых главах Бондеберг рассматривает основные направления memory studies и подчеркивает неразрывную взаимосвязь персональной (автобиографической), культурной (включающей кинематографический канон) и коллективной (определяющей социальную идентичность) памяти. Эта взаимосвязь превращает исторический нарратив из теоретического знания в прагматическую когнитивную схему, работающую при принятии решений в повседневной жизни. Личная и культурная память сохраняют множество гетерогенных образов, а конвенциональные нарративы позволяют их упорядочить — выстроить в некоторую последовательность и осмыслить как целое. Во второй половине XX в. кинематограф стал «наиболее важным медиумом для индивидуальной и коллективной памяти» [Bondebjerg 2020: 299], поскольку именно он смог внедрить эти нарративы в массовое общественное сознание. Доказывая общность европейского канона исторического кино, Бондеберг выбирает для сравнения Великобританию и Германию как противников в мировых войнах, а также поскольку позиции этих стран по вопросам европейской интеграции до сих пор существенно отличаются.

В четвертой главе И. Бондеберг сравнивает знаменитый немецкий фильм «Родной край» (Heimat, Э. Райц, 1984–2013), посвященный повседневной жизни деревни Шаббах в Рейнланд-Пфальце в 1840–2000-е годы, и его британский аналог — сериал «Деревня» (П. Моффат, 2013–2014) о Дербишире в первой трети XX в. Несмотря на различие хронологических рамок, их объединяет взгляд

на историю «снизу» — акцент на повседневной жизни представителей низших классов, их взаимодействиях в семье, на материальном мире, который их окружает. Эта стратегия репрезентации усиливает мимесис и идентификацию зрителя с главными персонажами. Бондеберг доказывает, что этика основана прежде всего на семейных отношениях, без которых более масштабная эмпатия и чувство социальной солидарности не работают. Память о собственном детстве становится когнитивной схемой, упорядочивающей социальные представления о нормативных взаимоотношениях с другими.

Далее в главе «История сверху: биографические фильмы» Бондеберг сравнивает британский сериал «Корона» (П. Морган, 2011–2020) и германский «Семья Маннов — столетний роман» (Г. Брелоер, 2001), проецирующие историю на судьбы известных политиков или деятелей культуры. Хотя героями указанных сериалов становятся очень разные люди — Елизавета II и королевская семья в Великобритании / известный писатель Томас Манн и его родственники, — жанр «байопика» предполагает общность стратегии выстраивания нарратива и репрезентации их жизни. В обоих случаях историческая достоверность оказывается принципиально важна для создателей сериалов, но не выступает самоцелью. Фильмы предлагают зрителю вообразить себя в новом статусе исторических «селебрити», провоцируют идентификацию с коллективно признанными героями, заодно погружая в специфический исторический контекст. В отличие от социального пафоса «истории снизу», биографический фильм метонимически превращает жизнь человека и его семьи в воплощение «духа времени», романтически реконструируя прошлое «как это было на самом деле» [Bondebjerg 2020: 110].

Наиболее интересной представляется шестая глава книги Бондеберга «Великая иллюзия и Великая война: нарративы Первой мировой в кино», в которой автор сравнивает телесериалы «Дневники Великой войны» (Я. Петер, 2014) и «Конец парада» (С. Уайт, 2013, BBC2), помещая их в широкий контекст документальных и художественных фильмов 1960–2010-х годов. Именно здесь становится видно стирание жанровых отличий, характерное для современного исторического кино. В первом случае речь идет о докудраме, основанной на письмах и дневниках участников Первой мировой войны, а во втором — о художественном фильме, но их объединяет общая стратегия *эстетизации* прошлого — активное смешение вымысла и документальности. Кинематографический нарратив выстраивается при этом из нескольких составляющих.

1. Материалы дневников, письма и воспоминания о войне политиков, журналистов, дипломатов, рабочих, генералов и рядовых солдат, которые зачитываются актерами и становятся

ключевой частью нарратива, верифицирующей и наделяющей дополнительной ценностью остальные уровни.

