

Е.Г. Лапина-Кратасюк

кандидат культурологии,

доцент факультета коммуникаций, медиа и дизайна НИУ ВШЭ,

заместитель заведующего Лабораторией

историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС

kratio@mail.ru

АФФЕКТЫ ИСТОРИИ: РАССКАЗЫ О ПРОШЛОМ В КИНО И НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

В статье рассматриваются проблемы определения исторического фильма в ситуации цифровой культуры, прагматика современного исторического фильма и других форм инструментализации истории в медиа, а также задачи public history в области медиатизации исторического знания.

The article reveals the problems of definition of *historical film*, its elusiveness in the situation of digital culture. Pragmatics of contemporary historical film and other forms of history's instrumentalization in media as well as the objectives of Public History in the sphere of medialization of historical knowledge are also studied.

Ключевые слова: исторический фильм, история, прошлое, цифровая культура, ностальгия, public history

Keywords: historical film, history, past, digital culture, nostalgia, public history

Возможно ли воплотить всю сложность и глубину профессиональных исторических построений в экранном произведении? Стоит ли вообще браться за эту задачу, если заранее известно, что большая часть историков отнесется к такому произведению в лучшем случае к ледяным презрением, а в худшем – с горячим негодованием?

Эти вопросы, которые по-прежнему звучат достаточно часто в статьях, посвященных историческому кино, сегодня безнадежно устарели. За сто восемьдесят лет существования технического образа (аудио)визуальные медиа не просто присвоили историю, но и *стали ею*, превратившись в одно из наиболее важных средств производства знаний о прошлом и исторических документов.

Прежде чем перейти к основному содержанию статьи, не могу не привести две цитаты, в которых слово «фильм» использовано историками в качестве инструментальной метафоры: для описания специфики «ремесла историка».

Так Марк Блок, рассуждая об особенностях своей профессии, пишет:

«... в фильме, который он (историк – Е.Л.-К.) смотрит, целым остался только последний кадр. Чтобы восстановить стершиеся черты остальных кадров, следует сперва раскручивать пленку в направлении, обратном тому, в котором шла съемка»¹.

Сходным образом использует метафору фильма и Франк Анкерсмит. Прошлое, не имеющее нарративной структуры, становится рассказом при помощи определенных допущений, наиболее распространённым из которых является нарративный реализм: «Наше самое наивное нарративно-реалистическое предположение состоит в том, что нарратив следует рассматривать как вербализацию всех образов в фильме, сделанном о прошлом. Каждый такой образ, согласно этой концепции, является аналогом высказывания, а фильм в целом – аналогом нарратива»².

Таким образом, «фильм» становится метафорой несовершенства инструментария, который,

© Лапина-Кратасюк Е.Г., 2014

¹ Блок М. Апология истории или Ремесло историка. М.: Наука, 1986. С. 29.

² Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков / Пер. О. Гавришиной, А. Олейникова. М.: Идея-Пресс, 2003. С. 119.

тем не менее, есть единственный способ сделать прошлое «доступным» в настоящем.

Цель настоящей статьи: на самом общем уровне рассмотреть формы инструментализации истории в аудиовизуальных медиа, упомянув наиболее значимые дискуссии и направления исследований.

Поэтому основные исследовательские вопросы, поднимаемые в статье:

- как «работает» история в визуальных медиа?
- какие основные формы представления прошлого существуют, и чем объясняется их популярность?
- каковы возможные последствия медиатизации и медиализации истории?

Таким образом, моя статья находится в поле исследовательских перспектив *public history*, и имплицитно выражает стремление найти адекватные формы «перевода» профессионального исторического знания на язык публичных дискуссий и широко понимаемых культурных компетенций.

Как представителя академии, меня, безусловно, в большей степени интересует просветительский потенциал медиатизированной истории и ее пропагандистские опасности.

В то же время для практиков медиа важным является вопрос: как использовать профессиональный нарратив о прошлом для создания успешного медийного продукта?

