

## КИНЕМАТОГРАФ

УДК 791.44

**Образ Холокоста в телевизионной документальной драме-трилогии «Хроника Минского гетто»***Н. Г. Стежко*

Белорусский государственный университет,  
Республика Беларусь, 220030, Минск, пр. Независимости, 4

Для цитирования: Стежко, Наталья. «Образ Холокоста в телевизионной документальной драме-трилогии «Хроника Минского гетто»». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 11, no. 1 (2021): 56–68. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.104>

В современном киноведении продолжает господствовать мнение, что телевизионная документальная драма (докудрама) — это гибрид, синтез или жанр документального кино. Автор высказывает гипотезу, что докудрама давно вышла за пределы документального кино и занимает собственное место в системе экранных видов искусств наравне с игровыми, документальными и анимационными фильмами. Приводится мнение, что докудрама — уникальное явление, порожденное телевидением, которое соединило в себе все современные инновации кино и позволяет эмоционально, зрелищно и точно переформатировать текстовую информацию в аудиовизуальную, т. е. в экранное искусство. Докудрама, таким образом, формирует образ, способный вызвать у зрителя определенные эмоции, заставляет мыслить и делать собственные выводы. Совокупность артефактов и цитат дает возможность создать в образе объем и художественную ценность. Исследуется генезис телевизионной докудрамы, ее развитие, дается дефиниция на основании ключевых характеристик. Причины популярности докудрамы автор видит в том, что документальный познавательный материал, который интересен и полезен зрителю, представлен в зрелищной и облегченной для восприятия форме. Для подтверждения этого тезиса приводится анализ документальной драмы-трилогии «Хроника Минского гетто», в которой создан образ Холокоста — великой трагедии евреев в годы Второй мировой войны.

*Ключевые слова:* кино, телевизионная документальная драма, докудрама, Холокост, образ, экранное искусство, монтаж, жанр.

Понятие «докудрама» вызывает большое количество споров среди теоретиков и исследователей кино. Ее двойственная природа — сочетание документального и игрового кинематографа — не позволяет ученым найти место докудраме в системе аудиовизуальных искусств. Много дискуссий вызывает этическая сторона вопроса: смешение документальной истории с художественным вымыслом в виде постановочных элементов, по мнению некоторых исследователей, может привести к стиранию границ между правдой и авторской интерпретацией. Зритель должен понимать это. Документальный фильм предполагает то, что в его основу положены съемки подлинных событий и лиц. Реконструкции реальных событий не относятся к документальному кино.

Ввиду того что в настоящее время снято огромное количество докудрам, следует выяснить, что представляет собой докудрама, каковы ее особенности, место в системе экранных искусств и дефиниция.

Популярность докудрамы, двойственная природа, а также онтологические характеристики, связывающие ее с другими видами искусств, начали привлекать внимание исследователей еще в 1950-х годах. В те годы была сделана первая попытка дать экранной форме четкое определение. Так, по мнению доктора Э. Уиллиса (Мичиганский университет), докудрама — это «программа, которая представляет информацию или исследует проблему в игровой манере, с социальным аспектом в центре истории» [1, р. 101]. В «Кембриджском словаре английского языка» отмечается, что докудрама — это «телевизионная программа, чья история базируется на событии или ситуации, которые действительно произошли, однако это не требует от создателей быть точными в каждой детали» [2]. Д. Фурнье в статье «Британская докудрама» попытался выделить особенности британской и американской докудрам, проанализировать их истории развития. С его точки зрения, в США больше склоняются к вымыслу и зрелищности, в Британии — к фактам. Он определяет докудраму как «кинематографическую форму комбинирования фактов и вымысла». Также он подчеркивает, что она набирает силу на рубеже XX–XXI вв. с новой волной политически мыслящих людей [3].

Исследователь Даниэль Е. Карвей (Стэнфордский университет) дал определение докудраме с точки зрения производственного процесса: «В рекреативной докудраме исторический или современный документальный материал редактируется, сценарий разыгрывается или наглядно иллюстрируется. Фактологическая основа имеет важное значение, но редактирование и изменения совершаются в интересах зрелищности. Могут быть вставлены некоторые вымышленные персонажи или ситуации» [4, р. 15–6]. Профессора Томас В. Хоффер и Ричард А. Нельсон в статье «Эволюция докудрамы на американском телевидении: контент-анализ 1966–1978», считают: «Докудрамы — это просто точные воссоздания событий из жизни реальных людей» [5]. В качестве примера они приводят фильм «Ракеты октября» (1974, сцен. С. Гринберг, реж. Э. Пейдж), в котором рассказывается о том, как в октябре 1962 г. президент Кеннеди и его ключевые помощники из администрации пытались сдержать кубинский ракетный кризис. Документальная драма была основана на статьях, дневниках, стенограммах, журналах и других документальных материалах.