2. Биографические сюжеты, позаимствованные из научной и публицистической литературы, позволяют придать нарративу динамику и направление — на уровне сюжета соединить между собой довоенный мир, боевые действия и их итоги.
3. Архивные кадры и фотографии, связанные с описываемые событиями и все чаще расцвечиваемые благодаря компьютерным технологиям (как в знаменитом фильме П. Джексона «Они никогда не станут старше», 2018).
4. Интервью историков, работников музея и архивов, которые позволяют уточнить нюансы нарратива и выполняют функцию внешней экспертизы — подтверждают достоверность предложенного создателями фильма сценария.
5. Свидетельства потомков героев фильма, вспоминающих прошлое и соединяющих его с современностью (в том числе самим фактом своего присутствия в кадре).
6. Места памяти — мемориалы и ландшафты, связывающие пространства прошлого и современности (например, поля битв 1914–1918 гг.)
7. Карты (в том числе с анимированной графикой), визуализирующие военную стратегию и изменения политических границ в результате войны.
8. Голос рассказчика — обладающего авторитетом историка, сценариста или диктора, который комментирует и соединяет между собой разные части фильма.
9. Вымышленные драматические сцены, показывающие воздействие войны на гражданскую жизнь или реконструирующие фронтовой быт. С одной стороны, они призваны вызвать эмоциональный отклик зрителя, а с другой — могут включать элемент проблематизации.
10. Компьютерная графика (например, в фильме «Наша Великая война: настоящие жизни, настоящая война», Дж. Бартон, 2014, BBC3) позволяет реконструировать события прошлого новыми техническими средствами и апеллирует прежде всего к молодежной аудитории.

Некоторые из этих элементов могут отсутствовать в том или ином фильме, другие — выходить на авансцену, третьи — выступать фоном. Докудрама делает ставку на первую половину этого спектра, художественные фильмы — на вторую. Но важно подчеркнуть, что в историческом кино сложился единый режим репрезентации, для которого характерна избыточная эстетизация прошлого. Эта эстетизация использует значительный арсенал средств, создающих «атмосферу» фильма и определяющих его аффективное (неосознанное,

выходящее за рамки нарратива) воздействие на аудиторию. Специфика монтажа, кастинг актеров, маркетинг, музыка, работа с цветом (контрастность, цветовой спектр, насыщенность красок и т. д.), грим и богатство предметного мира, соответствующего данному периоду, — все эти моменты существенно влияют на драматический эффект, эмоции зрителя и его готовность идентифицировать себя с персонажами, погружаясь в реконструированный мир прошлого.

Академические историки в своих рецензиях и дискуссиях об историческом кино обсуждают в основном подбор источников и их интерпретацию, но вообще не затрагивают эту «художественную часть» и тропологию — общую структуру нарратива, о которой много писал Х. Уайт в своей «Метаистории». С точки зрения Бондеберга, господствующая сегодня ностальгия (в британских сериалах — по эдвардианской эпохе; в российских — по СССР периода 1960–70-х годов [Липовецкий, Михайлова 2021]) предполагает отказ и от иронического тропа, который был так важен для Х. Уайта, и от критического реализма 1960-х годов, о котором пишут Р. Розенстоун и А. Манслоу [Munslow 2020]. Она делает ставку на метонимию и эстетизацию прошлого через детали предметного мира. Но историческая критика, которая обсуждает только эти детали, забывает о самом главном — об изменении самого режима репрезентации и возвращении от конструктивистской парадигмы к романтической реконструкции прошлого «как оно было на самом деле».

Причины подобных изменений связаны прежде всего с коммерческой прагматикой — борьбой за инвесторов и кассовые сборы. Большая часть фильмов создаются международными консорциумами и выкладываются на глобальных платформах «HBO» и «Нетфликс», ориентированных на транснациональную аудиторию. Ситуативные различия британских (более ностальгических, подчеркивающих трансформацию гендерных отношений в ходе и после Первой мировой войны) и германских фильмов (более модернистских, подчеркивающих классовые различия) на этом фоне не так важны. И в этом можно согласиться с И. Бондебергом.

