

## КОММУНИКАТИВНЫЕ СМЫСЛЫ ФИЛОСОФИИ И КУЛЬТУРЫ

## Немецкий кинематограф как осмысление проблемы «преодоления прошлого» в немецкой культуре: коммуникативный аспект

### German Cinema as a Means of Communication with the German History and Understanding the Problem of "Overcoming the Past" in German Culture: Communicative Aspect

DOI: 10.12737/2587-9103-2025-14-4-63-71

Получено: 12 мая 2025 г. / Одобрено: 26 июня 2025 г. / Опубликовано: 26 августа 2025 г.

**Е.А. Дармина**

Аспирант кафедры философии,  
МГИМО МИД России,  
Россия, 119454, Москва, проспект Вернадского, 76,  
<https://orcid.org/0000-0003-3728-9875>,  
e-mail: darminaalena5@mail.ru

**E.A. Darmina**

Postgraduate Student of the Department of  
Philosophy,  
MGIMO University,  
Russia, 119454, Moscow, Prospect Vernadskogo, 76,  
<https://orcid.org/0000-0003-3728-9875>,  
e-mail: darminaalena5@mail.ru

**Аннотация**

Статья посвящена изучению проблемы «преодоления прошлого» в немецкой культуре (через осмысление данного феномена средствами современного немецкого кинематографа и его возможностей как инструмента коммуникации) с позиций культурологии. Это предполагает включение в исследовательское поле ряда теоретических наработок и подходов отечественных и зарубежных культурологов, философов, культурных антропологов, кинокритиков и т.д. (А. Талала, Н. Рябчиковой, И. Гисеке, Р. Мора, Д. Бойера и др.). В качестве эмпирической базы исследования проанализированы киноработы современных немецких режиссёров: Ф.Х. фон Доннерсмарка («Жизнь других»), В. Беккера («Гуд бай, Ленин!»), а также особенности тематизма и творческих методов представителей Берлинской школы. Выборка обозначенных кинолент в качестве материала исследования обусловлена следующими соображениями: представляющей значимость этих кинопроизведений, вызвавших достаточно серьёзную дискуссию на разных площадках: в научной среде, в кругах специалистов теоретиков и практиков (режиссёров, киноведов, кинокритиков и др.), а также в современном немецком обществе (в чём видится и практическая ценность изученных работ); необходимостью уточнить возможности средств киноязыка, позволяющих показать коммуникативный потенциал кинематографа, и немецкого в том числе, в качестве способа художественной и культурной рефлексии над проблемами «преодоления прошлого», идентичности, памяти, интерпретации прошлого, аксиологических, экзистенциальных оснований современной немецкой культуры и т.д.

**Ключевые слова:** немецкий кинематограф, преодоление прошлого, остальгия, СЕПГ, национальная идентичность.

**Abstract**

This article is devoted to the study of the problem of "overcoming the past" in German culture (through understanding this phenomenon by means of contemporary German cinema and its possibilities as a communication tool) from the standpoint of cultural studies. This involves the inclusion in the research field of a number of theoretical developments and approaches of domestic and foreign cultural scientists, philosophers, cultural anthropologists, film critics, etc. (A. Talal, N. Ryabchikova, J. Gieseke, R. Mora, D. Boyer, etc.). As an empirical basis for the study, the film works of contemporary German directors are analyzed: F.H. von Donnersmarck ("The Lives of Others"), W. Becker ("Goodbye, Lenin!"), as well as the features of the themes and creative methods of representatives of the Berlin School. The selection of the above films as the research material is determined by the following considerations: the perceived significance of these films, which have caused quite a serious discussion in various venues: in the scientific community, in the circles of specialists, theorists and practitioners (directors, film scholars, film critics, etc.), as well as in modern German society (which also shows the practical value of the studied works); the need to clarify the capabilities of the means of film language, allowing to show the communicative potential of cinema, including German, as a way of artistic and cultural reflection on the problems of "overcoming the past", identity, memory, interpretation of the past, axiological, existential foundations of modern German culture, etc.

**Keywords:** German cinema, overcoming the past, Ostalgie, SED, national identity.

**Введение**

В современной Германии проблематика культуры памяти тесно переплетена с задачей «преодоления прошлого», а связанный с этим подходом общественный диалог стал предметом государственной политики и инициатив гражданского общества как минимум со времени объединения страны. Серьёзные общественные дискуссии, как и научные исследования и «творческие отклики» деятелей искусства (скульпторов, художников, кинематографистов и др.), затрагивают непростые вопросы: это и раз-

вернувшаяся в XX в. борьба с войной и тиранией, а также с идеологически мотивированными преступлениями и политической несправедливостью; проблемы увековечения памяти жертв преследований и многое другое. Культура памяти и культурная политика играют важную роль в культуре современной ФРГ, участвуют в конструировании коллективного знания о прошлом. Опора на ценностную установку «преодоления прошлого» через сохранение свидетельств режимов XX в. используется для того, чтобы катастрофические последствия недавнего прошлого

оставались в сознании будущих поколений с целью их последующего осмысления и недопущения их повторения [2, с. 46].

Одним из средств, позволяющих интерпретировать прошлое, поддерживать «диалог с прошлым», влиять на общество в современном мире является кинематограф. И Германия здесь не исключение. Художественные и документальные фильмы как произведения искусства обращаются в том числе и к некогда табуированным темам, дают их осмыслению новый интеллектуальный и эмоциональный импульс, по-своему участвуя в дискуссиях о событиях прошлого. Кинематограф, рассматриваемый как форма культурной рефлексии, многообразными художественными средствами раскрывает и интерпретирует смыслы исторических событий (часто на основе придуманных историй, реконструирующих определённые исторические реалии). Подобные возможности киноискусства видятся перспективными и для научной проработки проблемы «преодоления прошлого», выявления и рассмотрения её аксиологических, этических, экзистенциальных и иных аспектов.

