

Е. В. Волков, Е. В. Пономарева

ИГРОВОЕ КИНО КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

E. V. Volkov, E. V. Ponomareva

FICTION FILM AS A HISTORIC SOURCE FOR THE STUDYING OF CULTURAL MEMORY

Статья посвящена основам изучения игрового кино как одного из каналов культурной памяти с точки зрения феноменологического подхода. Автор останавливается на основных принципах анализа фильмов и характеризует модели исторических картин.

Ключевые слова: игровое кино, культурная память, образы прошлого, мифологизация истории.

The article is devoted to the principles of studying of fiction film as a channel of cultural memory from the point of view of phenomenological approach. The author dwells upon the main principles of film analysis and characterizes the models of history films.

Keywords: fiction film, cultural memory, the images of the past, mythologization of the history.

Кинопроизведения, несомненно, являются одним из каналов культурной памяти и требуют внимательного изучения с точки зрения феноменологического подхода. В данном случае вполне применимы идеи современного немецкого египтолога и культуролога Я. Ассмана, создавшего оригинальную теорию культурной памяти. Культурная память по теории Ассмана обретает свою новую форму, новое содержание и смысл в условиях разрывов, кризисов, переживаемых обществом. Он разделяет коллективную память общества на коммуникативную и культурную. Первая охватывает воспоминания современников событий и поддерживается их совместным общением в рамках индивидуальных биографий. Такая память обращена в недавнее прошлое (последние 80—100 лет). Она исчезает вместе со своими носителями, уступая место другой памяти. А культурная память представляет собой набор значимых для социума традиций и образов прошлого, приобретающих формы мифов и поддерживающихся с помощью ритуалов и праздников, исторической науки, искусства и литературы. «Культурная память, — пишет Ассман, — это дело мнемотехники, для которой в обществе существуют специальные институты». Такая память формирует некий социокультурный фон, объединяющий общество в одно целое.

Эти две формы памяти также различаются и структурной причастностью их носителей. Если в коммуникативной памяти каждый ее участник считается в равной степени компетентным в воспоминаниях о прошлом, то в культурной памяти ее носителями выступают профессиональные историки, поэты, писатели, художники, священники, политики¹.

Экранные образы оказывают колоссальное влияние на представления людей об истории. Многие люди знают о прошлом, прежде всего, по художественной литературе и кинематографу. Это связано с тем, что, во-первых, художественные образы более яркие и впечатляющие, чем образы истории в научных трудах. Во-вторых, кинематограф и литература имеют, несомненно, значительный ореол распространения в обществе, в отличие от научных работ.

Вот только один пример влияния киноискусства на формирование представлений о прошлом. В результате проведенного в 2001 г. опроса, связанного со знанием россиянами истории Отечества, в котором участвовал 2401 человек в 26 субъектах Российской Федерации, 60 % респондентов указали на кинофильмы как источник получения знаний о прошлом².

«Сила воздействия кино, — утверждал Ю. М. Лотман, — в разнообразии построенной, сложно организованной и предельно сконцентрированной информации, понимаемой в широком ... смысле, как совокупность разнообразных интеллектуальных и эмоциональных структур, передаваемых зрителю и оказывающих на него сложное воздействие — от заполнения ячеек его памяти до перестройки структуры его личности»³.

Как творческий процесс, в котором переплавляются и современные умонастроения, господствующие в обществе, и коллективная память, и личные пристрастия, интуиция, видение прошлого и действительности, кинематограф имеет ряд отличительных особенностей, о чем сказано выше. Кино, прежде всего, зрелищное искусство, в котором его творцы отражают свой субъективный взгляд на мир настоящего, прошлого, а порой будущего.

Бесспорно, кино является коммуникативной системой. «Режиссер, киноактеры, авторы сценария, все создатели фильма что-то нам хотят сказать своим произведением. Их лента — это как бы письмо, послание зрителям»⁴.

Фильмы, как визуально-вербальные творения, безусловно, могут являться и историческими источниками. Среди основателей данного подхода можно назвать зарубежных историков М. Ферро, П. Смита, Р. Росенстоуна и некоторых других⁵.

