

Исторические науки

УДК 94(430)

М.В. МАРИНИНА

(ledum523@gmail.com)

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

ИГРОВОЕ КИНО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ПО ИЗУЧЕНИЮ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ О НАЦИЗМЕ: ФИЛЬМ СТЭНЛИ КРАМЕРА «НЮРНБЕРГСКИЙ ПРОЦЕСС»*

Исследуется использование игрового кино как исторического источника по изучению культурной памяти о нацизме на примере фильме Стэнли Крамера «Нюрнбергский процесс», который характеризует не только мышление режиссера, но и мнения американского общества в 60-е гг. XX в.

Ключевые слова: культурная память, Холокост, Нюрнбергский трибунал, XX век, художественный фильм, Стэнли Крамер.

Преступления нацистской Германии наложили глубокий отпечаток на сознании многих народов и культур, что отразилось на культурной памяти об этих событиях. Многогранность культурной памяти позволяет рассматривать ее с разных углов, источников, подходов, что расширяет горизонт исследований.

Культурную память можно изучать с помощью различных методов и с использованием различных источников – рассмотреть каждую эпоху через ментальность наиболее значимых авторов в литературе, изобразительном искусстве, в архитектуре, музыке и других видах искусства. Наиболее молодым закрепившимся видом искусства является кино. Кино делится на два типа – художественное (игровое) и документальное (неигровое). Художественное кино – «1) то же, что игровой фильм, т. е. создаваемый на основе сценарного сюжета (как правило, вымышленного) трактуемого режиссером и воплощаемого средствами актерской игры, операторского искусства и др.; 2) произведение киноискусства, т. е. фильм, обладающий художественной ценностью и выступающий в художественной функции» [5, с. 470].

Современный человек чаще всего выбирает фильм в качестве досугового развлечения, следовательно, кино сегодня – наиболее доступный источник информации. А, значит, «экранные образы оказывают колоссальное влияние на представления людей об истории» [3, с. 22]. Таким образом, сейчас особенно актуально использовать художественное кино как источник по изучению культурной памяти, поскольку оно отражает эпоху, в которую создается и является отражением сознания режиссера, как пишет в своей статье Н.Е. Мариевская: «Говорить о культурной памяти в произведении кинематографа невозможно безотносительно к душе художника, его сознанию. Образы, рожденные культурой, оказываются неотделимыми от духовного опыта художника, сплавлены с его воображением и памятью. Внутри субъекта в глубине его духовной жизни существует непрерывное динамическое взаимодействие настоящего и прошлого. Носителем культурной памяти является сознание художника, для которого культура становится частью личного опыта, глубинным переживанием» [6, с. 58].

Термин «культурная память» впервые вводит египтолог Ян Ассман, а развивает и дополняет во многом работа Алейды Ассман «Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика». Гораздо проще обращаться к работе Алейды, нежели к работе Яна из-за его слога изложения. Текст пересыщен научными словами, из-за чего понимание текста усложняется. Работа Алейды Ассман в этом отношении усваивается легко и непринужденно. И.В. Григорьева в своей работе по работе с источниками не предлагает, как работать с художественными фильмами, если необходимо из-

* Работа выполнена под руководством Евдокимовой Т.В., доктора исторических наук, профессора кафедры всеобщей истории и методики преподавания истории и обществоведения ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

учить культурная память. Она концентрируется на том, можно ли использовать фильм в качестве мемуара или концентрируется на их идейной составляющей. В первом случае автор фильма должен быть свидетелем описанных событий, а во втором оценивается «художественная убедительность» [4, с. 263].