Таким образом, **актуальность** исследования самосознания немецкой культуры сквозь призму подхода культуры памяти и концепта «преодоления прошлого» на материале немецкого кинематографа определяется необходимостью обозначить новые тенденции и акценты, проявившиеся в Германии последних десятилетий. **Цель** работы — проследить на примере современного кинематографа Германии процесс осмысления последствий так называемого «периода диктатуры СЕПГ», «увиденных» создателями немецкого кино; выявить, какие средства выразительности киноязыка привлекаются немецкими режиссёрами для показа особенностей и противоречий исследуемой темы. **Новизна** исследования состоит в попытке уточнения коммуникативных возможностей языка кино, рассматриваемого в качестве средства выстраивания «диалога с прошлым», на примере анализа современных немецких художественных фильмов, сюжетные линии которых связаны с деятельностью Социалистической единой партии Германии. Для реализации обозначенной цели к исследованию привлечены **теоретические наработки**, освещающие проблемы «преодоления прошлого» в немецкой культуре; работы, исследующие вопросы роли культурной памяти как средства самосознания и самоопределения культуры; исследования, анализирующие возможности художественного языка как инструмента формирования идентичности; критические анализы кинолент, работы киноведа.

## Методология

С точки зрения **методологии** культурно-исторический подход позволит рассмотреть исторические реалии в качестве основы тем и сюжетов немецкого кинематографа; художественно-эстетический подход позволит изучить элементы киноязыка; контент-анализ и герменевтический подход — выявить содержательные особенности кинокартин и возможности их интерпретации. В работе использован специализированный метод — нарративный анализ в кинематографе (на примере кинолент, посвящённых жизни в Восточной Германии).

Не секрет, что временная дистанция, отделяющая современников от исторического события, привносит свои особенности в способность понимания содержания того или иного исторического явления, его интерпретации [1, с. 345–355]. Сущность того, как возникает и изменяется смысл события, памятника или текста; того, для чего воздвигается монумент или пишется живописное полотно, пытающееся уловить и зафиксировать суть происходящего (может быть даже почти задокументировать её), дальнейшая способность артефакта «говорить о себе» во многом по-настоящему проявляется, разворачивается спустя значительный промежуток времени. Отдаляясь от момента своего непосредственного возникновения (происшествия), событие начинает словно бы обретать собственную самостоятельную жизнь, в развитии которой изменяется понимание его «исторического местоположения», что, в свою очередь, в некотором смысле определяет его последующие восприятия, специфику постижения его сущностных основ. В таком случае понимание того, что претерпевает за время своего существования артефакт культуры, как меняется его содержательная сторона, как способен он, сохраняя связь со своим временем, «общаться» с изменившимися историческими реалиями — эти и многие другие аспекты обретают своё специфическое «звучание», попадая в фокус творческой рефлексии деятелей искусства, в работе которых «авторское» выстраивание смысловых линий исторического события или явления разворачивается в «полифоничности» контекстов его «прочтения» и понимания. Творческое видение художником события как некоей целостности, благодаря особенностям художественного языка и средствам художественной выразительности, эксплицирует подчас неожиданные грани, не заметные для «глаза обывателя». «Герменевтический потенциал» кинематографа как искусства, приобщающего к чуткому «всматриванию» в поле смыслов, в котором разворачивается самостоятельная жизнь творения, позволяет рассмотреть направления развития мыслимого в динамике.

Нередко разделённое в пространстве и времени соединяется в артефакте культуры. Так, период немецкой истории, связанный с временем «режима СЕПГ» и отделённый от настоящего временным промежутком, в кинотворениях, созданных в период после объединения Германии, снятых в иных исторических, политических, экономических условиях, «возвращается к жизни» на экране через изображение событий, которые вызывают живой отклик и у создателей картин, и у зрительской аудитории. Киноработа соединяет прошлое и настоящее. Такой акт коммуникации, выраженный художественными средствами (в данном случае — киноязыком), может рассматриваться как *диалог эпох* (времени, в которое происходит событие, и времени, в которое создаётся кинолента), высвечивающий соответствующий каждой эпохе контекст, круг значений, особенности видения представленной темы, мироощущение, присущее временному периоду, но сохраняющий при этом установку на взаимодействие друг с другом, поиск смысла события. Одной из задач такого «взаимоотношения времён» в творческой работе художника видится попытка глубокой рефлексии над прошлым и настоящим, желание понять себя настоящих, понимая прошлое, а вместе с тем — и размышления над перспективами будущего. Рефлексия в таком случае, выражаясь словами Поля Рикёра, есть «присвоение нашего усилия существовать и нашего желания быть через произведения, обнаруживающие это усилие и это желание» [6, с. 58]. С другой стороны — за счёт всё того же временного дистанцирования «разговор» отстоящих друг от друга эпох, напротив, зачастую способен выявить отчуждение, нежелание возвращаться к воспоминаниям о прошедших событиях, к необходимости анализировать их. Думается, что каждая из реакций допустима в силу сложности затрагиваемых тем (поскольку, по существу, приходится иметь дело с «документами жизни»). Основания возникновения смысловых направлений в интерпретации тех или иных событий и отклик на них не всегда могут быть однозначно установлены. То, насколько эти реакции естественны и спонтанны или же, наоборот, являются определёнными конструктами, содержание которых предписывается вполне конкретными условиями (политическими, культурными, социальными и т.п.) [8, с. 61–68], создаваемыми усилиями тех или иных акторов, диктует, в свою очередь, меру обращения к ним в попытке их изучить, проработать, извлечь уроки и в конечном счёте — вообще помнить их.