Докудрама для раскрытия выбранной темы прибегает к различным подходам. Это могут быть сочетания документальных и игровых кадров как проявление

«игровой стихии» — фильм «Жизнь Леонардо да Винчи» (1971, мини-сериал, сцен. и реж. Р. Кастеллани), где от лица Джулио Бозетти, нашего современника, интегрированного в XV столетие, рассказывается о величайшем представителе искусства эпохи Возрождения итальянце Леонардо да Винчи. Также в докудраме постановочные кадры могут присутствовать как чистая иллюстративность — «Романовы» (2013, 8 серий, сцен. М. Бандиленко, реж. М. Беспалый). Здесь за кадром (звучат голоса актеров Д. Беспалого и Л. Германовой) идет рассказ о 300-летнем правлении царской династии Романовых на российском престоле. Постановочные сцены без диалогов дополняются литографиями, картинами, историческими документами. Докудрама может прибегать также к косвенному показу событий — «Ким Филби. Тайная война» (2017, 2 серии, сцен. Е. Николаева, И. Тин, Т. Фрейденссон, реж. Л. Снигирева). В фильме идет рассказ о подлинной истории величайшего советского разведчика Кима Филби. Драматургический конфликт вынесен в дикторский текст, в котором слова, не принадлежащие рассказчику, передаются косвенной речью. Повествование дополняется воспоминаниями К. Филби и его жены, хроникой, мнениями экспертов.

Докудрама появилась в Великобритании на рубеже 1950–1960-х годов. Она включает в себя документы, комментарии экспертов, дикторский закадровый голос, постановочные элементы. Сочетая в себе язык игрового и документального кино, докудрама позволяет драматизировать исследование и тем самым, посредством сочувствия к персонажам, вызывает у зрителя интерес к затрагиваемой теме. Следует упомянуть таких режиссеров, как К. Лоуч, П. Уоткинс, Д. Мак-Таггард, К. Тродд, Т. Гарнетт, которые сыграли большую роль в становлении и развитии британской докудрамы [6].

Представления зарубежных авторов о докудраме практически не изменялись с середины XX в. Западные исследователи, по большей части ориентированные на практику, долгое время не видели острой необходимости в четкой и единой дефиниции данного термина, а также не искали место докудраме в единой системе экранных искусств. Впрочем, это характерно для современного телекино в целом с его активным жанровым синтезом. По утверждению профессора МГУ Л. Ю. Мальковой, «аудиовизуальное творчество в целом облегчается и становится все более доступным, стираются границы между передачей, программой, фильмом» [7]. Далее она уточняет: «Сегодня телевидение понятие “документальная драма” предпочитает термин “докудрама” (англ. “docudrama”). Определяемый им фильм может быть как игровым, так и неигровым, часто это гибрид, смещаемый на практике в игровую среду» [7].

Обращение российских ученых к докудраме обусловлено тем, что за последние двадцать лет она получила большое распространение на многих телевизионных каналах в России. Кандидат искусствоведения К. А. Шергова, говоря о природе докудрамы, отмечает: «Докудрама представляет собой познавательный материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме» [8], она же определяет докудраму именно как жанр документального кино. Эту мысль поддерживает кандидат искусствоведения Е. А. Манскова: «Докудрама — жанр экранной документалистики, предметом отображения которого являются подлинные события, лица, явления, факты, а методом — игровые способы реконструкции действительности» [9, с. 9].

Докудраме присущи все ключевые онтологические характеристики кино. По мнению кандидата искусствоведения и режиссера С. Штейна, в докудраме «реальность и аппарат фиксации вступают во взаимодействие, которое может пониматься и как “перетекание” реальности на аппарат фиксации, и как захват аппаратом фиксации реальности, при этом возникающие производные приобретают неизменную частичную изобразительную характеристику реальности, визуализированную аппаратом фиксации» [10]. основополагающим онтологическим элементом в кино является кадр, т. е. особое изображение, зафиксированное в определенной пространственно-временной координате. Впоследствии, благодаря в том числе и монтажу, создается «художественная реальность» или «образ». Как подчеркивал А. Тарковский, «истинный художественный образ пробуждает в воспринимающем одновременное переживание в нем сложнейших, противоречивых, порою даже взаимоисключающих чувств» [11]. Такое мнение разделяет исследователь С. Соловьева: «Образ — культурная реальность, включенная в производство смыслов» [12, с. 218]. Для того чтобы передать зрителю эмоциональную и наполненную смыслом картину, авторы пользуются визуальным языком, к которому следует отнести манеру съемки, знаки и символы, звук и пространство, цвет и свет. Не случайно А. Базен отмечал: «Под “образностью” я понимаю все то, что приобретает изображаемый предмет благодаря своему изображению на экране. Такое “добавление” многосложно, но может быть сведено к двум основным компонентам: пластике кадра и возможностям монтажа, который является не чем иным, как организацией кадров во времени» [13, с. 81], т. е. режиссер задает тон повествованию, погружает зрителя в нужную атмосферу, настраивает на необходимое восприятие. М. Ромм, исследуя творчество Д. Гриффита, подчеркивал, что именно с него начался отсчет кинематографического повествования при помощи монтажа как способа изложения сюжета, в том числе «выделение детали, крупного плана позволяло рассмотреть то или иное событие более пристально, давало возможность подчеркнуть главное, создавало смысловые и эмоциональные акценты» [14] — все это, несомненно, создавало образ, задуманный режиссером.