Ответ на этот вопрос находится в прямой зависимости от того, какие цели ставит перед собой создатель фильма и того, что он или заказчики понимают под «успешностью»: цели могут быть политическими, образовательными, просветительскими или работающими на престиж. Понятие успешности может быть связано не только с возможностью получения прямого дохода, но и с успехом долгосрочной идеологической программы, сколь угодно глобальной.

Тем не менее, и практиков, и аналитиков объединяют поиски формулы «идеального» исторического фильма – и именно в этих поисках и те, и другие начинают вдруг решать задачи, которые, на первый взгляд, кажутся противоречащими изначально поставленным целям: поиски дидактической чистоты часто приводят к искажениям исторического материала, стремление к абсолютному реализму заканчивается беззастенчивой пропагандой, а популярный, развлекательный фильм или сериал неожиданно может оказаться наиболее аутентичной формой погружения в историю.

Конечно, заявленная тема слишком широка, чтобы она могла быть исчерпана в одной короткой статье, поэтому я предполагаю лишь пунктирно наметить основные, с моей точки зрения, тенденции, и предложить лишь некоторые ответы на поставленные вопросы.

Начну с примера дискуссии между двумя исследователями исторических фильмов Робертом Бергойном, киноведом, автором книги «*The Hollywood Historical Film*»³ и Робертом Розенстоуном, историком, написавшим хрестоматийную «*History on Film. Film on History*»⁴.

Р. Розенстоун рассматривает главу в книге Р. Бергойна, посвященную фильму «Спасти рядового Райана»⁵, и отмечает, что, несмотря на сложный и остроумный анализ культурных конвенций того времени и места, где был создан фильм, анализ Бергойна сильно отличается от того анализа, который сделал бы историк, обратившийся к той же кинематографической работе: «Бергойна менее занимает «история», положенная в основу фильма, чем то, что эта картина говорит об изменившемся отношении Америки к своему прошлому и национальной идентичности. Бергойн прочитывает «Спасти рядового Райана» как часть большого культурного проекта «отрезвления Америки» в результате раскола нации после разочарований вьетнамской эпохи (перевод мой – Е.Л.-К.)»⁶

Таким образом, фильм рассматривается как попытка преодолеть разрыв между государством и обществом за счет символической реконструкции «пути домой», в утопическую Америку,

³ *Burgoyne R. The Hollywood Historical Film. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.*

⁴ *Rosenstone R. History on Film/Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.*

⁵ Спасти рядового Райана / *Saving Private Ryan* (1998, реж. С. Спилберг, США), игр.

⁶ *Rosenstone R. History on Film/Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. P. XV.*

*Е.Г. Лапина-Кратасюк Аффекты истории:
рассказы о прошлом в кино и на телевидении*

возвращения к основополагающим принципам сообщества. Для Бергойна, исследователя кино, но не историка, история ценна прежде всего как мощное орудие убеждения, способ придания авторитетности кинематографическому высказыванию.

Признавая интеллектуальные преимущества такой методологии, Розенстоун, профессиональный историк, обратившийся к изучению кинематографа, как средству не только отражения, но и (вос)создания истории, обращает внимание на то, что историк бы поставил совершенно другие исследовательские вопросы, а именно «что фильм рассказывает зрителю о роли Америки в операции союзников в июне 1944 года?», «что такое опыт войны?», «что и как кинематографическая репрезентация добавляет к существующему дискурсу истории: данным и дискуссиям по поводу высадки в Нормандии и того, что пережили солдаты?»⁷

«Настоящее» значимо и в первом, и во втором примере. Но прошлое обладает самостоятельной ценностью только во втором типе анализа.

Одновременно Розенстоун критикует историков, которые считают, что анализ фильма исчерпывается только поиском исторических несоответствий, считая это бесплодным упражнением в эрудиции. Связь с настоящим важна для любого историка – сам язык, которым написана история, принадлежит настоящему историка, а соответственно все культурные средства, в том числе и кинематограф, являются частью этого языка. Кроме того, выбор объекта исторического анализа определяется потребностями времени историка, и даже констатация инаковости исторического времени: противопоставление повседневностей, ритуалов и психологий – происходит по отношению к опыту историка.

