

Л. Н. Мазур, О. В. Горбачев

СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ О ДЕРЕВНЕ:

опыт исторической
интерпретации
художественного
образа



**Олег Витальевич Горбачев
Людмила Николаевна Мазур
Советские фильмы
о деревне. Опыт
исторической интерпретации
художественного образа**

Издательский текст

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=67236435

*Советские фильмы о деревне. Опыт исторической интерпретации
художественного образа: Политическая энциклопедия; М.; 2022
ISBN 978-5-8243-2481-5*

Аннотация

Монография посвящена теоретическим и методическим вопросам изучения советского художественного кинематографа как уникального источника по истории российской деревни в XX веке. Рассмотрены проблемы анализа и интерпретации аудиовизуальных источников, раскрыта история советского кинематографа в контексте используемых кинематографистами подходов к отражению советской реальности, проведен анализ фильмографии о деревне. На основе использования методов количественного и качественного анализа фильмов

советского периода проведена реконструкция основных сюжетов сельской истории. Особое внимание уделено изучению влияния художественного кинематографа на формирование исторической памяти новых поколений.

The monograph is devoted to the theoretical and methodological issues of studying Soviet art cinema as a unique source on the history of the Russian village in the XX century. It considers the problems of analysis and interpretation of audiovisual sources and reveals the history of the Soviet cinema in the context of the approaches used by cinematographers to reflect Soviet reality, as well as analyses filmography about the village. Based on the methods of quantitative and qualitative analysis of films of the Soviet period, the author carried out reconstruction of the main plots of rural history, paying special attention to the study of the influence of the art cinema on the formation of the historical memory of the new generations.

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

Введение	9
Глава 1. Художественные фильмы как исторический источник	14
1.1. Визуальный поворот и историческая наука	14
1.2. Образ как понятие исторической науки	25
1.3. Источниковедческие аспекты изучения художественного кинематографа	36
1.4. Особенности информационной структуры аудиовизуальных источников	61
Конец ознакомительного фрагмента.	66

Людмила Николаевна

Мазур, Олег

Витальевич Горбачев

Советские фильмы

о деревне. Опыт

исторической

интерпретации

художественного образа

© Мазур Л. Н., Горбачев О. В., 2022

© Политическая энциклопедия, 2022



РОССПЭН

Москва

2021



Введение

*Деревенское кино —
Под гитару песенки...
Входишь – будто в мир иной
По скрипучей лесенке.*

Ю. Селивёрстов

Основу исторического исследования традиционно составляют письменные источники. Информационный прорыв, связанный с появлением новых носителей, технологий и способов создания документов, который произошел в XX в., привел к значительному расширению круга исторических источников. Среди них особое место заняли кинодокументы, содержащие уникальную аудиовизуальную информацию и позволяющие существенно расширить возможности исторических интерпретаций. Однако введение их в научный оборот до недавнего времени было ограничено узким кругом проблем (история киноискусства) и, как правило, носило иллюстративный характер. Особенно не повезло художественному кинематографу, к которому историки обращались очень редко, так как в нем представлена вымышленная реальность, организованная по законам художественного произведения. При этом возникает парадоксальная ситуация: по умолчанию за игровыми фильмами признается право на «историческую правду», но в практике работы исто-

рика они востребованы недостаточно¹. Фундаментальная работа В. М. Магидова, посвященная характеристике информационного потенциала кинофото документов и анализирующая главным образом документальное кино, фактически это подтвердила².

Между тем художественный кинематограф обладает высоким информационным потенциалом, актуальным не только для изучения традиционных искусствоведческих сюжетов, но и самых разных проблем социальной истории XX в. С учетом характера подачи информации художественные фильмы можно условно подразделить на две категории: 1) фильмы, отражающие современную автором реальность («актуальные»); 2) ретроспективные фильмы, в которых изображаются события и явления прошлого³.

Первая группа фильмов является уникальным источником, позволяющим реконструировать разные стороны повседневности (быт, обстановку, образ жизни, поведение, отношения людей), декларируемые обществом и государством ценности, проанализировать актуальные проблемы и предлагаемые способы их решения. Вторая группа интересна с точки зрения изучения транслируемых образов прошлого,

¹ См., например: Дашкова, 2013; Добренко, 2008; История страны / История кино, 2004; Отечественная история. 2003. № 6 (тематический номер).

² Магидов, 2005.

³ Подобная классификация использовалась в советском кинопроизводстве и кинопрокате и представляет интерес в источниковедческом плане.

актуальных во время их создания.

Кино как исторический источник характеризуется следующими особенностями:

– фильм является результатом творческого осмысления объективной (исторической) реальности в форме идей и образов и представляет собой систему семиотических кодов, нуждающихся в корректной расшифровке и интерпретации;

– процесс производства фильмов детерминируется влиянием внешних факторов – государства (в странах с плановой экономикой) и/или рынка, и подвергается многоуровневой цензуре, что непосредственно влияет на характер репрезентации проблем жизни общества и их объяснение;

– важнейшей чертой кинодокументов является создание иллюзии реальности. Зритель подсознательно верит в подлинность того, что видит на экране, он становится очевидцем и соучастником происходящего. Происходит наложение содержания кинодокументов на индивидуальный опыт и сознание, т. е. имеет место субъективация сведений, получаемых в ходе просмотра фильмов.