Докудрама в большей степени ориентирована на слово, но тем не менее она способна создать точный образ времени и героя. Когда у создателей есть ясная авторская позиция, свои переживания они зашифровывают в образах, т. е. в специфический язык кино. Работа над созданием докудрамы, как правило, протекает следующим образом: основу фабулы сценария составляет эмпирический материал, который представляет совокупность фактов. Затем, именно благодаря сюжету, создается образ. Режиссер привлекает воображение для создания реконструкции. Герой погружается в среду и «заглядывает» в историю, наблюдая за различными действиями, которые несут в себе счастье или горе, радость или отчаяние и т. д. Также важной составляющей являются цитаты и мнения. Докудрама прибегает к использованию большого количества высказываний экспертов, отсылок к другим произведениям — картинам, хронике, книгам, летописям, фотографиям и т. д. Происходит диалог культур, что позволяет соединить разные временные пласты в один образ. «Образ — это некоторая реальность, которая формируется в сознании человека во время просмотра кинофильма» [15]. Совокупность артефактов и цитат дает возможность создать в образе объем и художественную ценность. Так, документальные кадры могут включать в себя и мнения экспертов, и съемку фото-

графий, документов, воспоминания очевидцев событий, и компьютерную графику. Игровые эпизоды могут быть с прописанными диалогами, придуманными автором сценария на основе подлинных событий, или представлять собой постановочные сцены без слов. Может присутствовать ведущий, который необходим в качестве логической связки эпизодов или комментария событий.

Все эти компоненты присутствуют в документальной трилогии «Хроника Минского гетто» (сцен. Б. Герстен, реж. В. Луцкий), снятой на студии «Мастерская Владимира Бокуна» (Республика Беларусь) в жанре исторической драмы.

Тема Холокоста долгое время замалчивалась по разным причинам не только в Советском Союзе, соответственно и в Беларуси, но и в мире, однако «в начале 1960-х произошли важные перемены. Прежде всего это связано с судебным разбирательством по делу Адольфа Эйхмана в Иерусалиме, которое освещалось во всем мире. Позже, в конце холодной войны, Холокост внезапно начинает приобретать большую значимость на Западе по сравнению с тем, что было раньше. Не исключено, что не последнюю роль в этом сыграл фильм Стивена Спилберга «Список Шиндлера» [16]. Благодаря кинематографу, как игровому: «Список Шиндлера» (1993, реж. С. Спилберг, США), «Пианист» (2002, реж. Р. Полански, Польша, Франция, Великобритания, Германия), «Мальчик в полосатой пижаме» (2008, реж. М. Хермен, Великобритания, США), «Собибор» (2018, реж. К. Хабенский, Россия); так и документальному: «Ночь в тумане» (1955, реж. А. Рене, Франция), «Шоа» (1985, реж. К. Ланцманн, Франция, Великобритания), «Последние дни» (1998, реж. Д. Молл, США) и другие, — об этой теме заговорили достаточно громко. Например, обсуждая фильм Л. Немеша «Сын Саула», получивший в 2016 г. «Оскар» и «Золотой глобус» в номинации «За лучший фильм на иностранном языке», кинокритик А. Палвер отмечал: «Кино на тему Холокоста неожиданно вернуло себе культурную известность, об этом так много говорилось, но тема настолько обширна, настолько ужасна, что всегда есть что-то еще» [17]. Исследователь Оксфордского университета О. Гершенсон в работе «Кино о Холокосте» пишет: «Западное повествование о Холокосте было в основном связано с историями нацистских концентрационных лагерей и лагерей смерти, запутывающая историю Холокоста на советских территориях» [18]. Тем более ценным является анализ создания образа Холокоста в фильмах, снятых на бывшем советском пространстве, сильно пострадавшем во время фашистской оккупации. Как указывает Л. Зельцерман, «важно также понять, каким образом Холокост разворачивался на советских территориях. В СССР не было концентрационных лагерей, и советских евреев не отправляли на запад, в лагеря в Польшу. Подавляющее большинство евреев были схвачены и расстреляны в своих городах (или непосредственно за их пределами) айнзатцгруппами. Для русских евреев Бабий Яр, а не Освенцим является главным символом Холокоста» [19]. Как повествует «История еврейской общины в Беларуси», «накануне Великой Отечественной войны на территории Беларуси проживало около 1 млн евреев. Великая Отечественная война стала катастрофой белорусского еврейства. В 1941–1945 гг. здесь погибло 983 тыс. евреев, в том числе 85 тыс. иностранных евреев. На территории 207 населенных пунктов было создано более 300 гетто. Большая часть узников Минского, Полоцкого и других гетто и евреи стран Европы были уничтожены в Тростенском лагере смерти» [20].

Трилогия состоит из фильмов «Хроника Минского гетто» (2013), «За честь и свободу» (2015), «Рожденные дважды» (2017). Рассказанные истории происходили в разных районах Беларуси. Первый фильм посвящен тем невероятным испытаниям и ужасу, которые выпали на долю евреев, проживавших в гетто. Второй фильм — о подполье. Только в Минском гетто проводились диверсионные акты, организовывали саботаж на немецких предприятиях, спасали и выводили в партизанские отряды многих узников. Все эти акции проходили под руководством Гирши Смоляра, Михаила Гебелева, Исайи Казинца.

Третий фильм рассказывает о Праведниках народов мира. Этот титул присваивает Израильский институт катастрофы и героизма тем, кто с риском для жизни спасал евреев в годы войны. В этом списке 794 белоруса, однако он далеко не полный, потому что в советские времена истории спасения замалчивались и многие люди умерли, так и не рассказав о своем подвиге. Фильм «Рожденные дважды» — это уникальные истории евреев, выживших благодаря подвигу простых белорусов, которые зачастую делились с ними последним, рискуя собственной жизнью.