Первые новаторские работы, связанные с исследованием кинообразов в культурно-историческом контексте, принадлежат французскому историку М. Ферро, который, учитывая специфику репрезентации прошлого на экране, предложил изучать кинематограф с точки зрения разных подходов. Один из них — фильм как «агент истории», т. е. выяснение вопроса, какие новые знания о прошлом, о времени своего создания дает кинолента. Другая проблема для исследования — социальная и политическая роль кинематографа в обществе на разных этапах его развития. Следующий подход связан с изучением фильма как выразителя монументальной истории, как культурного канала для создания и трансляции мифов⁶.

М. Ферро выдвинул свою методику исследования фильма в качестве исторического источника, включающую следующие этапы и процедуры. Прежде всего, стоит проанализировать сам киноаппарат, что предполагает изучение угла и ракурса съемки, переходов к крупным планам, четкость изображения и освещенность, степень интенсивности разворачивающихся событий на экране, а также зернистость и контрастность пленки. Затем необходимо проанализировать содержание кадров, относительно идентификации костюмов, предметов, интерьеров, связанных с периодом, о котором идет речь в фильме. Далее следует аналитическая критика фильма, т. е. сопоставление внешних фактов, имевших отношение к картине, например, данные о создателях фильма, о киностудии, условиях производства и проката, а также рецепция кинопроизведения современниками⁷.

На сегодняшний день сторонники антропологического и феноменологических подходов в исторических исследованиях выработали несколько основных принципов анализа фильмов. Во-первых, большую ценность в фильме представляет неявное содержание (невидимое и неочевидное), то есть то, что картина проговаривает помимо желания и сознания ее создателей. Очень значимо то, что читается «между строк» рассказываемой истории («неписанные ценности» данного общества, «случайные свидетельства»). Поэтому, изучая содержание фильма, необходимо восстановить элементы той реальности, которая в него вошла, как неявный, неосознанный фон.

Во-вторых, исследователь обязан владеть основами искусствоведческой теории, знать законы жанров кино, иметь представление о специфике того или иного фильма. Анализ кинокартины должен включать несколько уровней: поверхностно нарративный, формально-эстетический, стилистический и подсознательный.

В-третьих, кинематограф может рассматриваться и в качестве «параллельной» истории или «контр-истории», как иной тип исторического дискурса, который может не совпадать с официальными взглядами на прошлое.

В-четвертых, не существует идеологически нейтрального фильма. Только эта идеологичность может быть либо открытой, либо «зашифрованной». Обязанность исследователя — распознать ее в фильме. Необходимо тщательно изучать именно то, что в картине может избежать цензуры.

В-пятых, любой фильм является материалом для изучения коллективного бессознательного эпохи. Кинопроизведение, в данном смысле, репрезентирует не факты, а мысли, мнения, идеологические установки исторического периода или национальной культуры. Кинофильм — важный источник по истории ментальностей.

В-шестых, фильм очень интересен для историографического анализа, так как демонстрирует определенное видение истории, фиксируя его на экране, и помогает осмыслить события прошлого посредством визуально-вербальных образов. Историческая кинокартина представляет собой вариант интерпретации прошлого «витающего в воздухе» данной культуры. Кинематограф является одним из каналов мифологизации истории. Обращаясь к прошлому, исторический фильм, кодирует мифологию современного ему общества, то есть тот взгляд на историю, который данный социум предпочитает всем остальным⁸.

Конечно, в первую очередь исследователей привлекают исторические художественные фильмы. Под историческим понимается «костюмный» фильм, повествующий о прошлом, сюжет которого основан на реальных событиях и реальных персонажах. Однако, строго говоря, если подходить к кинокартине как к источнику для исследования прошлого, историческим является любой фильм⁹.

На наш взгляд, существует два типа исторических игровых картин. Прежде всего, это фильмы, в которых их авторы с помощью художественных средств пытаются правдиво воплотить образы реальных исторических деятелей и событий на экране. Но есть картины другого плана. Они изображают вымышленные образы прошлого, но при этом на фоне правдоподобного показа исторического времени. Создатели таких картин демонстрируют типичные ситуации с придуманными героями, которые вполне могли произойти в тот или иной период истории. Конечно, художественный фильм может не полностью соответствовать историческим фактам, но он способен воплотить эстетическую и идеологическую правду истории.

В любом фильме всегда присутствует три момента: субъективное авторское начало; объективное начало, то есть возможности киноязыка; политическое начало, связанное со временем его создания¹⁰.