Все это осложняет научную интерпретацию кино, вызывая у исследователя обоснованные сомнения в возможности верификации наблюдаемой кинореальности. Между тем кино объективно выступает в роли инструмента познания, способного создавать не менее значимые и достоверные обобщения, чем научное исследование.

В информационном плане художественное кино представляет собой чрезвычайно интересный документ: с одной стороны, с позиций структурализма фильм имеет все признаки нарратива (текста), поскольку излагает некую историю, которая, благодаря возможностям кинематографа, обладает не только временной структурой и сюжетностью, но также особой убедительностью, образностью и полнотой восприятия. Кино как текст использует свой язык, он формируется путем совмещения различных рядов символов – изобразительных, музыкальных, текстовых, несущих как смысловую, так и эмоциональную нагрузку. С другой стороны, все изобразительные средства кино ориентированы на формирование художественных *образов*, которые выступают основным структурным элементом фильма. В этом смысле в процессе исследования кинодокумента перед историком встает проблема оценки достоверности не столько сюжета кинокартины или отраженных в нем процессов и явлений, сколько правды созданного авторами образа, его типичности, историчности и функционально-эмоциональной нагрузки.

Таким образом, кино содержит образную информацию, отражающую объективную и субъективную (авторскую) реальность. Задача историка в этом случае сводится к исторической интерпретации и верификации образов, созданных средствами кино. При этом важно избежать опасности превращения исторического дискурса в искусствоведческий в силу различий в объектах исследования и подходах к изуче-

нию.

Попытка разрешения этой проблемы была предпринята авторами данной монографии, которые поставили перед собой задачу не только охарактеризовать художественные фильмы как исторический источник, но и использовать их для реконструкции событий сельской истории. Сразу необходимо оговорить, что в силу специфики информационного потенциала художественных фильмов они могут быть использованы преимущественно для изучения истории повседневности. Что касается истории событий, то она раскрывается кинематографом скорее в историографическом ключе и поэтому представляет интерес с позиций изучения исторических киноинтерпретаций, соотношения их с научными знаниями и их эволюцией. Этот срез не менее интересен – история исторических представлений выступает в качестве основы для анализа коллективной исторической памяти определенной эпохи. Но нас в большей степени интересовали возможности аудиовизуальных источников с точки зрения отражения реальности; хотелось понять, в чем их преимущество (или уязвимость) в сравнении с письменными источниками, для изучения каких исторических сюжетов можно привлекать художественные фильмы. Выяснилось, что круг тем достаточно широк. В их числе сельская повседневность, семья и семейные отношения, миграция, праздники, труд и быт, а также материальный мир.

Глава 1. Художественные фильмы как исторический источник

1.1. Визуальный поворот и историческая наука

По мнению Уильяма Митчелла, за последние десятилетия произошел настоящий переворот в гуманитарных науках, связанный с формированием общества визуальной культуры и ее проявлениями⁴. В исследованиях по истории и социологии кино, телевидения, массовой культуры, в философских работах и социологических теориях рассматриваются механизмы становления нового общества «спектакля»/«шоу», функционирующего по законам массовых коммуникаций, инсталляций и аудиовизуальных технологий. Происходящие изменения имеют далекоидущие последствия, поскольку затрагивают, так или иначе, все общество, начиная от конкретного человека и заканчивая общественными институтами и практиками, в том числе научными. Основным каналом распространения информации постепенно становится экран (телевидение, видео, кинематограф), имеющий

⁴ См.: Mitchell, 1995.

свои психофизиологические особенности воздействия на человека и механизмы его восприятия. Новая информационная среда формирует новый тип личности – «человека смотрящего» и, соответственно, предъявляет собственные требования к информационным продуктам.

Важно понять, какие изменения в этих условиях происходят в научных практиках, в том числе в исторической науке, для которой письменный текст был и остается основным источником информации и способом репрезентации исторического знания. В целом в историческом знании визуальный поворот совершается медленнее, чем в социологии или культурологии, и имеет свои особенности, поскольку «видимость» для историка – понятие условное. Живая событийная реальность прошлого недоступна для прямого восприятия, она опосредуется через источники (письменные, иконографические, аудиовизуальные). Текст по-прежнему является основой исторического познания и его символом. Он определяет основные методы и технологии работы историка.

Однако историческая наука не остается в стороне от новых веяний. Под влиянием визуальной культуры:

- 1) формируются новые направления исторических исследований (например, визуальная антропология; визуальная история; исторические реконструкции);

- 2) за счет включения сюжетов из истории повседневности, исторической памяти, общественного сознания расширяется проблемно-тематическое поле, что, с одной стороны, свя-

зано с реконструкцией и интерпретацией образов, а с другой – предполагает апеллирование к визуально воспринимаемой реальности;

3) происходит постепенное изменение языка исторической науки и его понятийного аппарата, где все более широкое применение находят слова и термины, отражающие различные варианты визуализации («портрет», «образ», «облик», «ландшафт» и проч.);

4) приобретают популярность новые методологические концепты (теория видения и визуального; концепт «образа»);

5) происходит расширение источниковой базы исторических исследований за счет привлечения фото-, аудиовизуальных, изобразительных источников;

6) получают развитие нетрадиционные методы и технологии исторического исследования (метод наблюдения, технологии анализа визуальной исторической информации);

7) изменяются традиционные способы репрезентации результатов исторического исследования. В частности, появляются мультимедиа-публикации⁵, документально-исторические фильмы, этнокино и проч.