Когда речь заходит об определении исторического фильма или передачи, всегда возникают очевидные методологические сложности. Является ли «историческим» фильм, посвященный девяностым? Можно ли присвоить новостям, вышедшим на прошлой неделе, но осветившим важнейшие мировые события, статус исторического документа? Является ли любительская хроника, выложенная на YouTube, фактом новейшей истории, не замутненной комментариями? Если придерживаться концепции «бесконечного настоящего», то прошлого просто нет, соответственно, вопросы об ответственности и аутентичности снимаются. Таким образом, можно ли отделить фильмы и передачи, посвящённые условно прошлому от тех, что посвящены условно настоящему?

Часто «историческими» называют такие произведения, относительно которых у аудитории нет собственных воспоминаний и собственного опыта. Такие сюжеты были определены⁸ как наиболее выгодные для журналиста и пропагандиста еще в двадцатые годы прошлого века. Кажется, что именно при создании таких фильмов их авторы получают большую степень свободы: ведь редкий зритель будет оспаривать точность репрезентации исторической эпохи, когда речь идет о Древнем Риме или времени викингов. Хотя именно по поводу таких фильмов и разгораются обычно самые ожесточенные споры между историками и кинематографистами.

В то же время фильмы, посвященные событиям, в которых участвовали представители наиболее активно действующего в настоящем поколения, не маркируются в рекламе и продюсерских документах как «исторические», хотя, с точки зрения формальной структуры жанра, и являются таковыми.

Методологические проблемы, конечно, связаны не только с хронологией описываемых событий, но и с формулами их описания. Так, Роберт Розенстоун, определяя исторические фильмы, которые он отобрал для своей книги, отделяет объект своего изучения – фильмы, основанные на уже существующем дискурсе истории, то есть верифицируемых данных, включающих исторические дебаты, от «фильмов о вымышленных героях, помещенных в реалистически воссозданное прошлое, которые также способны учить нас истории (перевод мой – Е. Л.-К.)»⁹

⁷ Ibid.

⁸ Прежде всего, речь идет о работах Г. Лассуэла, У. Липпмана и Э. Бернейса.

⁹ *Rosenstone R. History on Film/Film on History. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012. P. XIX.*

*E. Lapina-Kratasjuk Affects of the history:
stories about the past in cinema and on TV*

Это определение, несмотря на свою точность, не вполне подходит исследователю, которого интересует вопрос о том, как работает история в медиа, так как оставляет за рамками исследования целый пласт образов прошлого, которые и оказывают самое сильное воздействие на популярные представления о других эпохах, представления, которые, в основном, и становятся основой для программ направленного формирования общественного мнения, политической социализации, а также монетизации знаний о прошлом. Кроме того, узкое определение исторического фильма, предложенное Розенстоуном, не включает фильмы, созданные по формуле исторического романа XIX века, а также *heritage cinema*, сыгравшее важную роль в формировании новой «европейской идентичности»¹⁰.

Если настоящее в любом случае присутствует в описаниях ушедших эпох, и необходимость реконструировать формы его присутствия продиктована именно принципами работы историка, то чем вызвана необходимость использования двух слов, которые уже неоднократно появлялись в этом тексте: «история» и «прошлое»?

Слово «прошлое» часто используется, чтобы создать альтернативу единой, обязательной для всех, хрестоматийной истории. Кроме того, в отличие от «истории», «прошлое» позволяет выйти за пределы письменного текста, сосредоточить внимание на таком взаимодействии с другими эпохами, которое связано с чувствами, аффектами, противоречащими друг другу деталями и т.д.

Неслучайно, в дискурсе культурных исследователей «прошлое» и «история» часто выступают в роли антонимов: «прошлое противопоставляется в *heritage cinema* Истории, а ностальгическое – историческому»¹¹.