Исследованием культурной памяти в России занимаются историки, культурологи, искусствоведы. Искусствовед Н.Е. Мариевская в своих статьях концентрируется на образах и точке зрения режиссера на формирование культурной памяти, на диалоге культурной памяти зрителя и культурной памяти художника [6]. Среди историков необходимо выделить работы Е.В. Волкова, в которых историк объясняет, как использовать художественное кино при изучении культурной памяти, дает алгоритм действий для анализа игровых фильмов [3]. О проблематике контрпамяти в контексте изменения культурной памяти пишет исследователь А.Д. Медведев: «Для обеспечения нормальных условий жизнедеятельности субъектов в актуальном поле культуры социальным институтам необходимо проявлять соответствующие динамике времени мобильные свойства: используя известные механизмы припоминания и забывания, максимально корректно и продуктивно взаимодействовать с акторами контрпамяти, поскольку те способны, в том числе, отражать живое (горячее) историческое сознание общества» [7, с. 60].

Культурная память по нацизму находится в постоянной динамике, что позволяет при каждом новом изучении получать новый результат. Каждое новое поколение иначе смотрит на преступления нацистской Германии, на Холокост, на личность Гитлера. Федор Владимирович Николаи дает характеристику такой динамике и говорит о нормализации Холокоста в общественном сознании Европы, приводя работу Розенфельда Гэвриеля «Хай Гитлер! Как нацистское прошлое нормализуется в современной культуре», где современное художественное кино иронизирует над прошлым. Исследователь также отмечает, что потомки переживших Холокост и концентрационные лагеря прорабатывают травмы в основном в художественной литературе, ссылаясь на работу Виктории Ааронс и Алана Бергера «Холокост в репрезентациях третьего поколения: травма, история и память» [8].

На художественных фильмах также отражается динамика культурной памяти по нацизму. В 50–60-е годы XX в. фильмы ставят вопросы зрителю, ведут с ним диалог об ужасах нацизма, время социально-политических драм. В эту эпоху жил и творил Стэнли Крамер, наиболее известный по своим драмам, был современником Второй мировой войны, что сказалось на основных идеях его кино. Одной из знаковых работ является «Нюрнбергский процесс» 1961 г., который является не только отражением видения автора, но и отражением социальной позиции того времени в США.

Так, целью исследования является игровое кино как исторический источник по изучению культурной памяти о нацизме на примере фильма Стэнли Крамера «Нюрнбергский процесс».

Стэнли Крамер, американский продюсер и режиссер, основал в 1947 г. независимую фирму. В первых своих срежиссированных и спродюсированных работах опирался на штампы и голливудские клише. С фильма «Скованные одной цепью» намечается четкий стиль режиссера – доступное, ясное, не использовал новации в области формы. Кино в руках Стэнли не только развлекает, но и поднимает острые проблемы расизма, нацизма, социального неравенства. В художественном фильме «Нюрнбергский процесс» режиссер утверждает идею личной ответственности каждого человека за происходящее в мире [5, с. 214]. Основные идеи в кино Стэнли Крамера – борьба за мир.

Необходимо кратко изложить сюжет фильма «Нюрнбергский процесс». Нюрнберг 1948 г., судья Ден Хейвуд ведет дело о немецких судьях, среди подсудимых Эрнст Янинг – талантливый юрист, автор известных юридических пособий, которые изучаются по всему, сделавший карьеру, когда Гитлер пришел к власти. С одной стороны, преступления очевидны, но с другой стороны, поднимается вопрос о немецком праве, что подсудимые действовали в рамках закона, а значит их нельзя считать виновными. Тогда Ден Хейвуд переносит заседание и приступает к изучению немецкого права, параллельно знакомясь и общаясь с представителями разных социальных групп. В доме, где он временно проживал работала немецкая пара в качестве услуги, поэтому судья Хейвуд задает им вопрос во время завтрака: «Какова была ваша жизнь при Гитлере?». Пара в растерянности, но затем заключает, что Гитлер дал многим работу, а о том, что происходило с евреями они и подумать не могли. Открывается следующее