Каждый из отмеченных выше аспектов нуждается в тщательном изучении с выходом на новое понимание задач и методов истории как науки. В данной главе мы остановимся на некоторых из них, в частности на методологических и мето-

⁵ См., например: Утехин и др., 2007.

дических проблемах визуализации исторического знания.

* * *

Наиболее очевидным проявлением визуального поворота в исторической науке стало стремительное развитие *визуальной антропологии*, которая, по мнению В. М. Магидова, превращается в одну из фундаментальных научных отраслей, объединяя культурологов, социологов, историков, философов и задавая определенный тренд в способах познания культуры и общества⁶. В СССР интерес к данному направлению проявился в 1970-е гг., в зарубежной науке первые визуально-антропологические исследования были предприняты еще раньше – в 1920-е гг.

Первоначально под визуальной антропологией понимали этнографическое документирование средствами фото- и кино съемки. На этих позициях до сих пор находится Центр визуальной антропологии при Московском государственном университете, начавший свою деятельность в 1991 г. (рук. Е. В. Александров)⁷. Однако довольно скоро рамки дисциплины стали восприниматься значительно шире, в контексте не столько этнографического, сколько общепhilософского дискурса. В таком, более широком, смысле склонны трактовать визуальную антропологию в созданном Н. И. Басов-

⁶ Магидов, 2012.

⁷ См.: Центр визуальной антропологии МГУ.

ской Центре визуальной антропологии и эгоистории Российского государственного гуманитарного университета⁸. Большой интерес к развитию визуальной антропологии сегодня проявляют культурологи, хотя они, в частности К. Э. Разлогов, склонны рассматривать визуальную антропологию еще более широко – в контексте «культурной антропологии»⁹.

Жизненный потенциал визуальной антропологии, рост интереса научной общественности к ее проблемам находят свое выражение в активной регионализации: наблюдается устойчивый рост числа центров и лабораторий визуальной антропологии, которые создаются не только в столицах, но и в различных регионах России (Новосибирск, Омск, Пермь, Чебоксары и др.)¹⁰.

К сфере визуальной антропологии относятся также научные практики, основанные на анализе разнообразных изобразительных источников, среди которых важное место занимают фото- и кинодокументы. Развитие нового направления связано с постановкой и решением целого ряда методологических проблем, в том числе с разработкой понятийного аппарата и обоснованием критериев анализа информации,

⁸ См.: Учебно-научный центр визуальной антропологии и эгоистории.

⁹ См.: Разлогов, 2010.

¹⁰ См., например: Сайт лаборатории «Новых визуальных технологий» Новосибирского государственного университета (<https://nsu.ru/science/visual/>); лаборатории культурной и визуальной антропологии Пермского государственного университета (<http://www.psu.ru/fakultety/filologicheskij-fakultet/laboratorii/laboratoriya-kulturnoj-i-vizualnoj-antropologii>) и др.

полученной в ходе визуально-антропологических исследований¹¹.

Помимо новых методологических подходов, в рамках визуальной антропологии складывается своя методическая база, которая также существенно отличается от традиционных исследовательских практик. Она включает прежде всего особые *методы документирования* визуальной информации (видео- и фотосъемка), которые рассматриваются в контексте фиксации и интерпретации реальности через объектив кинокамеры¹².

Новые формы визуальной антропологии широко представлены на Российском фестивале антропологических фильмов, президентом которого является член-корреспондент РАН А. В. Головнев¹³. Используя в качестве основного инструмента визуальных репрезентаций образы, киноантропологи создают принципиально новый, сложно структурированный документ, который можно рассматривать и как научный текст, и как источник, созданный исследователем. И это ставит перед зрителем/читателем новые проблемы: при использовании этнокино в качестве научного текста/источника мы имеем дело с двойной субъективацией информации, поскольку оно создается по законам киножанра, т. е. оперирует образами, и одновременно является отражением автор-

¹¹ См., например: Барт, 1989; MacDougall, 1998; Гирц, 2004; Руби, 2007; и др.

¹² См.: Головнев, 2009.

¹³ См.: Российский фестиваль антропологических фильмов.

ской позиции. Однако, как справедливо отмечает Я. Панакова, визуальность не обладает явностью текста¹⁴. Потребовались столетия, прежде чем историки признали факт «одушевленности» исторического источника и разработали адекватные методы анализа, позволяющие максимально объективировать содержание письменных исторических документов. Интерпретация образа с художественной и научной точек зрения – задача новая и трудновыполнимая. Между тем, современные темпы развития науки практически не оставляют времени для решения этой методической проблемы по отношению к визуальным документам.