Трилогия обладает мощным эмоциональным воздействием. Каждый кадр «цепляется» один за другой, все логически и ритмически выстроено. Музыка, шумы органически дополняют изображение. Перед зрителем разворачиваются судьбы выживших евреев, уже очень пожилых людей, которых жизнь разбросала по миру. Несмотря на то что они были узниками гетто в детском возрасте, эти люди очень хорошо помнят смерть своих близких и те испытания, которые им удалось преодолеть. Как отмечают в своей книге О.Кобриньски и Г.Байер, «современное кино Холокоста реагирует на развитие как художественных, так и документальных фильмов, следуя инновациям постмодернистской эстетики. С уменьшением числа свидетелей зверств нацистской Германии медиализированные представления о Холокосте приобретают все большее культурное значение» [21]. Образ трагедии, образ Холокоста выстраивается через серию портретов героев. В каждом из них можно разглядеть черты эпохи и трагедию народа. Фильм сделан очень жестко, эмоционально точно, без лишних сентиментальных моментов, но именно эта суровость вызывает в душе зрителя пронзительный отклик на каждое слово или действие, происходящее на экране. Как подчеркивает профессор М.Стиглеггер, рассуждая о Холокосте, «размышлять об исторических, социальных и политических событиях можно было бы считать “обязанностью” аудиовизуальных средств массовой информации, в частности нарративного телевидения и кино» [22]. Авторы трилогии работали в архивах Беларуси, Германии, США, съемки прошли в Беларуси, США и Израиле.

Режиссер Владимир Луцкий избрал лаконичный ход — отказался от искусственных диалогов актеров. Это придает каждому эпизоду подлинность и усиливает эмоциональную нагрузку. Трилогия основана на документах. В большей степени это воспоминания очевидцев. Режиссер углублялся в материал, изучал атмосферу, чтобы потом визуализировать свои эмоции и придумать постановочные сцены с целью погружения зрителя в центр трагедии и создания эмоционального напряжения непосредственно в эпицентре конфликта.

Фильм «Хроника Минского гетто. Рожденные дважды» начинается с хроники и закадрового текста о том, что за пять дней до нападения немцев на Советский Союз в канцелярии начальника главного управления имперской безопасности Гер-

мании Рейнхарда Гейдриха состоялось совещание руководителей айнзацгрупп, которые были созданы для уничтожения евреев и коммунистов. Сразу после начала войны стали создаваться гетто: от небольших в маленьких местечках, до огромных, таких как Минское гетто. Фильм построен на рассказах историй спасенных людей. Точно так же, как С. Спилберг, который, работая над фильмом «Список Шиндлера», сделал огромное количество видеозаписей очевидцев событий, чтобы погрузиться в эпоху и осознать масштаб трагедии Холокоста, В. Луцкий прочел огромное количество воспоминаний узников гетто и провел личные встречи с теми, кто на момент подготовки фильма был жив.

В Минском гетто постоянно происходили погромы. В фильме речь идет о трагедии 2 марта 1942 г., которая вошла в историю под названием «Пуримский погром». Именно в этот день евреи празднуют праздник «Пурим», посвященный детям. Ликвидации подлежал еврейский детский дом. На акции присутствовал сам Вильгем Кубэ — гауляйтер Беларуси, он давал детям конфетки. На черно-белых кадрах реконструкции ведут детей разного возраста. Они испуганны и насторожены, вокруг овчарки и вооруженные солдаты. Двести детей расстреляли в течение часа. За трагедией из укрытия наблюдает пара детских глаз. Одной девочке чудом удалось спастись: после расстрела она вылезла из убежища, перелезла под колючей проволокой, окружавшей гетто, и бросилась к первому дому. Это была Майя Радашковская-Смелькинсон. Она попросила женщину, собиравшую дрова, спасти ее. Продолжает историю Иван Бовт, сын женщины, спасшей Майю. Он все прекрасно помнит: как мама привела в дом девочку, как папа сделал ей «схрон», как соседка грозилась сдать их немцам, как впоследствии родители увели Майю в деревню к родственникам.

В фильме присутствуют выписки из немецких приказов, которые рассказывают о способах уничтожения евреев. Они построены на черно-белой графике и сняты оператором А. Морозом в соответствии с кодированными иконографическими правилами, где на втором плане — колючая проволока и фотографии немцев, издававших эти приказы, а на первом — строки жутких документов. Вглядываясь в лица на фотографиях, достаточно умные и интеллигентные, трудно поверить, что человек способен придумать подобные зверства. Наличие конфликта в кадре позволяет превратить событие в социальные последствия, формирующие картину мира. Зритель понимает, что за каждой буквой таких приказов стоят сотни тысяч уничтоженных жизней. Сцена приобретает глубокий философский смысл.

Продолжает тему рассказ о Мемориальном комплексе катастрофы и героизма еврейского народа «Яд Вашем» в городе Иерусалиме (Израиль). Здесь же находится и Стена почета, на которой выбиты имена Праведников народов мира. Завершает эпизод о семье Бовт — Иване, Катерине и их сыне (также Иване) — кадр о том, что 2 января 1995 г. им было присвоено звание «Праведник народов мира» с вручением диплома и именной медали со словами из Талмуда: «Человек, спасший одну жизнь, спас все человечество».