Кино с точки зрения исторического исследования, видимо, можно изучать по двум направлениям. Во-первых, исследование того, насколько достоверно фильм представляет на экране людей и события прошлого. Во-вторых, анализ фильма как культурного явления, как канала трансляции

коллективной памяти о прошлом с точки зрения визуальной антропологии.

Второе направление представляется более перспективным и предполагает рассмотрение фильма на трех уровнях. Сначала следует обратить внимание на докинематографическую историю картины, то есть изучить замысел, подготовку и этапы ее создания. Затем, необходимо пристально исследовать кинематографический уровень, то есть трактовку кинообразов и всего культурного текста фильма. И, наконец, проанализировать посткинематографический этап: исследовать реакцию власти и общества на фильм.

Выделяют несколько моделей исторических игровых фильмов¹¹. К первой из них относится фильм-эпопея. Такие картины отличаются откровенной мифологичностью в показе прошлого, зрелищностью и направленностью на коммерческий успех. Первыми фильмами подобного рода стали итальянские картины, которые снимались в Риме, где декорациями служили сохранившиеся до настоящего времени архитектурные и скульптурные древности («Последние дни Помпеи» (1908), «Падение Трои» (1910), «Агриппина» (1910), «Кай Юлий Цезарь» (1914)). Затем первенство в этом деле, начиная с послевоенного периода, перешло к Голливуду («Бен-Гур» (1959), «Спартак» (1960), «Клеопатра» (1963), «Падение Римской империи» (1964), «Гладиатор» (2000), «Троя» (2004), «Александр» (2004) и др.).

Первым из подобных отечественных фильмов стала картина «Понизовская вольница (Стенька Разин)» (режиссер В. Ромашков), премьера которой состоялась в октябре 1908 г. в Петербурге. Именно с этого фильма-лубка, основанного на фольклоре, и началась история российского кино¹².

Фильмы-эпопеи имеют значительное влияние на общество и на представления людей о прошлом. В них явно угадывается господствующая идеология и социальный заказ общества. Например, советская картина «Освобождение», состоявшая из нескольких частей («Огненная дуга», «Прорыв», «Битва за Берлин», «Последний штурм»), и созданная в конце 1960-х — начале 1970-х гг. не только продемонстрировала официальный вариант истории Великой Отечественной войны, но и реабилитировала после хрущевской «оттепели» И. В. Сталина, показав его исключительно в положительном аспекте. Однако в целом фильм получился более правдивым и не таким помпезным как картины о войне сталинского периода. Одна из главных причин заключалась в том, что режиссер Ю. Озеров, являясь сам фронтовиком, набрал в свой творческий коллектив много ветеранов.

Следующей моделью является историко-биографический фильм. В качестве примера, можно обратиться к известной советской картине режиссера С. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938). Фильм надолго сформировал в нашем общественном сознании образ Александра Невского (актер Н. Черкасов), как искусного политика и военачальника. В нем присутствуют и мифологические, библейские мотивы, и угадываются черты советской жизни 1930-х годов. Картина как бы исподволь

демонстрирует зрителям идеальное общество, с атрибутами советского социума, в качестве «большой семьи», состоящей из нескольких иерархических групп. Первый уровень — «правитель-отец», то есть князь, мудрый и смелый, близкий к народу политик. В нем видны мифические черты Сталина, как «гениального вождя». Другой уровень — это «герои», дружинники Василий Буслай и Гаврила Олексич, Домаш Твердиславович и др. В их облике можно различить легендарные образы советских героев-комсомольцев и коммунистов. Затем, на последнем уровне находится простой народ, представленный воином Савкой, кузнецом Игнатом, девицей Василисой и др.

«Большой семье» противостоят «враги»: внешние — тевтонские рыцари, а также внутренние — предатели из псковских бояр. Причем внутренние враги не менее опасны, чем внешние. В ликах немецких рыцарей отчетливо просматриваются атрибуты нацистской Германии. Крест — символ христианства в фильме отождествляется с врагом. Здесь чувствуется атеизм и режиссера, и подобные господствующие настроения в среде советской интеллигенции¹³.

Следующей моделью считается историко-революционный фильм. Такие картины были характерны для советского кинематографа и ряда социалистических стран. Наивысшую степень оценки в мировом кино заслужил фильм С. Эйзенштейна «Броненосец «Потёмкин»» (1925), который неизменно входит в десятку лучших фильмов всех времен и народов.