Утверждение, что в рамках визуальной антропологии происходит становление нового направления – визуальной истории, – подкрепляется появлением содержательных сборников статей и монографий¹⁵, авторы которых успешно расширяют предметное поле отечественной исторической науки¹⁶. Особенно плодотворны в этом отношении исследования, ориентированные на изучение визуальности, используемой в пропаганде, агитации, рекламе, архитектуре и других общественных практиках прошлого¹⁷. Они свидетельствуют о новом этапе эволюции исторической науки, где визуальные

¹⁴ См.: Панакова, 2007. С. 165.

¹⁵ См.: Визуальная антропология: режимы видимости... 2009; Визуальная антропология: настройка оптики, 2009; Очевидная история... 2008; История страны / История кино, 2004; Нарский, 2008; и др.

¹⁶ См.: Щербакова, 2011.

¹⁷ См.: Лейдингер, 2014; Roberts.

источники и технологии играют все большую роль, а внимание исследователей сосредоточено на проблемах исторической визуальности, методах прочтения и интерпретации визуальных репрезентаций.

В качестве самостоятельной научной задачи выделяется запрос на визуализацию прошлого с использованием новых методов реконструкций, прежде всего виртуальных и игровых. Весьма популярными становятся 3D-реконструкции. Одним из первых опытов подобных исследовательских практик был проект виртуальной реконструкции Страстного монастыря, реализованный в МГУ в 2014–2015 гг.¹⁸ Монастырь был построен в 1649 г., его несколько раз перестраивали в XVIII и XIX вв.; он пережил наполеоновское нашествие, менял свой архитектурный облик и социальное значение, после пожара 1812 г. был отстроен заново. В 1919 г. монастырь упразднили, а в 1937 г. все его здания снесли. Авторы проекта поставили перед собой задачу виртуальной реконструкции Страстного монастыря с окружающим его историко-архитектурным ансамблем на нескольких временных срезах (с середины XVII в. до середины 1930-х гг.). Ими были использованы методы компьютерного моделирования, привлечен комплекс архивных источников: чертежи, планы, описи строений монастыря, делопроизводственная документация, фотографии XIX – начала XX в., гравюры и др. Результат

¹⁸ См.: Бородкин и др., 2014.

реконструкции доступен на сайте проекта¹⁹. Проект можно рассматривать в качестве примера визуальной истории, поскольку данное исследование 1) имеет целью визуальную реконструкцию не просто архитектурного объекта, но и исторической среды; 2) опирается преимущественно на изобразительные источники; 3) использует технологии визуального анализа и 4) содержит визуализированный результат, представленный в виде 3D-инсталляций, планов и видеороликов.

Отражением визуального поворота является реализация федерального проекта по созданию в разных городах исторического парка «Россия – моя история», главным объектом которых стали не музейные экспозиции, демонстрирующие документы, предметы, артефакты, а образы прошлого, презентация которых опирается преимущественно на визуальный контент²⁰. Визуальный ряд экспозиций ленты времени поддерживают аудиозаписи, повторяющие доступный для общего визуального восприятия текст, дополненный музыкальным или шумовым оформлением. Таким образом, концепция исторического парка ориентирована на достижение комплексного информационного эффекта, получаемого при загрузке всех органов чувств – зрения, слуха, прикосновения (сенсорные экраны) и обеспечивающего закрепление в памяти эмоционального образа, в котором доминируют цвет, зву-

¹⁹ См.: Проект «Виртуальная реконструкция московского Страстного монастыря...»

²⁰ См.: Сомов, Кузьмина, 2018.

ковые акценты и ключевые слова, представленные в заголовках стендов («достижения», «успехи», «планы нападений» и проч.). Важной чертой исторического парка как современной формы презентации исторических знаний является его информационная многоуровневость: первый уровень – эмоциональное восприятие эпохи, формирование ее визуального образа; второй – краткая текстовая информация, сопровождающая инсталляции и уточняющая визуальный образ; третий – тексты исторических документов или информационных статей, доступные посетителю парка в результате целенаправленного поиска и работы с экспозицией. Так, например, выставка «От великих потрясений к Великой Победе. 1917–1945 гг.» содержит 700 архивных документов, 3 тыс. информационных статей, 1 тыс. часов кинохроники, 5 авторских инсталляций. Наиболее доступен для посетителей и, следовательно, более востребован первый уровень, создающий эмоциональный образ эпохи, в некоторых случаях достаточно сложный.

Таким образом, мы являемся свидетелями постепенной эволюции истории от преимущественно письменной науки к политехнологичной, что порождает множественность вариантов ее реализации. Уже сегодня можно говорить о существовании цифровой, визуальной, экспериментальной истории²¹. Однако базовый тренд развития исторического познания все же связан с его визуализацией и переходом от *тек-*

²¹ См. подробнее: Мазур, 2014.

ста к образу.