Диалог поколений — явление многомерное и сложное, в определённой мере включающее воспоминания, переживания, вопросы и ответы, повествование, слушание и т.д. Современное немецкое

кино, мыслимое как форма такого диалога, способно предстать как способ взаимного экзистенциального общения. Вместе с тем неустранима уникальность опыта, времени, эпохи, которая определяет неизбежность тенденции к распаду единства, невозможность одинакового «перенесения» разных возрастных групп (слушателей и рассказчиков-очевидцев) во времена происходящих событий (ведь они по понятным причинам отличаются видением мира, особенностями восприятия, понимания (или непонимания) случившегося). Но в то же время это не является фактором, исключающим попытки понять, скорее, это естественная данность, которую необходимо учитывать при осмыслении механизмов формирования отношения к прошлому. Естественная смена поколений есть смена пониманий, наполнение новым содержанием «привычных», устоявшихся структур (концептов, понятий, явлений, фактов, процессов). Жизнь социальной памяти процессуальна, не стабильна и может претерпевать разные этапы, свойственные памяти живого организма (переосмысление, забвение, возрождение и др.).

Разговор настоящего и прошлого непросто. Будучи предметом для размышлений, он высвечивает альтернативы, порождает вопросы. Что-то должно доминировать или же, претендуя на статус подлинного диалога, — это разговор на равных? Прошлое неизбежно определяет, «нагружает» направления смыслоположения настоящего, или настоящее «дирижирует» прошлым, что может приводить к попыткам «переписать историю», исключить или же, наоборот, подчеркнуть те или иные факты (что опять же зачастую диктуется интересами определённых лиц, групп лиц)? Такие вопрошания, думается, требуют к себе внимания и необходимости быть учтёнными, если исследование культуры предполагает попытку корректного, непредвзятого (насколько это вообще возможно) обращения к смыслу, истине.

### Результаты

Художник, обращаясь к историческим сюжетам, творчески работает с «материалом», «разговаривает» с событием и его эпохой и в то же время «рассказывает» о событии своему зрителю, слушателю, читателю. Подход деятелей киноискусства к работе с наследием прошлого имеет свою специфику. Изменение понимания смысла исторического события, который всякий раз является отличным от предыдущих попыток его эксплицировать художественными средствами (светом, звуком, цветом, пластикой движений, декорациями, темпом повествования и т.д.), определяется многими факторами. Это серьёзная интеллектуальная, духовная работа автора, а вместе с ним и зрителя. Так, в немецких кинофильмах, в фокусе

которых сюжеты, связанные с событиями немецкой истории, в попытке преодолеть прошлое и период СЕПГ современные режиссёры демонстрируют сочетание положительных и отрицательных элементов социалистической системы. Например, образ Штази и его сотрудников формируется на фоне привычных и узнаваемых жителями восточной Германии вещей или декораций, которые сегодня являются предметами ностальгии, что представляется доводом в пользу позиции, поддерживающей идею о стремлении к музеализации культуры ГДР. Такой приём может послужить демонстрацией определённой парадоксальности феномена (образ Штази, имеющий негативные коннотации в немецкой культуре, и ностальгия), заключающего тенденции своеобразного взаимопроникновения на первый взгляд исключаящих друг друга посылов: того «смыслового поля», от которого необходимо освободиться, но одновременно не потерять, оставить, не отпустить. Кроме того, творческое решение сохранить, «удержать» аутентичную атмосферу благодаря задействованию в художественном, а не документальном фильме оригинальных предметов, артефактов культуры, хранящих «дух времени», представляется значимым, позволяющим погрузиться в смысловые пласты ушедшей эпохи (при этом без попытки доподлинно представить, реконструировать события). Видение особенностей культуры прошлого в подлинных «контекстах», избегание подмены современным «реквизитом», думается, раскрывает многообразие ракурсов исследуемого явления и подходов к его интерпретации. Но, вообще, в художественной практике само по себе использование не относящегося к изображаемой эпохе реквизита не всегда является недопустимым, также может быть «инструментом» работы с опытом прошлого и средством его осмысления, коммуникации с ним, такой приём нередко встречается, например, в современных театральных постановках. Вместе с тем следует отметить, что с точки зрения жанровой принадлежности не представляется возможным выделить отдельный жанр, которому были бы свойственны конкретные образы Штази или остальгии: например, работники Министерства госбезопасности появляются как в комедиях, так и в драмах, что опять же может свидетельствовать о потребности не ограничивать круг художественных средств, используемых для анализа темы (ведь жанровость в искусстве нередко «обязывает» к определённому восприятию, предполагает канон, заранее обозначая смысловые доминанты). Допущение известной меры свободы высказывания для художника (без привязки к конкретному жанру), как видно, позволяет преодолеть ограничивающую «предзаданность» в направлениях развёртывания смысла.