заседание и вызывают в качестве свидетеля мужчину, который был стерилизован по решению суда. В ходе опроса защита установила слабоумие свидетеля. Заседание вновь переносится. Судья Хейвуд знакомится с миссис Бертолт, чьего мужа – немецкого генерала казнили. Персонаж Марлен Дитрих пытается донести до Дена Хейвуда, что не все немцы подобны нацистам, что не может быть виновен весь немецкий народ в произошедшем. Судья лишь отвечает, что не будет обсуждать дело и его детали с кем-либо. Следующее заседание, где сторона обвинения поднимает вопрос о Холокосте и показывает суду документальные кадры, снятые в концентрационных лагерях. Затем была вызвана в качестве свидетеля девушка, которую судили за связь с евреем (еврей был за это казнен). Тогда Эрнст Янинг не выдерживает и просит дать ему слово, чтобы признать свою вину и вину других подсудимых. Единственное, за что цепляется Эрнст, что он и не знал обо всех тех жертвах. Защита Янинга задает вопрос «А кто виноват?». Персонаж Максимилиана Шелла задает много вопросов о том, виноваты ли только немецкий народ, ведь американских промышленников не смущала нацистская власть, ведь с ней можно торговать, весь мир не видел, что происходит вплоть до 1938 г. Персонаж Шелла заключает, что раз не виноват мир и все те промышленники, значит не в чем винить и Эрнста Янинга. Ден Хейвуд выносит приговор – пожизненное для всех подсудимых. В конце фильма Ден Хейвуд заходит в камеру Янинга по просьбе последнего и снова слышит, что он не знал о тех миллионах жертвах, не знал к чему это все приведет. На что Ден Хейвуд отвечает: «Это началось тогда, когда Вы впервые казнили невинного человека».

Теперь, после знакомства с контекстом фильма, необходимо вернуться к культурной памяти, чтобы установить, во-первых, является ли фильм источником для изучения культурной памяти; во-вторых, какие аспекты можно выделить в культурной памяти о нацизме и какой аспект доминирует в работе Стэнли Крамера; в-третьих, какой вклад «Нюрнбергский процесс» вносит в культурную память о нацизме.

Для начала необходимо определиться, почему этот фильм является источником. Согласно Алейде Ассман культурная память «формируется взаимодействием трех факторов: носителя, среды и опоры» [1, с. 30–31]. Носителем культурной памяти являются материальные и символические медиаторы. В качестве примера, что может являться таким медиатором, можно привести психоанализ Зигмунда Фрейда, который стал определять и влиять на дальнейшую культуру [10]. Если говорить о «Нюрнбергском процессе», то фильм является таким медиатором, поскольку он не просто показывает суд над преступниками, но и задает вопрос: «Кого можно считать виновным в произошедшем?» Это знаковый вопрос картины, на которую должен ответить не только сам режиссер, но и зритель. Картина поднимает также вопрос о миллионах жертвах среди евреев, цыган и славян в концентрационных лагерях, намеренно вставляя документальные кадры в полотно. Также в фильме находит отражение попытка немцев забыть все и двигаться дальше, стараясь не поднимать вопросы, как жилось при Гитлере, о количествах жертв. Если взглянуть на кино, вышедшее до 1961 г., то среди него много документальных работ или художественных фильмов, среди которых можно встретить мелодрамы о любви еврейки и немца («Звезды» 1958 г.), комедии, драмы, детективы, психологические фильмы о чувстве вины. Таким образом, можно сказать, что Стэнли Крамер смещает вину с кучки нацистов на личную ответственность каждого. Именно по этой причине фильм можно отнести к медиаторам или источникам для изучения культурной памяти.

Фильм позволяет проанализировать культурную память о нацизме по разным признакам. Например, ее можно разделить по функциональному признаку на две большие группы: террор и Холокост. Зачем вообще пытаться делить культурную память? Дело в том, что она настолько многогранна и этим сложна в анализе, что необходимо допустить некоторые упрощения, позволяющие определять и отделять источник от неисточника. Фильм Стэнли Крамера безусловно в своей основе имеет сюжет о суде над юристами, но здесь необходимо добавить, что судит здесь не только главный герой, но и зритель, судья и зритель узнают информацию вместе, через судью режиссер общается со зрителем. Зритель и судья вместе обращаются к документальным кадрам из концентрационных лагерей, задается невербальный вопрос «Почему это произошло? Кто в этом виноват?». Да, фильм поднимает немало-

важный проблему террора и принудительной стерилизации, но это не такие эмоциональные сцены, как кадры с горами трупов. Таким образом, можно сказать, что Холокост доминирует как поднимаемая автором тема.