1.2. Образ как понятие исторической науки

Язык науки – это один из наиболее чувствительных инструментов познания, в котором новые веяния проявляются в первую очередь. О визуальном повороте в исторической науке опосредованно свидетельствует все более широкое использование в словаре историка «визуальных» понятий («образ», «портрет», «облик», «ландшафт», «картина», «пейзаж» и проч.), применяемых в самых разных историко-тематических исследованиях: от традиционных историографических работ до трудов, ориентированных на изучение сюжетов социальной, политической, интеллектуальной истории, истории повседневности и т. д.²²

Уже на рубеже 1970–1980-х гг. из социологии в исторические исследования проникают такие понятия как «социальный портрет», «социальный облик», «образ жизни» и т. п. Многомерность вводимых в научный оборот «визуализированных» понятий сопровождалась их стремительной концептуализацией, обрастанием теоретическими смыслами и представлениями. Так, например, В. И. Казакова предлагает рассматривать понятие «социальный портрет» как «кон-

²² См., например: Голубев, 1999; Голубев, Поршнева, 2012; Корзун, 2000; Оболенская, 1991; Репина, 2010; Родигина, 2006; Сенявская, 2006; Сенявский, Сенявская, 2006; Кныш, 2009; и др.

цепт... отражающий тенденцию эстетизации современного общества... как симптом и символ информационного (точнее, визуального. – *Авт.*) общества, одно из воплощений “смерти” социального, которое переживается сейчас в горизонте художественного мировосприятия»²³. Тематика, связанная с реконструкцией социальных портретов определенных социальных групп (коммунистов, молодежи, рабочих и проч.) в исторической ретроспективе была востребована отечественными историками в 1990–2000-е гг., но раскрывалась преимущественно в статистико-социологическом ракурсе²⁴, порождая вопросы и оставляя некоторую неопределенность и неудовлетворенность уровнем интерпретации материала.

В понятийном аппарате современной исторической науки несомненным лидером по частоте употребления является понятие «образ». Неудивительно поэтому, что в контексте новой модели визуальной культуры прошлое перестает восприниматься как текст и переосмысливается в контексте истории образов²⁵.

В настоящее время категория «образа» применяется в качестве базового понятия в исследованиях по социальной истории, истории ментальности, исторической памяти, по-

²³ Казакова, 2011. С. 32.

²⁴ См.: Советский простой человек... 1993; Воробьев, 2004; Обрезкова, 2011 и др.

²⁵ См. подробнее: Mitchell, 1995; Усманова.

сколькy без него невозможно реконструировать и описать факты общественного сознания и поведения²⁶. Применение категории «образ» все чаще встречается и при изучении вполне традиционных исторических объектов – событий, личностей, регионов, стран, периодов (эпох)²⁷. При этом образ как научное понятие остается пока слабо структурированным и в значительной степени неопределенным, поскольку строится не на логических принципах моделирования, а на интуитивном «восприятии» (фактически визуализации), т. е. способе познания с опорой на чувственный опыт.

Понятие «образ» имеет междисциплинарную природу. Появившись изначально в лоне религии, оно стало основным инструментом познания в литературоведении, культурологии, искусствоведении, философии, способствуя утверждению множественности существующих определений рассматриваемого понятия.

В толковом словаре Ожегова мы находим дефиницию, которая характеризует образ как живое, наглядное представление о ком-либо или о чем-либо²⁸. В философии он воспринимается в качестве результата и идеальной формы отражения предметов и явлений материального мира в сознании человека; в искусствоведении – как обобщенное художественное

²⁶ См.: Казакова, 2011; Кныш, 2009; Корзун, 2000; Оболенская, 1991; Пикхан, 2014; Родигина, 2006; и др.

²⁷ См.: Porshneva, 2014; Земцов, 2016; Сенявская, 2006; и др.

²⁸ Ожегов.

отражение действительности, облеченное в форму конкретного индивидуального явления²⁹. В литературоведении художественный образ определяется через категорию «модель мира», всегда в чем-то не совпадающую с той, которая нам привычна, но всегда узнаваемую. С позиций семиотики «образ» рассматривается как знак, получивший дополнительное значение в существующей системе знаков³⁰.

В большинстве определений подчеркивается, что образ представляет собой инструмент художественного творчества, искусства, и в этом смысле он противопоставляется строгому научному понятийному знанию, что влечет за собой конфликтность восприятия проблемы образа в качестве объекта научного исследования. Но вместе с тем он обладает познавательным потенциалом, поскольку представляет собой способ обобщения, основанный на нелогических приемах.

Что касается исторической науки, то здесь пока идет накопление опыта изучения образов прошлого. С этим понятием уже давно работают историки-антиковеды и медиевисты благодаря источникам, среди которых значительную часть составляют художественные и религиозные тексты³¹. Соответственно и понятие «образ» интерпретируется с учетом специфики анализируемых текстов. В трудах исследова-

²⁹ Роднянская, Кожинов, 1968.

³⁰ Николаев, 2011. С. 34–38.

³¹ См., например: Куш, 2015; Поляковская, 2011.

телей проблематики Нового и Новейшего времени «образ» рассматривается и как отражение результатов чувственно-го восприятия чего-либо с опорой на исторические источники, и как результат обобщения эмпирического материала, достигнутый через использование логических (типология, моделирование, структурирование) и эстетических приемов анализа. Наиболее удачной представляется дефиниция понятия «образ», предложенная А. Голубевым и О. Поршневой, где он рассматривается как продукт общественного сознания, отражающий индивидуальные и групповые эмоционально окрашенные представления о различных географических, социокультурных, исторических феноменах³².