Художественные фильмы помогают формировать представление о прошлом и заново интерпретировать коллективный опыт и память, конструировать представления нации о самой себе (по крайней мере, дополнять, а возможно, и существенно менять призму самосознания). С фактической точки зрения игровой кинематограф не является прямым отражением реальности, зеркалом прошедших событий. Александр Талал подчёркивал, что кино является стилизованной реальностью и условным пространством [9, с. 4]. Поэтому зачастую необоснованными являются критические замечания по отношению к подлинности событий, представляемых режиссёрами на экране. Критики, историки, культурологи, как правило, требуют аутентичности от художественных фильмов. Однако необходимо подчеркнуть, что вымышленные сюжеты следуют иным критериям и иной логике представления реальности, в отличие, например, от документальных кинолент. Фильм как произведение искусства способен по-своему «увидеть» и явить смысл, вызвав в обществе резонанс, так как он оказывает не только «эстетическое, но и социально-психологическое воздействие на аудиторию» [3, с. 30]. Киноработы о травмирующих событиях, о холокосте, о периоде национал-социализма или о «режиме СЕПГ» нередко вызывают бурную реакцию со стороны критиков, что показывает стремление рецензентов определить позицию создателей фильма по отношению к происходящему на экране. В рецензиях и киноведческих разборах исследователи задаются вопросами: в какой степени сценаристы, режиссёры и даже актёры являлись свидетелями или жертвами, насколько сюжетная линия соответствует архивным материалам, мемуарам, историческим отчётам или автобиографиям [14, с. 604]. По мнению Й. Гисеке, жанр исторического фильма может пробудить любопытство и интерес в зрителе по отношению к тем или иным историческим событиям, однако в то же время эти фильмы «искажают память потоком “стилизованных образов” или даже фальшивым историческим повествованием» [15, с. 585]. Тем самым обозначается определённое противоречие в восприятии художественных картин, которое должно учитывать важное соображение: нельзя требовать от художественного фильма исторической и фактологической точности.

Так, широкую дискуссию вызвал фильм о прошлом ГДР «Жизнь других» (2006) Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка, чей кинодебют тесно связан в памяти жителей восточной Германии с периодом сильного влияния Министерства государственной безопасности ГДР на общество (стоит отметить, что Доннерсмарк переехал в Западный Берлин из Восточного Берлина, когда ему было восемь лет; в силу этого, возможно,



некоторые исследователи и рядовые зрители критикуют его персонажей как стереотипных из-за его взгляда на Запад со стороны) [13, с. 605]. В Германии в 2006 г. на национальной кинопремии *Deutscher Filmpreis*, именуемой неофициально «Лола», фильм был номинирован в 11 категориях и получил семь премий, установив в современной Германии новый рекорд по количеству номинаций, что подчёркивает важность этого фильма для немецкого общества. Кроме того, заслугу режиссёра киноcritики видят и в том, что фильм, имевший успех на международной арене, показал зрителям всего мира, что немецкая киноиндустрия может соответствовать мировым киностандартам и сочетать в себе такие элементы, как захватывающий сценарий, зрелищность и политическое просвещение. При этом рецензии и реакция на фильм со стороны общественности были неоднозначными. Во-первых, это проявилось в отказе в номинации фильма на важнейшем немецком кинофестивале Берлинале в феврале 2006 г., поскольку профессиональное кинематографическое сообщество с долей скептицизма отнеслось к данной картине ввиду сомнительной подлинности рассказанной на экране истории. Во-вторых, многие критики остро восприняли работу Доннерсмарка, обвинив режиссёра в излишней мягкости и романтизации образа рядового сотрудника Министерства государственной безопасности ГДР [14, с. 601]. Так или иначе, фильм «Жизнь других» стал событием, всё же был признан и высоко оценён на международной арене, о чём свидетельствуют, в том числе, победы и номинации на значимых кинопремиях и фестивалях. В 2007 г. картина «Жизнь других» получила Оскар в категории «Лучший фильм на иностранном языке», в 2008 г. была отмечена премиями «Сезар» и *BAFTA* за лучший иностранный фильм. За год фильм посмотрело более 2,1 млн немцев, а для домашнего проката это серьёзный показатель, доказывающий, что фильм выходит за рамки артхаусной аудитории [16, с. 557].

Как отмечает кинокритик Наталья Рябчикова, лента «Жизнь других» послужила катализатором дискуссии о значении и влиянии Штази на жизнь жителей ГДР [7]. Чем же привлёл фильм немецкого зрителя? Думается, что это узнаваемая эстетика, декорации, костюмы, знакомые улицы Восточного Берлина. Съёмки проходили в аутентичных декорациях — в исторических местах, включая бывшую тюрьму Штази в Хоэншёнхаузене, через которую прошли более 11 тыс. человек, и штаб Эриха Мильке, министра государственной безопасности ГДР, на Норманнен-штрассе. К слову: в маркетинговой кампании во время продвижения фильма также делался акцент на подлинности некоторых элементов фильма, хотя многим сюжетным деталям «Жизни других»

всё же не хватало точности. Тем не менее, благодаря проделанной режиссёрской работе Доннерсмарк смог создать визуальный образ ГДР 1980-х гг., с которым смогла подробно ознакомиться широкая общественность. Важно отметить: режиссёр был внимателен к деталям, способным погрузить зрителя в атмосферу 1980-х гг., поэтому он уделял, в том числе, большое внимание цветокоррекции. В «Жизни других» можно увидеть строгую цветовую концепцию: на экране не исключены насыщенные красные или ярко-синие цвета, преимущество отдаётся приглушённым оттенкам.

По мнению критика Райнхарда Мора, киноработа «Жизнь других» стала первым серьёзным немецким фильмом (в отличие от предшествующих ему «Солнечной аллеи», «Гуд бай, Ленин» и «Красный какаду»), рассказывающим без иронии и нарочитого абсурда о жизни в ГДР [17]. По мнению Томаса Линденберга, эта серьёзность усиливает претензию «Жизни других» на аутентичность.