Определение «истории», безусловно, не входит в задачи моей статьи, приведу лишь высказывание Марка Блока, которое не только выравнивает распространенное в культурных исследованиях негативно коннотированное отношение к истории как насыщенному идеологией метанарративу, но и позволяет, во многом, примирить те дискуссионные точки зрения, о которых говорилось выше:

«Иногда говорят: «история – это наука о прошлом». На мой взгляд, это неправильно. Ибо, во-первых, сама мысль, что прошлое как таковое способно быть объектом науки, абсурдна. Как можно, без предварительного отсеивания, сделать предметом рационального познания феномены, имеющие между собой лишь то общее, что они не современны нам?»¹² История – это наука «о людях во времени»¹³.

Такой – антропологический – подход, во многом избавляет нас от необходимости использовать много разных слов для определения того, «что нам не современно». Например, если вернуться к дискуссии о «правильной» интерпретации фильма «Спасти рядового Райана», то окажется, что внимание к «людям во времени» вполне способно свести обе точки зрения в пределах одного анализа. Опыт солдат, воевавших во Вьетнаме, еще живой, разделяемый значительной частью аудитории, и опыт солдат Второй мировой, уже постигаемый, во многом, по вторичным источникам, соединяются в едином аффекте зрительного зала, который делает аналогии с настоящим результатом вчувствования в прошлое.

Еще один пример, размывающий узкое определение исторического фильма – это пример историизации наших современников, цель которой – нормализация их положения или деятельности.

Когда конвенции кинематографического исторического повествования переносятся на живых героев, возникает особая ситуация свидетеля, с которым необходимо сотрудничать, и который, во многом, подменяет профессионального историка. Так, в фильме «Рожденный четвертого июля»¹⁴,

¹⁰ Самутина Н. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01.

Серия WP6 «Гуманитарные исследования». М.: НИУ ВШЭ, 2007. С. 21.

¹¹ Там же, С. 25.

¹² Блок М. Апология истории или Ремесло историка. М.: Наука, 1986. С. 16.

¹³ Там же, С.18.

¹⁴ Рожденный четвертого июля / *Born on the Fourth of July* (1989, реж. О. Стоун, США), игр.

*Е.Г. Лапина-Кратасюк Аффекты истории:
рассказы о прошлом в кино и на телевидении*

альтернативная история вьетнамской войны основана на истории жизни парализованного вьетнамского ветерана Рона Ковика. Ключевым моментом концепция создания фильма было постоянное присутствие Ковика на съемках, его беседы с исполнителем главной роли Томом Крузом. Ковик, таким образом, стал активным участником собственной историизации.

Формулы исторического фильма использованы и в таких фильмах, посвящённых нашим современникам, как «Социальная сеть»¹⁵ Дэвида Финчера и «Пятая власть»¹⁶ Билла Кондона, которые являются формой нормализации феноменов сетевой культуры.

Живые прототипы главных персонажей, Марк Цукерберг и Джулиан Ассанж не присутствовали на съемках, но и не протестовали против новеллизации их биографии и искажения некоторых фактов. Таким образом, создается особая кинематографическая форма исторической достоверности, которая выражается не в точном следовании фактам, а в компромиссе между фактами и вымыслом, допускаемом самим героем: новеллизация истории персонажа осуществляется с его согласия и в обмен на место в истории. Действие фильмов разворачивается совсем в недавнем прошлом, что избавляет их создателей от необходимости приглашать исторических консультантов, но именно такие фильмы становятся первым базовым трафаретом для создания истории XX и XXI века.

В целом, история в кино – это не только интуитивно ощущаемый разрыв во времени, но и определённые конвенции повествования, придающие особое значение описываемому событию или человеку. Поэтому рассуждения Хейдена Уайта¹⁷ и Франка Анкерсмита¹⁸ об особенностях исторического нарратива могут помочь в объяснении специфики формулы исторического фильма; а также опосредованно служат доказательством того, что кинематограф не только иллюстрирует, но и создает историю.