Исследование исторического образа чего-либо или кого-либо предъявляет особые требования к используемым документальным историческим источникам, а также к методам, которые должны соответствовать задачам ментальных реконструкций³³. В качестве центральных вопросов изучения образов выделяются механизмы их формирования и трансляции, влияние на общественное сознание и поведение, факторы их трансформации и эволюции.

Включение в научный дискурс понятия «образ» и его стремительная концептуализация неизбежно ставят вопрос о соотношении «образа» и «текста». Эти два понятия представляют собой различные, но взаимосвязанные и взаимо-

³² См.: Голубев, Поршнева, 2012. С. 6.

³³ См., например: Porshneva, 2014.

дополняемые модели реальности, опирающиеся на разные методы конструирования. Текст – это логическая структура, состоящая из символов, которые мы расшифровываем, опираясь на доступные языковые коды (алфавит). Он нацелен на передачу *содержания*. Характерными чертами текстовой модели являются логичность, рациональность, точность.

В контексте теории деконструкции Ж. Деррида текст представляет собой базовое понятие, через которое только и возможно познание, и которое охватывает все проявления реальности, воплощаясь в формулах: «мир – это текст», «текст – единственно возможная модель реальности»³⁴. В самом общем виде деконструкция подразумевает критическое чтение и последующее «переписывание» прочитанного, т. е. представляет собой способ познания, основанный на технологии «чтение – письмо», являющейся основой письменной культуры.

Образ – это модель окружающего мира, построенная на его чувственном восприятии и конструируемая с помощью художественных приемов, которые меняются в зависимости от используемых технологий. И в этом его отличие от текстовой модели, поскольку образ может быть создан не только с помощью письменных технологий, но с помощью живописи, фотографии, кино и т. д. Данная модель характеризуется такими чертами как метафоричность, эмоциональность и узнаваемость. Для образа важны *форма* и порождаемая ею

³⁴ См.: Гурко, 1999; Гуссерль, 1996; Деррида, 2000; Ильин, 1996; и др.

эмоция, а также культурный код, положенный в его основу и обеспечивающий реализацию коммуникативной функции.

Между текстом и образом существует тесная связь. Образ может выступать фрагментом содержания (структуры) текста или иллюстрацией к нему (дополнением). Такая роль образа характерна для традиционной культуры (устной и письменной). Но уже в эпоху модерна образ начинает жить независимой от текста жизнью, не иллюстрируя его, а формируя новую реальность. Еще более очевидно разделение этих двух сущностей в эпоху постмодерна, для которой характерно сомнение в достоверности научного познания и убеждение, что познание реальности доступно, по выражению М. Хайдеггера, лишь интуитивному «поэтическому мышлению». В постмодернизме нарушается принцип целостности текста за счет усиления роли образов, что позволяет Ж. Делезу и Ф. Гваттари заявить: «Мир – это хаос»³⁵.

Разнообразие подходов к изучению исторического «образа» чего-либо (страны, социальной группы, семьи, врага, союзника, детства, исторической науки и т. д.), присущее историческим работам, представляет собой попытку взглянуть на явления прошлого по-новому, с позиций визуального восприятия. В этом смысле методы реконструкции и интерпретации образа можно рассматривать в контексте применения постмодернистских практик, выражающих стремление отойти от рациональных приемов обобщения истори-

³⁵ См.: Маркова, 2008. С. 264–282.

ческой информации и обратиться к так называемым «качественным» методам познания, основанным на законах чувственного восприятия.

Структура и содержание образа раскрываются через такие инструменты познания как *историческая модель* (целостное представление), *идеальный тип*, *стереотип*, *исторический миф*. Собственно, они и определяют конкретные исследовательские подходы к изучению образа, поскольку фокусируют внимание на различных его вариантах, которые могут существовать одновременно (идеальный, массовый, мифологизированный, индивидуальный и проч.). Каждая из этих категорий сама по себе представляет сложный теоретический конструкт, утяжеляя исторические интерпретации образа и перемещая их в плоскость историко-философского познания.

Исходя из способов конструирования и сферы бытования образа, можно выделить следующие его виды:

– *литературные* образы, создаваемые писателями и поэтами с помощью литературных приемов и письменного языка;

– *изобразительные* образы (живописные, скульптурные, архитектурные), формируемые с использованием художественных изобразительных средств (композиции, цвета, формы);

– *религиозные* образы, в создании которых в одинаковой степени задействованы слово и изображение, закрепленные в религиозном каноне; они отражают и транслируют архети-

пические формы сознания и поведения;

– *фото- и аудиовизуальные* образы, которые создаются с использованием технических средств фиксации реальности и могут быть статичными или динамичными;

– *пространственные* образы, формируются с использованием методов картографирования и представлены в виде карт.

Эти разновидности образов часто используются в исторических исследованиях в качестве исторических источников, поскольку их создание есть результат профессиональной деятельности художников, писателей, картографов и т. д.

Этот перечень дополняют *научные образы*, являющиеся результатом научной деятельности (исследования). Специфика научного образа состоит в том, что он представляет собой сложный симбиоз строгого языка науки и чувственно-метафорического содержания. Их реконструкция опирается на процедуры деконструкции образов первоисточника и должна отвечать требованиям полноты и достоверности. Научные образные реконструкции могут быть представлены в текстовой, математической, схематичной, аудиовизуальной, картографической и прочих формах.