Кинолента «Гуд бай, Ленин!» продолжает исследование трудностей и переживаний, с которыми столкнулись немцы после объединения Германии. Трагикомедия Вольфганга Беккера вышла на киноэкраны в 2003 г., спустя более чем 10 лет с момента начала существования единого немецкого государства. Фильм был отмечен наградами в номинациях «Лучший фильм» на Берлинском фестивале, а также на крупных международных смотрах — испанском «Гойя», французском «Сезар» и датском «Бодил». В номинациях «Лучший актёр» немецкий актёр Даниэль Брюль, сыгравший главную роль в фильме, победил на премии Европейской киноакадемии и на национальной премии «Лола».

Основа сюжета — жизнь небольшой восточно-берлинской семьи в 1989 г. Действие разворачивается вокруг эпохального события для Западной и Восточной Германии — падения Берлинской стены. Главный герой Александр Кернер протестует против режима ГДР. Его мать Кристиана, добропорядочная социалистка, впадает в кому после того, как увидела, что её уже взрослый сын участвует в демонстрации против Берлинской стены, после чего он был арестован. В 1990 г., чтобы защитить свою хрупкую мать от смертельного шока после длительной комы, молодой человек должен не дать ей узнать, что её любимая Восточная Германия, какой она её знала, больше не существует. Чтобы не допустить второго сердечного приступа у матери, главный герой создаёт вокруг неё иллюзию жизни в Восточной Германии. Для этого он восстанавливает интерьер квартиры и делает её такой, какой она была в 1989 г. при коммунизме. На экранах зритель видит обстановку квартиры с её традиционно скромным однообразием ГДР:

узнаваемую характерную мебель, обои с яркими узорами и с трудом добытыми уже в объединённой Германии телевизором и радиоприёмником — всё это служит метафорой для всей ГДР, в которой «лояльное отношение к стране стало ассоциироваться со стоической находчивостью в условиях относительной нехватки материальных средств» [11, с. 189]. Переживания героя, думается, иллюстрируют противоречивость позиций, характерных для немецкой культуры показанного в фильме исторического периода: тенденция к переменам, с одной стороны, и противоположные настроения — с другой.

Одним из откликов на фильм «Гуд бай, Ленин!» стали соображения культурного антрополога Доминика Бойера, представленные автором в эссе «Остальгия и политика будущего в Восточной Германии», где проводится мысль о том, что именно фильм «Гуд бай, Ленин!» спровоцировал в 2000-е гг. внезапный всплеск тоски и «аномальный» интерес к прошлому ГДР [12, с. 361]. В качестве аргумента исследователь приводит цитату журналиста *New York Times* Ричарда Бернштейна, который в январе 2004 г. писал: «Люди носят футболки с надписью “Рожденные в ГДР” или коллекционируют “Трабанты”, грохочущие двухцилиндровые автомобили, покупку которых восточные немцы ждали годами, или они принимают участие в Интернете в “Ossi-викторине”, посвященной всем вопросам, касающимся восточногерманской поп-культуры» [12, с. 361].

Киноработу «Гуд бай, Ленин!» жанрово можно отнести к комедиям, однако в ней также проявляются элементы исключительно немецкого жанра *Heimat*, который был популярен в кинематографе ФРГ в 1950-е гг. В переводе с немецкого *die Heimat* — Родина, но само понятие включает в себя большое смысловое многообразие: это одновременно и гармоничная общественная, и обыденная, домашняя жизнь. *Heimat* — это не просто конкретное географическое место, но также ассоциации с родным ландшафтом, диалектом, обычаями и традициями, присущими этой местности. *Heimat* имеет сильную эмоциональную составляющую и напоминает о сентиментальном содержании детства и юношества, в чём может быть усмотрено средство изображения лучших сторон жизни в ГДР, предстающих в феномене «остальгии» [13, с. 162].

Наряду с приведёнными выше картинами одним из серьёзных направлений в киноискусстве Германии, обращающимся к вопросам поиска смысложизненных ориентиров, осмысления собственной идентичности, является так называемая Берлинская школа. Берлинская школа — художественное направление в немецком кинематографе, которое сформировалось в конце 90-х гг. XX в. и сохранило актуальность по

сегодняшний день. Главными представителями идей этого направления принято считать режиссёров Ангелу Шанелек, Кристиана Петцольда и Томаса Арслана. Ко «второй волне» школы относят Кристофа Хоххойслера, Бенджамина Гейзенберга, Валеску Гризебах, Марен Аде и Ульриха Кёлера.

Берлинская школа как направление в немецком кинематографе возникает из-за потребности ответить на вопросы самоопределения и самоидентификации, что определяет некоторые характерные особенности творческого поиска представителей школы. С точки зрения работы со средствами художественной выразительности кинематографисты отказываются от монтажных склеек, от временных прыжков, которые бы показали схематичную траекторию движения героев. Теперь преимущество на стороне полных, длинных действий: если герою нужно перейти улицу, то зритель видит, как он движется от одной границы кадра к другой. Всё это способствует саморефлексии зрителя. Для Берлинской школы важна концепция *Gegenkino*, или контркино. Речь идёт о поиске способов рассказывания и репрезентации, которые бросают вызов общепринятым ценностям, противодействуют им иным способом изображения и интерпретации мира, отчуждения и деконструкции их. Творческие методы деятелей Берлинской школы противопоставляются популярному и мейнстримному немецкому кино.