Если в приведенных выше примерах игровой фильм о современности работает как исторический за счет заимствования конвенций исторического повествования, то отождествление с историей другого аудиовизуального жанра – хроники – происходит, прежде всего, за счет эффекта реальности.

В ситуации цифровой культуры повествование перестает восприниматься как единственная форма подлинной истории. Напротив, именно разорванные, случайные фрагменты, бессистемное множество непосредственных свидетельств: ролики на YouTube, блогах и социальных сетях, фоторепортажи в Инстаграме и т.п. часто рассматриваются как подлинная, творимая на наших глазах и нашими гаджетами история, которая может быть противопоставлена официальным телевизионным новостям и пропагандистским фильмам. Но в то же время, подлинность часто ассоциируется только с отказом от нарративной формы: сама форма хроники, тем более любительской хроники, служит доказательством достоверности показанного. Оставляя в стороне рассуждения о неограниченных возможностях фальсификации, которые предполагает такая установка, хочу лишь заметить, что хотя я, безусловно, верю, в возможности новых цифровых форм в целом, и в их способность изменить способы создания истории в частности, я считаю, что повествование остается основной формой формирования исторических представлений и в цифровую эпоху. Не в последнюю очередь это происходит потому, что дискомфорт восприятия «сырых» исторических фактов может преодолеть не очень большое количество людей (хотя этому навыку обязательно нужно учиться), остальным в ситуации информационного избытка систематизация увиденного оказывается еще более необходимой, чем в ситуации информационного дефицита. И в этот момент хроника обнаруживает свое особое свойство, о котором еще в середине прошлого века писал Андре Базен (статья «По поводу фильма «Почему мы сражаемся?»):

¹⁵ Социальная сеть / The Social Network (2010, реж. Д. Финчер, США), игр.

¹⁶ Пятая власть / The Fifth Estate (2013, реж. Б. Кондон, Великобритания, Бельгия), игр.

¹⁷ Уайт Х. Метаистория (Историческое воображение в Европе XIX века). Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.

¹⁸ Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М.: Издательство «Европа», 2007.

*E. Lapina-Kratasjuk Affects of the history:
stories about the past in cinema and on TV*

«Ни один из кадров, их составляющих (за исключением нескольких ракурсов), не был снят специально для этих фильмов. Монтаж здесь имеет целью не столько показывать, сколько доказывать. Перед нами абстрактные, чисто логические построения, пользующиеся, как это ни странно, самыми конкретными историческими документами – кинохроникой.

Кадры, использованные в этих фильмах, являются как бы сырыми историческими фактами. Мы, не задумываясь верим фактам, хотя современная критика достаточно убедительно доказала, что они имеют лишь тот смысл, который вкладывает в них человеческий разум. < ...> Я лично думаю, что кино своим реализмом не только не помогает историческим наукам сделать новый шаг к объективности, но, напротив, дает им новые возможности создания иллюзии. Невидимый комментатор, о котором забывают зрители, смотрящие замечательные монтажные фильмы Капры, – это и есть историк завтрашнего дня, создающий для толп чудовищные инсценировки, воскрешающий по своему желанию лица и события, накапливающиеся в киноархивах всего мира»¹⁹.

Пытаясь кратко, максимально упрощенно рассмотреть основные формы репрезентации прошлого в аудиовизуальных художественных произведениях, я выделяю три неравнозначные группы произведений, отличающихся, прежде всего, концепцией времени, положенной в основу фильма.

Первая, наиболее многочисленная группа произведений укладывается в концепцию «бесконечного настоящего», история в них – это метафора настоящего (как, например, в фильме Р. Скотта «Гладиатор»²⁰). Поэтому достаточно часто такие фильмы имеют прямой пропагандистский эффект, представляя историческое подтверждение правомочности актуальных политических решений.