Проблемы деконструкции (на уровне источника) и реконструкции (на уровне исследования) образа тесно связаны с переводом визуальной информации в вербальную. Причем историческая реконструкция образа реализуется с помощью научного языка, который имеет абстрактно-логическую при-

роду и слабо ориентирован на передачу визуальной, т. е. эмоциональной по своей природе информации. Важнейшими свойствами любого, в том числе исторического, образа выступают его *метафоричность, узнаваемость и эмоциональность*, что обеспечивает реализацию его коммуникативных функций. Как достичь этого результата, используя строгий язык науки? Тенденция придания литературности историческим описаниям присутствовала в исторической науке всегда. Сейчас она чрезвычайно актуальна с точки зрения необходимости повышения социокультурной значимости исторического знания. Историк должен писать не только точно, но и образно.

Но возможен и другой путь – сохранение традиции строгого научного описания образов за счет более тщательной структуризации понятия. Структура исторического образа как *абстрактно-символьной модели прошлого* включает определенные базовые элементы: это *имя* [ключевое слово (или слова)] и *форма*. При этом имя имеет символьную абстрактно-метафорическую природу, а форма может быть представлена в виде текста (сюжетного описания), призванного соответствовать особенностям изучаемого, в виде фразы (дискурса) или символа/знака.

Такие подходы к реконструкции образа в основе своей соответствуют апробированным приемам изучения мифа. И это не случайно, поскольку образ является сердцевиной мифа и по своей структуре и функциям соотносится с ним.

Чрезвычайно плодотворными в этом отношении представляются идеи Ю. М. Лотмана, выделяющего в структуре мифа три основные уровня: миф-текст, миф-знак и миф-пространство³⁶, вполне приложимые к репрезентации образа в историческом исследовании.

Таким образом, новая культурологическая ситуация, порождаемая визуальным поворотом, ставит перед историками сложные методологические вопросы, ответы на которые еще предстоит найти:

– что такое образ и является ли визуальность его необходимым свойством?

– можно ли рассматривать визуальные образы как источники исторической информации?

– какие методы наиболее адекватны задачам изучения визуальных образов?

– как соотносить язык образов с языком науки?

– каково соотношение исторической реальности и исторических форм визуальной культуры? и т. д.

Вопросов пока больше, чем ответов, но они являются первым шагом к познанию.

³⁶ См.: Лотман, 2000.

1.3. Источниковедческие аспекты изучения художественного кинематографа

Визуализация истории непосредственно связана с введением в научный оборот новых комплексов изобразительных/визуальных исторических источников. Значимость информационного потенциала русской живописи XIX в., в которой «представлена вся история России, все важные темы того времени», отмечает Г. Пикхан. «Произведения художников могут быть историческим источником», – утверждает исследовательница, реализуя эту мысль в своем научном творчестве³⁷. Все чаще основой для исторических исследований становятся фото- и кинодокументы.

Интерес к фотографии как особому виду исторического источника возник давно, и в наше время существует сложившаяся традиция изучения фотодокументов в контексте истории повседневности³⁸. Кинодокументы становятся предметом исследования значительно реже³⁹. Осторожность историков вполне понятна: признавая за кинодокументами спо-

³⁷ Пикхан, 2014. С. 49.

³⁸ См.: Магидов, 2005; Нарский, 2008; Главацкая, 2012; Красильников, 2011; Рубина, 2014; и др.

³⁹ См.: Дашкова, 1999, 2013; Димони, 2003; Долгова, 2020, 2021; и др.

способность отражения правды жизни, они пока не владеют необходимыми приемами их исторической интерпретации. Эмоциональное восприятие кино оказывается как правило более сильным, чем попытки его рационального анализа. Это порождает недоверие и влечет за собой отказ от использования этого источника в исторических исследованиях.

Традиционно кинодокументы подразделяются на два вида – документальные и художественные. Они различаются подходами к отражению реальности. Документальные фильмы обычно считаются более достоверными, чем художественные, поскольку фиксируют «объективную реальность»⁴⁰. Художественное кино отражает вымышленную реальность и на этом основании его выводят за пределы «достоверного».

Между тем любые кинотексты – и документальные, и художественные – семиотичны, т. е. их основным элементом выступает образ, создаваемый различными средствами. Поскольку художественное кино обладает более широким спектром изобразительных средств – это не только режиссерский замысел, операторская работа, музыка, текст (как в документальном кино), но и игра актеров, диалоговый дискурс, декоративные эффекты и т. д., то оно способно более полно отразить реальность. Кроме того, любой фильм – это чаще всего результат коллективного творчества (режиссера, сценариста, актеров, оператора, композитора и проч.). Не забудем и о влиянии цензуры/рынка. В результате кино становится от-

⁴⁰ См.: Магидов, 2005.

ражением коллективного сознательного и бессознательного, в том числе общественных мифов и стереотипов.

Проблема исторической интерпретации художественного кинематографа не нова, но, несмотря на все усилия заинтересованных лиц, остается маргинальной в исследовательском дискурсе. Тому есть несколько объяснений:

Во-первых, источниковедение аудиовизуальных источников чаще всего отталкивается от принципов толкования письменного текста, по-прежнему доминирующего на историческом исследовательском поле.