Чаще всего Берлинскую школу относят к так называемому медленному кино. Медленное кино — скорее, стиль, чем направление в кинематографе, который отличается своей неспешностью, созерцательностью и умалением нарративов. В национальном кинематографе Германии этот стиль возник сразу после объединения. В других европейских странах его влияние начало проследиваться ещё в 1960-е гг. Теоретик кино и американский режиссёр Пол Шредер связывает уход от нарратива и тенденцию к росту популярности среди режиссёров медленного кино с послевоенным периодом, когда на экран вместо насыщенного действия приходит созерцание [10, с. 19]. Зритель становится наблюдателем, соучастником фильмов. Перед ним не просто появляются сменяющие друг друга изображения, теперь возникают картины, которые заставляют его думать, фантазировать, исследовать — в том числе свои чувства и ощущения, рефлексировать. Неспешность повествования, мерное неторопливое развёртывание смысла в таком случае выступают стихией вдумчивой работы художника-создателя (автора или авторов кинокартины) и зрителя, пространством их совместного созидания, со-творчества, а в конечном счёте и смыслотворчества как сверхцели акта художественной рефлексии. Логос художественного выска-

звания всякий раз обретает необходимую глубину и содержательность, «вызвучивающих» в многообразии контекстов восприятия (и автором, и зрителем) значимость таких авторско-зрительских переплетений направлений смыслополагания. Созидание и явление смысла (или встреча *со смыслом вообще*), глубокая интеллектуальная и духовная работа каждого участника такой творческой коммуникации видятся необходимыми атрибутами подлинно художественного произведения, его высокой ценности и серьёзной значимости для культуры.

К сказанному добавим, что медленному кино свойственен своеобразный «творческий приём»: для того чтобы добиться от зрителя глубокой вовлечённости и реакции на кинопроизведение, необходимо заставить его скучать. Поэтому часто медленное кино называют скучным. Оно оказывается действительно медленным, и, хотя медлительность — понятие субъективное и соотносится с фундаментальным личностным опытом зрителя, кинематографисты придают действию на экране ощущаемую длительность, они растягивают его для зрителя, манипулируют им. Кадры лишены насыщенности, динамики, высокого темпа и скорости. Почти каждое действие отличается своей реалистичностью. Добиться этого ощущения можно совокупностью элементов. В статье «Медленное кино (*Cinema of slowness*): к истории понятия» Ю.В. Исаева подробно разбирает возникновение концепции медленного кино, а также выделяет его формально-стилистические особенности [4, с. 17]. Так, автор перечисляет следующие неотъемлемые характеристики медленного кино: съёмка длинными планами — более 30 секунд, при этом на экране преобладают в основном общие и средние планы; отсутствие динамически развивающегося рассказа или ослабленный нарратив; акцент на повседневную жизнь; отсутствие недиегетических звуков и стремление к тишине; статичная камера и естественное движение в кадре при естественном освещении, а также съёмка на натуре.

Важной характерной чертой кинолента является свойственный им очень сдержанный и ненавязчивый нарратив. Фильмы кажутся зрителю совершенно отстранёнными и чрезвычайно медленными, герои и актёры — потерянными, на их лицах — минимум эмоций, их диалоги короткие и бессодержательные, смысл их надо считывать между слов. Режиссёр создаёт дистанцию между экраном и происходящим. Он сам отходит как бы подальше, давая возможность действию развиваться, не вмешиваясь в него и не оценивая его. Режиссёр создаёт такой эффект, что зрители не должны ни отождествлять себя с фильмами, ни отчуждаться от них, это усилило бы переживание реальности и углубило бы изложение соот-

ветствующей темы. Погружение в реальность также происходит за счёт акцента на повседневных шумах: создатели не прибегают к саундтрекам, а насыщают свои фильмы обычными звуками, усиливая их.

В дополнение к сказанному представляется значимым обратить внимание на само именование художественного направления *Берлинская школа*: здесь может быть выстроена прямая связь со значением места — Берлина в контексте воссоединения Германии и в понимании мировоззрения немцев, которые находятся в поисках своей идентичности. Бывший разделённый Берлин особенно сильно пострадал от процессов реструктуризации после падения Берлинской стены. Не только политически, но в особенности культурно и на уровне личных переживаний горожан. Многие берлинцы, главным образом, бывшие граждане ГДР, искали новую идентичность в новой системе, многим пришлось адаптироваться, чтобы не быть поглощёнными переменами (которые в общем-то способны и разрушить личность). Этот период поиска ориентации привёл к беспочвенности среди части населения, этот культурный и структурный поворот не остался незамеченным и режиссёрами Берлинской школы, он отчётливо проявляется в первых киноработах.

Уточним: фильмы Берлинской школы не являются в первую очередь политическими или социально-критическими, как это было в фильмах Нового немецкого кино. Хотя истории всегда разыгрываются на межличностном уровне, в них всё же можно прочесть социальные проблемы или обиды. Герои всегда ощущают одиночество и испытывают сложности в межличностном общении. С режиссёрской точки зрения это хорошо показано с помощью камер. Особенно ярко это отражено в фильмах Ангелы Шанелек: кажется, будто вместо диалогов герои ведут разговоры сами с собой, они не слушают друг друга. Усиливает эффект операторский приём: камера фокусируется на одном говорящем и никогда не помещает в один кадр двух или более героев, участвующих в беседе. Такая почти «безжизненная» невосприимчивость по отношению друг к другу, нежелание (или неумение?) слушать и слышать другого, взаимное отчуждение между героями (в котором может присутствовать и отчуждение от самого себя, которое нередко старательно игнорируется, не замечается человеком) вскрывают глубину личностного кризиса, потерю экзистенциальных оснований, смысловых ориентиров личности и общества.