В фильме звучат слова раввина Григория Абрамовича: «Первым праведником был Ной, который спас и животных, и человечество, отсюда корни этой традиции и понимание того, что праведники спасают». Зритель узнает, что первым Праведником народов мира 19 марта 1963 г. стал немец-антифашист Людвиг Вёрль. Пер-

выми белорусскими Праведниками народов мира были Андрей и Наталья Станько из деревни Речки Вилейского района. Деревню окружали пять еврейских гетто. Десять недель Андрей и Наталья прятали беженцев из гетто. Вадим Акоюн, директор Музея истории и культуры евреев Беларуси, говорит о том, что самое потрясающее, когда люди спасали евреев долгое время. Их нужно было кормить, за ними нужно было убирать, а кругом полицаи и немцы, донести могли и соседи. Ужас в том, что в итоге могли убить всех, всю семью за спасение евреев.

К июлю 1942 г. все пять гетто вокруг деревни Речки были ликвидированы. Однако некоторым удалось все-таки выжить. Эти люди оказались в партизанских отрядах. Около 270 человек — стариков, женщин и детей — по решению партизанской бригады было решено вывести за линию фронта. Выполнить приказ поручили комиссару Николаю Киселеву. Переход длиной в 800 км начался в сентябре 1942 г. и завершился в декабре. Линию фронта перешли 218 бывших узников гетто. Остальные погибли или не дошли. Николай Киселев в 2005 г. был удостоен звания Праведника народов мира через три десятилетия после смерти. Сегодня в списке более 26 тысяч фамилий из разных стран мира.

В картине присутствует прием, который был использован еще в первом фильме «Хроники Минского гетто», — послания убитых людей нам, ныне живущим. Это постановочные сцены. Человек рассказывает историю своей гибели и то, что он чувствовал в последние минуты жизни. Монологи создавались по сохранившимся записным книжкам и дневникам. Острый по накалу эпизод очень эмоционально воздействует на зрителя. На крупном плане герой рассказывает свою историю, а у него за спиной пламя и колючая проволока. Пламя, которое сжигает тело, но не душу. Монологи воспринимаются лучше, когда речь не плавная, а фрагментарная, поэтому режиссер сделал «рваный монтаж». От того, что рассказывается очень простым будничным голосом, без патетики и сильных эмоций, становится невероятно жутко, так же как и от выбора цветовой палитры кадра, когда «разные экранные хронотопы обозначаются визуально с помощью световой и цветовой тональности» [23, с. 101], погружают современного зрителя в то жуткое время и дают возможность заглянуть в душу героя за мгновение до смерти.

В этот раз зритель услышал историю Аси, которая дружила с Ниной, Идой и Раей. Ася и Рая были белоруски, Нина и Ида — еврейки. Родители Аси, которую усыновили в раннем возрасте, были евреи. В июле 1941 г. Ася, Ида и Нина вместе с родителями оказались в гетто. Ася могла остаться, потому что была не еврейкой, но она пошла вместе с родителями и погибла. Нина после погрома спаслась благодаря семье Раи. Ида, которая во время бомбежки потерялась от бабушки, также пришла в дом к Рае. Ее отец помог девочке устроиться в русский детский дом в Минске. Кириллу и Анастасии Семашко и их дочери Рае было присвоено звание Праведников народов мира. В детских домах спаслись многие еврейские дети, хотя немцы постоянно проводили антропологические экспертизы.

Четыре десятка еврейских детей было спасено в деревне Поречье Пуховичского района Минской области. В октябре 1943 г. их построили парами и провели по деревенской улице. По домам разобрали всех. Деревня была очень бедная, везде были земляные полы, но люди делились последним. Когда приближались каратели, партизаны оповещали жителей, и те уходили на болото. В белорусской деревне Поречье звание Праведников народов мира получили только некоторые жители,



подвиг всех сельчан отметили сами спасенные. Они поставили памятник — единственный в Беларуси, посвященный «праведной» деревне.

В фильме еще несколько трогательных историй спасенных жизней. За каждой из них — мужество и героизм простых людей. Никита, Софья и их дочь Светлана Лукьянович три года прятали в своей семье маленькую Аллу Грабштейн, выдавая ее за племянницу Наташу. Аллу вытолкнула мать из колонны евреев, идущей на расстрел, ее подобрала Светлана и привела в дом. В 2015 г. семья Праведников народов мира Лукьяновичей получила еще одну награду — премию имени Яна Карского «За отвагу помощи». Как правило, получают награду те, кто уже носит звание Праведника народов мира, при этом подчеркивается уникальность истории спасения.

Съемочная группа докудрамы «Хроника Минского гетто», основываясь на исторических фактах, представила зрителю экранное произведение о силе человеческого духа, доброте, любви и мужестве. Документальность изображения достигнута благодаря монтажной структуре повествования и закадровому тексту. Главный акцент сделан на воспоминаниях бывших узников гетто. Эти кадры являются очень ценными, поскольку выживших людей осталось мало. Именно их монологи стали тем драматургическим стержнем, вокруг которого разворачивается история. Для режиссера В. Луцкого они стали не только основой концепции монтажа, но и создавали посредством кино логику изложения и эмоционально воздействовали на зрителя. Также режиссер для воссоздания эпохи немецкой оккупации использовал сцены реконструкции, компьютерную графику, отрывки из документальных и игровых фильмов. Важное место занимают мнения историков и экспертов. Дикторский текст (голос за кадром — А. Суцковер) необходим не только для логического повествования, но и для трактовки событий, представления различных точек зрения, выводов.