Художественный фильм Крамера интересен и важен тем, что задает вопросы, сводит отношение к случившемуся с ответственности части людей на личную ответственность каждого за происходящее в мире. Соответственно идейный подход автора заключается в том, что необходимо иметь активную гражданскую жизненную позицию и убеждения, чтоб не позволить снова прийти к власти деструктивным идеологии. Ведь если человек имеет активную позицию, то он способен принять ответственность за происходящее не только в своей жизни, но и в жизнях тех, кто такую ответственность взять не способен.

Изучать художественное кино в качестве источников для изучения культурной памяти о нацизме необходимо по ряду причин: кино более доступный формат получения информации; многообразие форм и жанров кино, где одни и те же образы будут иметь разные значения как эмоциональные, так и нарративные. Нередко идейные подходы авторов могут поднимать проблемы, которые до это не поднимались или замалчивались, что может найти свое отражение в культурной памяти.

Литература

1. Ассман А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. Бориса Хлебникова. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
2. Ассман Я. Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004.
3. Волков Е.В., Пономарева Е.В. Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Сер.: Социально-гуманитарные науки. 2012. № 10(269). С. 22–26.
4. Григорьева И.В. Источниковедение новой и новейшей истории стран Европы и Америки. М.: ИНФРА-М, 2017.
5. Кино: Энциклопедический словарь / гл. ред. С.И. Юткевич; редкол. Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд [и др.]. М.: Сов. энциклопедия, 1987.
6. Мариевская Н.Е. Культурная память в кинематографическом произведении // Международный журнал исследований культуры. 2012. № 2(7). С. 55–60.
7. Медведев А.Д. Переход от социальной к культурной памяти о прошлом и его специфика в современных условиях // Студен. электрон. журнал «СТРИЖ». 2020. № 6(35.2). С. 58–60. [Электронный ресурс]. URL: <http://strizh-vspu.ru/files/publics/1609251127.pdf> (дата обращения: 13.01.2023).
8. Николаи Ф.В. Память о нацизме и Холокосте в современной культуре: этический долг и(ли) эстетический прием // Новое литературное обозрение. 2018. № 6(154). С. 296–302.
9. Нюрнбергский процесс: [художественный фильм] / режиссер С. Крамер; в ролях: С. Трэйси, Б. Ланкастер, М. Шелл, Р. Уидмарк, М. Дитрих [и др.]; киностудия “Roxlom Films Inc.”. Берлин, United Artists, 1961. DVD-ROM (179 мин): черно-белый, зв. Загл. с титул. экрана. Фильм вышел в 1961 году. Изображение (движущееся; двухмерное): видео.
10. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. М.: Современная гуманитарная академия, 2007.
11. Barson M. Stanley Kramer // Britannica. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.britannica.com/biography/Stanley-Kramer> (дата обращения: 13.01.2023).

MARGARITA MARININA
Volgograd State Socio-Pedagogical University

FICTIONAL FILM AS THE HISTORICAL SOURCE OF STUDYING THE CULTURAL MEMORY OF NAZISM: THE FILM “JUDGMENT AT NUREMBERG” BY STANLEY KRAMER

The article deals with the study of the use of the fictional film as the historical source of studying the cultural memory of Nazism at the example of the film “Judgment at Nuremberg” by Stanley Kramer, characterizing not only the director’s way of thinking but also the opinion of the American society of the 1960s.

Key words: cultural memory, the Holocaust, Judgment at Nuremberg, the XXth century, fictional film, Stanley Kramer.