Кино как один из видов временных искусств передаёт ощущение времени, которое, как было упомянуто ранее, очень медленно тянется. Время взято и в качестве основы для описания чувства общества, которое можно связать с моментом его возникнове-

ния (моментом объединения Германии), в силу чего некоторые фильмы деятелей Берлинской школы можно рассматривать как своего рода свидетельства очевидцев. Таким образом, картины отчасти имеют документальный характер. Кроме того, режиссёры в своих работах призывают к точности отображения обыденной жизни, к созерцательности, к реальности. Точность, к которой призывает Хоххауслер, основатель и главным редактор идейного журнала Берлинской школы «Револьвер», описывает аналитический подход. Режиссёры не боятся показать немцев в их настоящем: во всей их мрачности, дезориентации и обыденности, а переживание отдельной личности становится коллективным ощущением.

Это намечает проблему «я» и «мы», высвечивает между ними связь, которая даёт некоторые основания для индивидуальной идентичности, при достаточной неоднородности каждого элемента. «Мы» определяется сложностью и многообразием перекрещивающихся процессов, горизонтов, направлений, индивидуальностей. «Я», в свою очередь, представляет личностную уникальность, неповторимость, неоднозначность. И «я», и «мы» можно определить, с одной стороны, как единство в многообразии. Но, с другой стороны (скорее, применительно к «мы»), о единстве говорить не всегда возможно (от коллектива студенческой группы до крупных общностей на уровне государства, этноса, нации и т.д.). Вопрос устойчивости коллективной структуры, создающей экзистенциальный контекст для «я» как элемента группы, не праздный. Реакция общественности нередко определяет, направляет реакции «я»; среда формирует определённые стандарты, ориентиры, даже «шаблоны», вне рамок которых существование «я» подчас невозможно. С другой стороны, причастность, например, к религиозной общине или нации позволяет индивиду включаться в структуры, принадлежа к которым человек становится носителем традиций, норм, правил, что расширяет границы личного опыта, по определению достаточно ограниченного (несмотря на возраст, особенности судьбы и пр.), вмещает опыт и память поколений, безусловно совмещая их с индивидуальным, уникальным. Личность в таком случае вмещает и личностное, и коллективное, включается в коммуникативные практики, со-

пряжённые с временными и культурными контекстами, предполагающими в том числе вопросы идентичности [5]. Киноискусство как одна из форм коммуникации, работающая с темами поиска смысла жизни, назначения человека, оснований человеческого бытия, межчеловеческого общения, художественным языком вопрошает о том, «кто же мы?» Творческие искания деятелей кино видятся, в таком случае, одним из значимых пространств, представляющих свои решения в вопросах созидания личности и общества, формирования идентичности.

### Заключение

Понимание кино в качестве инструмента самоанализа общества, а возможно — и формы мемориальной культуры, позволяет полагать его в качестве способа (или попытки) актуализации прошлого в живом разговоре с настоящим, способа переосмысления, реконструирования прошлого через творчество. Это накладывает на киноработу определённые обязательства, поскольку нельзя игнорировать опасность упрощения, сведения к стереотипам, уже сложившимся восприятиям и «прочтениям» события. Сюжеты кинокартин, построение формы, художественные средства, используемые создателями фильма, безусловно, обозначают смысловые доминанты, влияют на насыщенность эмоциональных переживаний зрителя, формируя «смысловое поле» раскрываемой темы через художественные образы, символы и т.д. Обращение к символам, образам, практикам мыслится в качестве средства построения обществом представлений о самом себе. Кинолента как художественное произведение позволяет поколениям зрителей, не имеющих собственного опыта переживания тех или иных исторических событий, приобщиться к коллективному воспоминанию, вступить в диалог с прошлым. Думается, что серьёзные киноработы немецких режиссёров как претендующие на статус образцов высокого искусства до некоторой степени могут стать определёнными символами *сами по себе*, обозначающими ценностные ориентиры для самоопределения современного немецкого общества, разворачивающими его к общению со своим прошлым, дополняющими попытки «преодоления прошлого» в немецкой культуре.

### Литература

1. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики [Текст] / Х.-Г. Гадамер. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
2. Дармина Е.А. Проблема «преодоления прошлого» в немецком научном дискурсе [Текст] / Е.А. Дармина // Концепт: философия, религия, культура. — 2023. — № 7(2). — С. 36–49. — URL: <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2023-2-26-36-49>
3. Диденко В.Д. Идеи гуманизма в европейской и иранской культурных традициях (на примере иранского кинематографа) [Текст] / В.Д. Диденко, И.Е. Старовойтова, Т. Солги // Научные исследования и разработки. Современная коммуникативистика. — 2023. — № 2. — С. 29–34.
4. Исаева Ю.В. «Медленное кино» ("Cinema of slowness"): к истории понятия [Текст] / Ю.В. Исаева // Телекинет. — 2018. — № 4. — С. 11–19.