Коллектив создателей докудрамы «Рожденные дважды» провел большую исследовательскую работу и открыл малоизвестную страницу истории: кто такие Праведники народов мира, кто имеет право носить такое звание, откуда истоки этого течения. Вместе с тем через портреты отдельных спасенных людей был создан образ трагедии всего еврейского народа в годы Второй мировой войны, образ Холокоста. Не менее эмоционально показан образ человека, готового любой ценой спасти чужую жизнь и заслужившего носить звание Праведника народов мира. «Докудрама способствует глубокому зрительскому восприятию событий, дает возможность появлению нового смыслового пространства» [24, с. 97]. Фильм «Рожденные дважды» — достойное завершение трилогии о Минском гетто, рассказывающем о подвиге белорусов в годы Холокоста.

Современные технологии и широта кинематографических жанров позволяют использовать документальную драму в разных сферах и категориях. Это могут быть образовательные, исторические, социальные, исследовательские и другие фильмы. Докудрама не имеет ни жанровых, ни тематических, ни каких-либо других рамок. Она способна раскрыть и художественно интерпретировать любую тему. Возможность соединения компьютерной графики, документов, актерской игры, слова позволяет решать любые творческие задачи.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что телевизионная докудрама является новым видом единой экранной системы, в которую входят кино и телевидение. Это самостоятельная ветвь телевизионного кино, ей подвластны

различные жанры и темы. «В ее основе лежит реальное драматическое событие, по которому исследуются факты в художественной форме с привлечением игровых эпизодов (реконструкция) и ведущего (иногда), совместно с документальными съемками происходит создание аудиовизуального произведения на основе творческого замысла и единого сюжета» [25, с. 70].

Производство докудраны не требует больших материальных ресурсов, здесь акцент делается на сценарий, в котором должна быть хорошо прописана интрига, подача материала, конфликт. От качества сценария зависит успех докудраны. Если при его подготовке автор исследовал большой эмпирический материал: неизвестные ранее факты, первоисточники, документы, — экранное произведение будет интересным. Композиция докудраны содержит те же структурные элементы, что и любое другое произведение игрового кинематографа, — завязку, кульминацию и развязку, поэтому авторы тщательно продумывают структуру сценария. Этим же объясняется динамичный монтаж, быстрая смена действий на экране и активная съемка, которая свойственна докудране.

Выделяя игровое или документальное кино как самостоятельные виды искусств, мы подчеркиваем, что они являются таковыми, поскольку могут создавать образ в различных жанрах. То же самое следует отнести и к фильму-докудране, тематическая палитра которой позволяет говорить о системе жанров, составляющими которых являются драма, мелодрама, комедия, фильм-портрет, детектив, киноэпопея, трагедия, историческая драма, историко-революционный фильм и др. Докудрана пытается сочетать в условиях телевидения лучшие приемы кинематографа, как игрового, так и документального, что, несомненно, оказывает положительное влияние на всю телевизионную продукцию. Это уникальное явление, порожденное телевидением, позволяет образно, эмоционально, зрелищно и точно подавать различную информацию. Пройдя долгий путь в своем развитии от жанра исторической передачи или документального кино, докудрана приняла вид самостоятельной ветви экранного искусства.

## Литература

1. Willis, Edgar E. *Foundations in Broadcasting: Radio and Television*. New York: Oxford University Press, 1951.
2. “Docudrama”. *Cambridge Dictionary*. Accessed January 23, 2020. <http://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/docudrama>.
3. Fournier, Georges. “British Docudrama”. *Cinema and Marketing*, no. 3 (2013). Accessed January 23, 2020. <https://journals.openedition.org/inmedia/591>.
4. Garvey, Daniel E. *The Documentary: Its Evolution and Contemporary Problems*. Stanford: Stanford University, 1960.
5. Hoffer, Thomas W., and Richard Alan Nelson. “Evolution of Docudrama on American Television Networks: A Content Analysis, 1966–1978”. *Southern Speech Communication Journal* 45 (1980): 149–63. Accessed February 21, 2020.
6. Irwin, Mary. “BBC Television Documentary 1960–70: A History”. Thesis of PhD diss. Glasgow Caledonian University, 2008. Accessed January 22, 2019. <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.492389/>.
7. Малькова, Лилиана. “ТВ: игры с документальной формой”. *Электронный журнал “Медиаскоп”*, вып. 3 (2012). Дата обращения апрель 24, 2019. <http://mediascope.ru/?q=node/1126>.
8. Шергова, Ксения. “Докудрана — новый жанр?”. *Вестник электронных и печатных СМИ*, no. 13 (2012). Дата обращения июнь 24, 2016. <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>.