В фильме подчеркнута беспримерная жестокость солдат и казаков Одесского гарнизона в качестве «цепных псов» самодержавия. Чего стоит сцена массового убийства безоружных людей на Бульварной лестнице, ведущей в порт! Однако фильм умалчивает о том, что силовые действия царских властей стали ответной реакцией на взрывы и грабежи, учиненные революционерами и примкнувшими к ним рабочими, которые в июне 1905 г. захватили Одесский порт. На экране также не показано, что орудийные выстрелы с броненосца не причинили никакого вреда военным властям города, а разрушили несколько жилых домов обывателей. К счастью, никто из них не пострадал¹⁴.

Индивидуальные характеры в фильме практически отсутствуют. На переднем плане — революционные массы. Картина выглядела как грандиозная пантомима с шоковыми эффектами¹⁵.

Еще одной моделью является политический фильм, созданный на историческом материале. Подобные картины обращаются, как правило, к недавнему прошлому. Они отличаются откровенной причастностью к задачам настоящего, публицистичностью.

Картина знаменитого Ч. Чаплина «Великий диктатор» (1940), где он выступил в трех ипостасях, как продюсер, режиссер и актер, вышедшая на экраны в начальный период Второй мировой войны, принадлежит, на наш взгляд, к числу подобных произведений. Это кинематографическая пародия на А. Гитлера, его соратников и союзников. Фильм оказал большое влияние на оценку сущности германского и итальянского фашизма в западных

странах, прежде всего в США и Великобритании. Однако в Советском Союзе премьерный показ картины так и не состоялся. Экранный образ диктатора вызывал слишком много ассоциаций со Сталиным и его политикой¹⁶.

Военную драму, основанную на историческом материале, следует обозначить как еще одну модель исторического фильма. Как правило, в таких картинах перед зрителями предстают вымышленные герои, но на фоне реалий прошлого.

Фильм американского режиссера С. Спилберга «Спасение рядового Райана» (1998) является убедительным примером данного тезиса. Перед нами вполне достоверный рассказ о событиях Второй мировой войны, а также отношений среди солдат одного взвода в армии США.

Кинопроизведения классика итальянского неореализма Р. Росселлини «Рим — открытый город» (1945) и «Генерал дела Ровере» (1959) демонстрируют войну не только в игровых сценах, но и в документальных кадрах. Это был первый опыт включения в художественный фильм документальной хроники. Такой прием получил в дальнейшем широкое распространение¹⁷.

Вообще, военная тема уже давно стала одной из самых распространенных в исторических фильмах. Данное утверждение касается, конечно, и отечественного кинематографа.

Наиболее удачными фильмами данной тематики, по мнению киноведа, оказались те, которые раскрывали образ простого человека на войне, его внутренний мир, его переживания. Картины «Баллада о солдате» (1959) Г. Чухрая, «Иваново детство» (1962) А. Тарковского, «Проверка на дорогах» (1986) А. Германа относятся к подобным кинопроизведениям.

Таким образом, игровой кинематограф является транслятором с одной стороны знаний, с другой стороны — мифов о прошлом. Кино — это еще и полезный источник информации о представлениях людей относительно своей истории, их менталитете и идеологии, культуре в целом. Фильмы являются фактами самосознания общества и коллективной памяти.

Значительное влияние на создание экранных образов прошлого оказывает ряд факторов. Во-первых, накопленные знания о тех или иных исторических событиях и явлениях. Во-вторых, официальная идеология, господствующая в обществе. В-третьих, взгляды на историю основных творцов фильма, прежде всего режиссера, сценариста, актеров.

Для создателей таких фильмов очень важно обладать «чувством истории», то есть способностью проникать в психологию и мотивы действий исторических лиц, умением находить в длинной и запутанной цепи событий главное звено¹⁸. И тогда образы прошлого на экране приобретут достоверность и глубину, освобождая зрителей от паутины исторических мифов.