5. Романовская Е.В. Идентичность и коммеморация [Текст] / Е.В. Романовская, Н.Л. Фоменко // Власть. — 2015. — № 7. — С. 81–84.
6. Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [Текст] / П. Рикёр. — М.: Академический Проект, 2008. — 695 с.
7. Рябчикова Н. Тайная жизнь ГДР стала явной [Электронный ресурс] // Утро.ру: инфор. Интернет-изд. 2007. 19 июля. URL: <https://utro.ru/articles/2007/07/19/664340.shtml> (дата обращения: 25.02.2025).
8. Рягузова Е.В. Память Другого или другая память: социально-психологический анализ коммеморативных практик [Текст] / Е.В. Рягузова // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия Философия. Психология. Педагогика. — 2019. — Т. 19. — № 1. — С. 61–68. — DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2019-19-1-61-68>
9. Талал А. Миф и жизнь в кино: Смыслы и инструменты драматургического языка [Текст] / А. Талал. — М.: Альпина нон-фикшн, 2018. — 400 с.
10. Шредер П. Трансцендентальный стиль в кино [Текст] / П. Шредер. — М.: Московский международный университет. Московская школа нового кино: Des Esseintes Press, 2024. — 240 с.
11. Aynsley J. Goodbye Lenin!, Wolfgang Becker // Design and Culture, 2009, vol. 1, no. 2. pp. 189–192.
12. Boyer D. Ostalgie and the politics of the future in Eastern Germany // Public Culture, 2006, vol. 2, no. 18. pp. 361–381.
13. Dale G. Heimat, Ostalgie and the Stasi: The GDR in German Cinema 1999–2006 // Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe, 2007, vol. 15, no. 2, pp. 155–175.
14. Dueck C. The Humanization of the Stasi in "Das Leben der Anderen" // German Studies Review, 2008, vol. 31, no. 3, pp. 599–609.
15. Gieseke J. Stasi Goes to Hollywood: Donnersmarcks "The Lives of Others" und die Grenzen der Authentizität // German Studies Review, 2008, vol. 31, no. 3, pp. 580–588.
16. Lindenberger T. Stasiploitation: Why Not? The Scriptwriter's Historical Creativity in "The Lives of Others" // German Studies Review, 2008, vol. 31, no. 3, pp. 557–566.
17. Mohr R. Stasi ohne Spreewaldgurke // Spiegel-Online: общ.-полит. Интернет-издание. 2006. 15 марта. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/das-leben-der-anderen-stasi-ohne-spreewaldgurke-a-406092.html> (дата обращения: 15.12.2024).
3. Didenko V.D., Starovoytova I.E., Solgi T. Ideas of Humanism in European and Iranian Cultural Traditions (On the Examples of Iranian Cinema) // Nauchnye issledovaniya i razrabotki. Sovremennaja kommunikativistika [Scientific Research and Development. Modern Communication Studies]. 2023, no. 2, pp. 29–34. (In Russian)
4. Isaeva Y.V. "Cinema of slowness": on the history of the concept // Telekinet. 2018, no. 4, pp. 11–19. (In Russian)
5. Romanovskaya E.V. Identity and Commemoration // Vlast' [Power]. 2015, vol. 7, pp. 81–84. (In Russian)
6. Ricœur P. The conflict of Interpretations. Moscow: Akademicheskij prospekt Publ., 2008. 695 p.
7. Ryabchikova N. Tajnaya zhizn' GDR stala yavnoj // Utro.ru. 2007. 19 july. URL: <https://utro.ru/articles/2007/07/19/664340.shtml> (accessed: 25.02.2025). (In Russian)
8. Ryaguzova E.V. Memory of the Other or the Other Memory: the Social-Psychological Analysis of Commemorative Practices. Izv. Saratov Univ. Publ. Ser. Philosophy. Psychology. Pedagogy. 2019, vol. 19, iss. 1, pp. 61–68. (In Russian) DOI: <https://doi.org/10.18500/1819-7671-2019-19-1-61-68>
9. Talal A. Mif i zhizn' v kino: Smysly i instrumenty dramaturgicheskogo yazyka. Moscow: Al'pina non-fikshn Publ., 2018. 400 p.
10. Shreder P. Transcendental style in film. Moscow: Moskovskij mezhdunarodnyj universitet. Moskovskaya shkola novogo kino: Des Esseintes Press Publ., 2024. 240 p.
11. Aynsley J. Goodbye Lenin!, Wolfgang Becker // Design and Culture, 2009, vol. 1, no. 2, pp. 189–192.
12. Boyer D. Ostalgie and the politics of the future in Eastern Germany // Public Culture, 2006, vol. 2, no. 18, pp. 361–381.
13. Dale G. Heimat, Ostalgie and the Stasi: The GDR in German Cinema 1999–2006 // Debatte: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe, 2007, vol. 15, no. 2, pp. 155–175.
14. Dueck C. The Humanization of the Stasi in "Das Leben der Anderen" // German Studies Review, 2008, vol. 31, no. 3, pp. 599–609.
15. Gieseke J. Stasi Goes to Hollywood: Donnersmarcks "The Lives of Others" und die Grenzen der Authentizität // German Studies Review, 2008, vol. 31, no. 3, pp. 580–588.
16. Lindenberger T. Stasiploitation: Why Not? The Scriptwriter's Historical Creativity in "The Lives of Others" // German Studies Review, 2008, vol. 31, no. 3, pp. 557–566.
17. Mohr R. Stasi ohne Spreewaldgurke // Spiegel-Online. 2006. 15 March. URL: <https://www.spiegel.de/kultur/kino/das-leben-der-anderen-stasi-ohne-spreewaldgurke-a-406092.html> (accessed: 15.12.2024).

## References

1. Gadamer H.-G. Truth and Method. Moscow: Progress Publ., 1988. 704 p.
2. Darmina E.A. Overcoming the Past in German Scientific Discourse. Concept: philosophy, religion, culture. 2023. № 7(2).