9. Манскова, Елизавета. “Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности”. Автореф. дис. канд. филол. наук. Алтайский государственный университет, 2011.
10. Штейн, Сергей. “Онтология кино”. *Менеджер кино*, no. 8 (2009): 58–64. Дата обращения декабрь 12, 2019. [http://schtein.ru/content/schtein/SCHTEIN\\_Ontology\\_of\\_cinema.pdf](http://schtein.ru/content/schtein/SCHTEIN_Ontology_of_cinema.pdf).
11. Тарковский, Андрей. “Запечатленное время”. *Медиа-архив “Андрей Тарковский”*. Дата обращения декабрь 19, 2019. <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-5.html>.
12. Соловьева, Светлана. “Художественный образ и наследие”. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук* 17, no. 1 (2015): 218–21.
13. Базен, Андре. *Что такое кино? Сборник статей*. Пер. Виктор Божович и Изабелла Эпштейн. М.: Искусство, 1972.
14. Ромм, Михаил. “Вопросы киномонтажа. (Записи лекций)”. *Токман*. Дата обращения январь 12, 2020. <http://www.tokman.ru/tx26.html>.
15. Макиенко, Максим. “Художественный образ и символ как основа пространственно-временной реальности кинофильма (на примере художественного фильма ‘Карнавал’)”. *Молодой ученый*, no. 8 (2009): 190–7.
16. Остапенко, Раиса. “Холокост в советском кино: о чем умалчивалось?”. *BBC News: русская служба*. Дата обращения февраль 8, 2020. [https://www.bbc.com/russian/society/2014/06/140620\\_jeremy\\_hicks\\_holocaust\\_interview](https://www.bbc.com/russian/society/2014/06/140620_jeremy_hicks_holocaust_interview).
17. Pulver, Andrew. “Holocaust Cinema: Why Film-Makers are Revisiting a Never-To-Be-Forgotten Hell”. *The Guardian*. Accessed March 3, 2020. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2015/jun/10/holocaust-films-son-of-saul-auschwitz-nazis>.
18. Gershenson, Olga. “Holocaust Cinema”. *Oxford Bibliographies*. Accessed February 15, 2020. <https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0262.xml>.
19. Zeltserman, Lea. “Ghosts of Soviet Holocaust Cinema Finally Escape From the Censors’ Files”. *Tablet*. Accessed March 6, 2020. <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/soviet-holocaust-cinema>.
20. “История еврейской общины в Беларуси”. *Минск старый и новый*. Дата обращения февраль 26, 2020. <https://minsk-old-new.com/life/zhiteli-goroda/istoriya-evrejskoj-obshhiny-belarusi>.
21. Kobrynsky, Oleksander, and Gerd Bayer, eds. *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. Rev. ed. New York: Wallflower Press, 2015.
22. Stiglegger, Marcus. “Cinema as Historical Archive? Representing the Holocaust on Film”. *Ikonen*. Accessed February 12, 2020. [http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Holocaust\\_cinema\\_Stiglegger.htm](http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Holocaust_cinema_Stiglegger.htm).
23. Познин, Виталий. “Художественное пространство и время в экранном хронотопе”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 1 (2019): 93–109.
24. Стежко, Наталья. “Генезис и развитие телевизионной документальной драмы в Беларуси”. *Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика*, no. 1 (2018): 90–103.
25. Стежко, Наталья. “Докудрама на белорусском телеэкране”. *Вестник БДУ. Серия 4. Филология. Журналистика. Педагогика*, no. 3 (2012): 69–73.

Статья поступила в редакцию 3 апреля 2020 г.;  
рекомендована в печать 12 ноября 2020 г.

Контактная информация:

Стежко Наталья Григорьевна — канд. искусствоведения, доц.; [natste@rambler.ru](mailto:natste@rambler.ru)

## The Image of the Holocaust in the Television Documentary Drama Trilogy “The Chronicle of the Minsk Ghetto”

N. G. Stsiazhko

Belarusian State University,  
4, Nezavisimosti pr., Minsk, 220030, Republic of Belarus

**For citation:** Stsiazhko, Nataliia. “The Image of the Holocaust in the Television Documentary Drama Trilogy “The Chronicle of the Minsk Ghetto””. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 11, no. 1 (2021): 56–68. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2021.104> (In Russian)

The prevailing view in modern film studies is that television documentary drama (docudrama) is either a hybrid, a synthesis, or a documentary film genre. The author of the article hypothesizes that docudrama has long exceeded the boundaries of documentary films and asserted its own place in the system of screen arts on par with feature films, documentaries and animated films. The author claims that docudrama is a unique phenomenon generated by television and it combines all the modern innovations in cinema. Docudrama allows for the text information to be reformatted into an audio-visual experience in an emotional, spectacular and accurate way, therefore possessing the inherent features of other screen arts. Like other forms of screen arts, it forms an image capable of evoking certain emotions and makes the viewer think and draw their own conclusions. The combination of artefacts and quotes adds volume and artistic value to the image. The article explores the genesis and development of television docudrama and gives it a definition based on key characteristics. It shows how films of various genres can be created within docudrama, proving that docudrama is not a subgenre within the genre of documentary film but a new independent branch of screen arts. The author highlights that the reason for the popularity of docudrama lies in the fact that the historical and informative material, which can be interesting and useful to the viewer, is presented in a spectacular and lightweight form. This idea is supported through the analysis of the documentary drama trilogy *The Chronicle of the Minsk Ghetto*, in which an image of the Holocaust, the unspeakable tragedy of the Jews during the Second World War, is shown.

*Keywords:* cinema, television documentary drama, docudrama, Holocaust, image, screen arts, editing, genre.