Вторая половина книги представляется не столь интересной: в ней нет сильных теоретических выводов, а многие главы кажутся слишком гетерогенными. Сравнение известных сериалов здесь растворяется в многочисленных, но слишком кратких комментариях к фильмам, посвященным мировому кризису 1929–1933 гг. и приходу нацистов к власти в Германии, Второй мировой и холодной войне, событиям 1989 г. и объединению Германии. История XX в. позиционируется здесь как выживание отдельных людей в условиях катастроф и военно-политических конфликтов. Национальные государственные институты изображаются скорее как бездушные машины, несущие угрозу, а не пользу для своих граждан. Европей-

ское сообщество репрезентируется как объединенное общей памятью о трагическом прошлом, но без какого-либо внятного образа будущего: «Нас как европейцев объединяют различия. Нехватка общего проективного воображения — один из парадоксов и, возможно, слабость современной Европы» [Bondebjerg 2020: 298]. Насколько жизнеспособна сегодня такая идея «воображаемого сообщества», ориентированная исключительно на прошлое и критикующая национальные государства, остается открытым вопросом. На наш взгляд, позиция автора не достаточно критична в отношении конструирования наднациональных идентичностей: исследование не только анализирует исторический кинематограф, но и закрепляет определенную (наднациональную) схему его восприятия. Можно ли говорить о европейском кинематографе, не затрагивая ключевых режиссеров Франции, Италии, Испании, Бельгии и стран Восточной Европы второй половины XX в. и специфику их репрезентации прошлого, тоже остается неясным.

Тем не менее, книга И. Бондеберга убедительно показывает основные черты сложившегося европейского канона репрезентации прошлого в современных исторических сериалах, посвященных событиям XX в. Она интересна как первый шаг исследования того влияния, которое кинематограф продолжает оказывать на массовое историческое сознание. Как справедливо отмечает исследователь, кино делает видимой подвижность границ между художественным вымыслом и историческим документом, конструктивизмом и реконструкцией. В этом смысле тезис автора о том, что академическая историография проигрывает самым разным (в том числе националистическим) версиям политики памяти потому, что стремится исключить важный для современной популярной культуры элемент эмоций и эмпатии, доминирующий в историческом кинематографе, представляется вполне корректным. И задача публичной истории — поддерживать баланс и смягчать интеллектуальное напряжение между исторической наукой как критикой источников и памятью как доверием и этическим долгом по отношению к прошлому. В этом контексте эстетизация прошлого — лишь одна из стратегий работы с тем широким интересом к истории, который сохраняется в современном общественном сознании.

Библиография / References

Липовецкий М., Михайлова Т. (2021) Больше, чем ностальгия (поздний социализм в сериалах 2010-х годов). *Новое литературное обозрение*, (169): 127-147.

— Lipovetsky M., Mikhailova T. (2021) More than Nostalgia: Late Socialism in TV Series of the 2010s. *New Literary Observer,* (169): 127-147. — in Russ.

Самутина Н. В. (2007) *Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино*. М.: ВШЭ.

— Samutina N. V. (2007) *Ideology of Nostalgia: The Problem of the Past in Contemporary European Cinema*. Moscow: HSE. — in Russ.

Bondebjerg I. (2020) *Screening Twentieth Century Europe: Television, History, Memory*. N. Y.: Palgrave Macmillan.

Hughes-Warrington M. (2006) *History Goes to the Movies. Studying History on Film*. L., N. Y.: Routledge.

Munslow A. (2020) *The Aesthetics of History*. L., N. Y.: Routledge.

Rosenstone R. (2006) *History on Film, Film on History*. Edinburgh: Longman, 2006.

Рекомендация для цитирования:

Николаи Ф. В. (2022) Память о событиях XX в. в британских и германских сериалах: этический долг и эстетизация прошлого. Рецензия на книгу: Bondebjerg I. (2020) Screening Twentieth Century Europe: Television, History, Memory. New York: Palgrave Macmillan. *Социология власти*, 34 (1): 151-157.

For citations:

Nikolai F. V. (2022) Memory on the 20th Century in British and German Series: Ethical Responsibility and Aesthetization of the Past Book. Review: Bondebjerg I. (2020) Screening Twentieth Century Europe: Television, History, Memory. New York: Palgrave Macmillan, 2020. *Sociology of Power*, 34 (1): 151-157.

Поступила в редакцию: 22.02.2022; принята в печать: 28.02.2022

Received: 22.02.2022; Accepted for publication: 28.02.2022