Примечания

1. Ассман Я. Культурная память. Письмо, память и политическая идентичность в высоких культурах древности. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — С. 19—21, 54, 39—43.
2. Историческая память населения России : материалы круглого стола // Отечественная история. — 2002. — № 3. — С. 194—195.
3. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин : Ээсти раамат, 1973. — С. 53.
4. Там же. — С. 3; Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. — Таллин : Александра, 1994. — С. 10.
5. См.: Historian and Film / Ed. P. Smith. Cambridge, 1976; Ferro M. Film et Histoire. — Paris, 1984; Rosenstone R. Visions of the Past. — Harvard, 1995; Revision History. Film and the Construction of a New Past / Ed. R. Rosenstone. — Princeton, 1995 и др.
6. Ferro M. Cinema et Histoire. Le cinema, agent et source de l'histoire. — Paris, 1977; Ferro M. Cinema e Storia. Linee per una ricerca. — Milano, 1980; Film et Histoire / et. M. Ferro. — Paris, 1984; Ферро М. Кино и история // Вопросы истории. — 1993. — № 2. — С. 47—57.
7. Ferro M. Cinema et Histoire. — P. 109—133. Цит. по: Усманова А. «Визуальный поворот» и гендерная история // Гендерные истории Восточной Европы : сб. ст. / под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой, А. Пето. — Минск : Европейский гуманитарный ун-т, 2002. — С. 60—61.
8. Усманова А. Указ. соч. — С. 45—47.
9. Там же. — С. 38—65.
10. Огнев К. К. Реалии истории в художественной системе фильма (основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса) : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — М. : Б. и., 2003. — С. 14.
11. См.: Огнев К. К. Реалии истории в художественной системе фильма (основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса) : дис. ... д-ра искусствоведения. — М. : Б. и., 2003.
12. Зоркая Н. М. История советского кино. — СПб. : Алетей ; Изд-во СПб. ун-та, 2006. — С. 20—22.
13. Шенк Ф. Б. Александр Невский в русской культурной памяти: Святой, правитель, национальный герой (1263—2000). — М. : Новое литературное обозрение, 2007. — С. 303—394.
14. Островский Г. Л. Одесса, море, кино: страницы истории далекой и близкой. — Одесса : Маяк, 1989. — С. 80—88; См.: Гаврилов Б. И. В борьбе за свободу: восстание на броненосце «Потемкин». — М. : Мысль, 1987. — 222 с.
15. Бейли К. Кино: фильмы, ставшие событиями. — СПб. : Академический проект, 1998. — С. 47—48.
16. См.: Великий диктатор. Записи к фильму // Ч. С. Чаплин. О себе и своем творчестве : в 2 т. — Т. 2. — С. 126—176. — М. : Искусство, 1991; Великий диктатор. Сценарий // Ч. С. Чаплин. О себе и своем творчестве : в 2 т. — Т. 2. — С. 176—244. — М. : Искусство, 1991; Чаплин Ч. С. Моя биография. — М. : Вагриус, 2000. — С. 414—422; Кукаркин А. В. Чарли Чаплин. — М. : Искусство, 1988. — С. 160—174; Робинсон Д. Чарли Чаплин. Жизнь и творчество. — М. : Радуга, 1989. — С. 447—471.
17. Огнев К. К. Реалии истории в художественной системе фильма (основные типологические модели на материале мирового кинопроцесса) : дис. ... д-ра искусствоведения. — Л. 297.
18. Там же. — Л. 167.

Поступила в редакцию 10 февраля 2012 г.

ВОЛКОВ Евгений Владимирович, окончил Челябинский государственный университет (1989). Доктор исторических наук, профессор, кафедра истории России, Южно-Уральский государственный университет. Сфера научных интересов: история Белого движения и российской эмиграции, культурная память советского общества о гражданской войне, кино и история. E-mail: evgeny-volkov@mail.ru

VOLKOV Evgeny Vladimirovich graduated from Chelyabinsk State University (1989). He is a Doctor of Historical Science, professor of the Department of History of Russia of South Ural State University. Research interests: history of the White movement and the Russian emigration, cultural memory of the Soviet society about civil war, cinema and history. E-mail: evgeny-volkov@mail.ru

ПОНОМАРЁВА Елена Владимировна в 1991 г. с отличием окончила Челябинский государственный педагогический институт. Доктор филологических наук, профессор, Южно-Уральский государственный университет. Научные интересы: история литературы, проблемы искусствоведения, источниковедение в частности, по проблемам малой прозы 1920-х годов в контексте историко-культурных тенденций XX века.

PONOMAREVA Elena Vladimirovna, she graduated from the Chelyabinsk State Pedagogical Institute in 1991. PhD, professor, Southern Ural State University. Her research interests include the history of literature, the problems of art criticism, studies of small prose of the 1920s in the context of historical and cultural trends of the XX century.