## References

1. Willis, Edgar E. *Foundations in Broadcasting: Radio and Television*. New York: Oxford University Press, 1951.
2. "Docudrama". *Cambridge Dictionary*. Accessed January 23, 2020. <http://dictionary.cambridge.org/ru/словарь/английский/docudrama>.
3. Fournier, Georges. "British Docudrama". *Cinema and Marketing*, no. 3 (2013). <https://doi.org/10.4000/inmedia.591>.
4. Garvey, Daniel E. *The Documentary: Its Evolution and Contemporary Problems*. Stanford: Stanford University, 1960.
5. Hoffer, Thomas W., and Richard Alan Nelson. "Evolution of Docudrama on American Television Networks: A Content Analysis, 1966–1978". *Southern Speech Communication Journal* 45 (1980): 149–63. <https://doi.org/10.1080/10417948009372446>.
6. Irwin, Mary. "BBC Television Documentary 1960–70: A History". Theses of PhD diss. Glasgow Caledonian University, 2008. Accessed January 22, 2019. <http://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.492389/>.
7. Mal'kova, Liliانا. "Television: Playing with the Documentary Form". *Elektronnyi zhurnal "Mediascope"*, iss. 3 (2012). Accessed April 24, 2019. <http://mediascope.ru/?q=node/1126>. (In Russian)
8. Shergova, Kseniia. "Is Docudrama a New Genre?" *Vestnik elektronnykh i pechatnykh SMI*, no. 13 (2012). Accessed June 24, 2016. <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>. (In Russian)
9. Manskova, Elizaveta. "Modern Television Documentaries in Russia: The Dynamics of Genres and Means of Screen Expression". Thesis of PhD diss. Altaiskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2011. (In Russian)
10. Shtein, Sergei. "The Ontology of Film". *Menedzher kino*, no. 8 (2009): 58–64. Accessed December 12, 2019. [http://shtein.ru/content/shtein/SCHTEIN\\_Ontology\\_of\\_cinema.pdf](http://shtein.ru/content/shtein/SCHTEIN_Ontology_of_cinema.pdf). (In Russian)
11. Tarkovskii, Andrei. "Time Captured". *Media-arkhiv "Andrei Tarkovskii"*. Accessed December 19, 2019. <http://tarkovskiy.su/texty/vrema/vrema6-5.html>. (In Russian)
12. Solov'eva, Svetlana. "Artistic Image and Legacy". *Izvestiia Samarskogo nauchnogo tsentra Rossiiskoi akademii nauk* 17, no. 1 (2015): 218–21. (In Russian)
13. Bazin, André. "What is Cinema? A Collection of Articles". Rus. ed. Transl. by Viktor Bozhovich and Izabella Epshtein. Moscow: Iskusstvo Publ., 1972. (In Russian)
14. Romm, Mikhail. "Questions on Film Editing. (Lecture Notes)". *Tokman*. Accessed January 12, 2020. <http://www.tokman.ru/tx26.html>. (In Russian)

15. Makienko, Maksim. "Artistic Image and Artistic Symbol as the Foundation of the Cinematic Space-Time Reality (Using the Feature Film 'Carnival' as an Example)". *Molodoi uchenyi*, no. 8 (2009): 190–7. (In Russian)
16. Ostapenko, Raisa. "The Representation of the Holocaust in Soviet Cinema: What Was Not Talked About?" *BBC News: russkaia sluzhba*. Accessed February 8, 2020. [https://www.bbc.com/russian/society/2014/06/140620\\_jeremy\\_hicks\\_holocaust\\_interview](https://www.bbc.com/russian/society/2014/06/140620_jeremy_hicks_holocaust_interview).
17. Pulver, Andrew. "Holocaust Cinema: Why Film-Makers are Revisiting a Never-To-Be-Forgotten Hell". *The Guardian*. Accessed March 3, 2020. <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2015/jun/10/holocaust-films-son-of-saul-auschwitz-nazis>.
18. Gershenson, Olga. "Holocaust Cinema". *Oxford Bibliographies*. <https://doi.org/10.1093/OBO/9780199791286-0262>.
19. Zeltserman, Lea. "Ghosts of Soviet Holocaust Cinema Finally Escape From the Censors' Files". *Tablet*. Accessed March 6, 2020. <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/soviet-holocaust-cinema>.
20. "The History of the Jewish Community in Belarus". *Minsk staryi i novyi*. Accessed February 26, 2020. <https://minsk-old-new.com/life/zhiteli-goroda/istoriya-evrejskoj-obshhiny-belarusi>. (In Russian)
21. Kobrynsky, Oleksander, and Gerd Bayer, eds. *Holocaust Cinema in the Twenty-First Century: Images, Memory, and the Ethics of Representation*. Rev. ed. New York: Wallflower Press, 2015.
22. Stiglegger, Marcus. "Cinema as Historical Archive? Representing the Holocaust on Film". *Ikonen*. Accessed February 12, 2020. [http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Holocaust\\_cinema\\_Stiglegger.htm](http://www.ikonenmagazin.de/artikel/Holocaust_cinema_Stiglegger.htm).
23. Poznin, Vitaly. "Art Space and Time in the Screen Chronotope". *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* 9, no. 1 (2019): 93–109. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.105>. (In Russian)
24. Stezhko, Natal'ia. "Genesis and Development of Television Documentary Drama in Belarus". *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 10. Zhurnalistyka*, no. 1 (2018): 90–103. (In Russian)
25. Stezhko, Natal'ia. "Docudrama on the Belarusian TV". *Vesnik BDU. Seriya 4. Filalogiia. Zhurnalistyka. Pedagogika*, no. 3 (2012): 69–73. (In Russian)

Received: April 03, 2020  
Accepted: November 12, 2020

Author's information:

Nataliia G. Stsiashko — PhD in Arts, Associate Professor; natste@rambler.ru