В то же время в таких фильмах увлекательность рассказа о прошлом (об этом свойстве истории также писал М. Блок) часто выходит на первый план, не сдерживаемая никакими ограничениями. Поэтому парадоксальным образом «удовольствие от подлинности» (М. Блок) превращается в «удовольствие от подделки» (так в частной беседе назвал подобный исторический опыт один из учеников Х. Уайта). Чем меньше истории в таких фильмах, тем больше о ней говорят: слово «история» становится основной символической целью, придающей осмысленность действиям персонажей. Любопытно, что в целом ряде фильмов, основанных на материале легенд, логика сценария устроена таким образом, чтобы использовать увлекательность легенды для доказательства высокого статуса истории²¹.

Тем не менее, у этих фильмов в цифровую эпоху возникает важное «расширение», значение и популярность которого выходят за пределы тех очевидных причин обращения к жанру исторического фильма, которые были названы в предыдущем абзаце. А именно, тенденция к «построению миров» (world building) часто вырастает именно из развлекательных псевдоисторических фильмов. Такие фильмы, на мой взгляд, формируют вторую группу, произведения которой уже совсем слабо связаны с исторической основой. Это, например, фильмы «300 спартанцев»²² или сериал «Спартак: Кровь и песок»²³. В этих фильмах, эстетика которых сформирована в контексте культуры комиксов и компьютерных игр, история окончательно перестает быть содержанием, превращаясь в форму построения мира. В этой эстетике нет границ и различий между прошлым и будущим: важна лишь законченность и детализация творимой вселенной. И конечно, такая эстетика оказывает обратное влияние на традиционное историческое повествование: детали повседневности, мельчайшие воспоминания, случайные эмоции становятся важными составляющими и «достоверных» исторических фильмов.

¹⁹ Базен А. Что такое кино? Сборник статей. – М.: Искусство, 1972.

²⁰ Гладиатор / Gladiator (2000, реж. Р. Скотт, США, Великобритания), игр.

²¹ Король Артур / King Arthur (2004, реж. А. Фукуа, США, Великобритания, Ирландия), игр.; Троя / Troy (2004, реж. В. Петерсен, США, Мальта, Великобритания); Робин Гуд / Robin Hood (2010, реж. Р. Скотт, США, Великобритания), игр.

²² 300 спартанцев / 300 (2007, реж. З. Снайдер, США), игр.

²³ Спартак: Кровь и песок / Spartacus: Blood and Sand (2010-2013, реж. Дж. Уарн, М. Херст и др., США), игр.

*Е.Г. Лапина-Кратасюк Аффекты истории:
рассказы о прошлом в кино и на телевидении*

Наконец, третью группу фильмов представляют картины, авторы которых верят в существование прошлого и его относительно автономную ценность. Для специалистов по Public History, одной из целей которых является подготовка специалистов, владеющих инструментом исторического исследования и способных адаптировать историческое знание для широкой аудитории, такие фильмы представляют особое значение. В то же время такие фильмы не могут строиться по традиционным, театральным канонам исторических фильмов первой половины XX века. Соприкосновение с историей, возможность прочувствовать опыт прошлого²⁴, ностальгические реконструкции прошлого, специфике которых отчасти посвящены работы Натальи Самутиной²⁵ и Светланы Бойм²⁶, аффект как способ погружения в прошлое²⁷ – все это выходит на первый план в современном историческом фильме и меняет как его форму, так и формы потребления истории, доступные в современном мире.

Само историческое знание впитало те постмодернистские сомнения, о которых говорилось выше, оно в ситуации participatory culture и цифровой культуры уже очень далеко отошло от формы единого нарратива. История сегодня может быть представлена в картах, сайтах, общедоступных архивах и коллекциях, которые, в ситуации Database Culture, воспринимаются не как сырье для будущих нарративов, а как полноценные исторические феномены.

Таким образом, возвращаясь к вопросу о том, каким должно быть сегодня аудиовизуальное историческое произведение, можно ответить, что ему необходимо быть побуждающим к расширениям, поискам, расследованиям. Поэтому во многом, для такого произведения недостаточно быть просто фильмом или сериалом: оно должно стремиться к мультиплатформенности, содержать стратегические пустоты, энигматичность, законченность, но и неисчерпаемость представляемого мира. Письменный текст, создаваемый историками, должен стать одной из платформ трансмедийного проекта, но таким, который нельзя обойти в поисках ответов на поставленные фильмом вопросы. Новая задача публичного историка – придумать, как это сделать.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. 300 спартанцев / 300 (2007, реж. З. Снайдер, США), игр.
2. Гладиатор / Gladiator (2000, реж. Р. Скотт, США, Великобритания), игр.
3. Король Артур / King Arthur (2004, реж. А. Фукуа, США, Великобритания, Ирландия), игр.
4. Пятая власть / The Fifth Estate (2013, реж. Б. Кондон, Великобритания, Бельгия), игр.
5. Робин Гуд / Robin Hood (2010, реж. Р. Скотт, США, Великобритания), игр.
6. Рожденный четвертого июля / Born on the Fourth of July (1989, реж. О. Стоун, США), игр.
7. Социальная сеть / The Social Network (2010, реж. Д. Финчер, США), игр.
8. Спартак: Кровь и песок / Spartacus: Blood and Sand (2010-2013, реж. Дж. Уарн, М. Херст и др., США), игр.
9. Спасти рядового Райана / Saving Private Ryan (1998, реж. С. Спилберг, США), игр.
10. Троя / Troy (2004, реж. В. Петерсен, США, Мальта, Великобритания), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М.: Издательство «Европа», 2007.
2. Анкерсмит Ф. Нарративная логика. Семантический анализ языка историков / Пер. О. Гавришиной, А. Олейникова. М.: Идея-Пресс, 2003.
3. Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.
4. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972
5. Блок М. Апология истории или Ремесло историка. М.: Наука, 1986.

²⁴ Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М.: Издательство «Европа», 2007.

²⁵ Самутина Н. Цит. соч.

²⁶ Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. №3(89)

²⁷ См, например, Аронсон О. Метакино. М.: Ad Marginem, 2003.

*E. Lapina-Kratasjuk Affects of the history:
stories about the past in cinema and on TV*

6. Бойм С. Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. №3(89).
7. Самутина Н. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино. Препринт WP6/2007/01. Серия WP6 «Гуманитарные исследования». М.: НИУ ВШЭ, 2007.
8. Уайт Х. Метанстория (Историческое воображение в Европе XIX века). Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002.
9. Burgoyne R. *The Hollywood Historical Film*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
10. Rosenstone R. *History on Film/Film on History*. 2nd ed. Edinburgh: Pearson Education Limited, 2012.

REFERENCES

1. Ankersmit F. *Narrativnaja logika. Semanticheskij analiz jazyka istorikov* [A narrative logic] tr O. Gavrishina, A. Olejnikov. Moscow, Ideja-Press, 2003.
2. Ankersmit F. *Vozvyshennyj istoricheskij opyt* [The Sublime Historical Experience]. Moscow, Izdatel'stvo «Evropa», 2007.
3. Aronson O. *Metakino* [Metacinema]. Moscow, Ad Marginem, 2003.
4. Bazen A. *Chto takoe kino? Sbornik statej* [What is cinema]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
5. Blok M. *Apologija istorii ili Remeslo istorika* [An Apology of the History]. Moscow, Nauka, 1986.
6. Bojm S. "Budushhee nostalgii" [The future of nostalgia] in *Neprikosnovennyj zasap*, 2013, №3(89)
7. Burgoyne R. *The Hollywood Historical Film*. Oxford, Blackwell Publishing, 2008.
8. Rosenstone R. *History on Film/Film on History*. 2nd ed. Edinburgh, Pearson Education Limited, 2012.
9. Samutina N. *Ideologija nostalgii: problema proshlogo v sovremennom evropejskom kino* [The nostalgia ideology and the problem of the past in the contemporary European cinema]. Preprint WP6/2007/01. Serija WP6 «Gumanitarnye issledovanija». М.: НИУ ВШЭ, 2007.
10. Uajt H. *Metaistorija (Istoricheskoe voobrazhenie v Evrope XIX veka)* [Metahistory]. Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta, 2002.