Во-вторых, многие исследователи полагают, что художественный текст в принципе невозможно корректно интерпретировать.

В-третьих, неприятие художественного кино как исторического источника базируется на том, что историк новейшего времени имеет возможность опираться на огромное количество документов, имеющих более «серьезную» репутацию. При ближайшем рассмотрении, однако, обнаруживается, что целый ряд проблем истории XX в., в том числе советского общества, не имеет должного источникового обеспечения. По сей день относительно небольшой круг авторов отваживается на изучение проблем общественного сознания советской эпохи или истории повседневности. Число подобных работ многократно уступает сочинениям по социально-экономической и политической истории.

При изучении советской истории из всего многообразия

доступных источников традиционно используются нормативные, делопроизводственные и статистические. В меньшей степени востребованы периодическая печать и источники личного происхождения. Кроме того, не стоит забывать, что значительная часть источников упомянутых категорий по разным причинам недоступна исследователям.

Идея «вторичности» и «недоверности» аудиовизуальных документов наиболее близка как раз тем историкам, которые представляют традиционные – политическое и экономическое – направления в изучении советской истории. С их точки зрения художественный кинематограф как источник вторичен постольку, поскольку близкая им проблематика хорошо обеспечена письменными документами различных типов.

Включение в исследовательский поиск аудиовизуальных источников не только способно расширить спектр традиционных исследовательских тем, но и расцветить новыми красками уже имеющиеся. Кроме того, в условиях «визуального поворота» оно неизбежно способствует расширению методологического и методического арсенала историка, актуализации его профессиональной деятельности с учетом современных требований.

Традиция источниковедческого анализа аудиовизуальных источников сформировалась благодаря усилиям нескольких авторов⁴¹. Ими же была сформулирована задача, не теря-

⁴¹ Баталин, 1986; Евграфов, 1973; Магидов 2005; Пушкарев, 1968; и др.

ющая своей актуальности: добиться того, чтобы источники этого типа перестали выполнять преимущественно иллюстративную функцию. Для того, чтобы предостеречь исследователя относительно невысокой надежности аудиовизуальных источников, как правило, формулируется требование их обязательной верификации с помощью письменных документов. Похожие предостережения только недавно перестали быть обязательными по отношению к мемуарам, к которым до сих не испытывает большого доверия позитивистски ориентированная часть исторического сообщества. В случае с аудиовизуальными документами дело состоит не только в том, чтобы опереться на традиционно надежные виды источников. Как неоднократно отмечалось, основной особенностью аудиовизуальных источников является доминирование образа над текстом, а большая их часть и вовсе лишена текста, если понимать под таковым вербализованную информацию. Между тем рациональная составляющая современного научного знания безусловно вербальна, поскольку опирается на книжную традицию, утвердившуюся несколько сотен лет назад. Поэтому в случае работы с аудиовизуальными источниками главной задачей становится «декодирование» образа⁴². Та же операция выполняется и по отношению к художественному тексту: художественный образ должен быть конвертирован в систему научных поня-

⁴² Строго говоря, это не декодирование, а кодирование, т. е. интерпретация образа средствами знаковой системы (языка).

тий. Таким образом, при источниковедческом анализе художественного кинематографа необходима двойная конвертация: *визуальный* и *художественный* образы интерпретируются с точки зрения характера отображаемой ими реальности.

Эта задача трудно решается, но не безнадежна, а конечный результат стоит затраченных усилий: советское художественное кино дает огромное разнообразие материала по самым разным сферам жизнедеятельности общества.

Предлагаемые теоретиками источниковедения кинофонодокументов методики интересны, но обычно ограничиваются анализом документального кино. Документальные фильмы действительно ценны своей фактографичностью, непосредственной фиксацией реальности. Вместе с тем жесткое противопоставление «правды» документального кино и «вымысла» художественного лишено основания: одни и те же кадры кинохроники активно используются для создания противоположных смыслов, как это было, например, с официальной съемкой Николая II. С точки зрения «чистоты жанра» интерес историка может вызвать бесстрастная нейтральная кинофиксация происходящего, но произведения такого рода специфичны: либо они были созданы на самой заре кинематографа, либо уже в наше время в виде современных очень скучных любительских видеофильмов, снятых людьми, не имеющими представления о композиции и монтаже. С другой стороны, в художественных фильмах

время от времени встречается документальная хроника, и почти всегда фиксируются реальные пейзажи, здания, интерьеры и т. п. Так, например, в откровенно пропагандистском фильме «Надежда», снятом С. А. Герасимовым в самом начале целинной эпопеи, можно видеть кадры с видами восстанавливаемого Сталинграда. И эта информация, без сомнения, очень ценна для историков.

Таким образом, и документальные, и художественные фильмы несут в себе следы авторского замысла, и для того, чтобы очистить созданный образ от субъективной составляющей, сделать его пригодным для исторической интерпретации, надо проделать большую работу.

При изучении художественного фильма в качестве исторического источника необходимо в первую очередь ответить на ключевой вопрос о реальности изображаемого. Проблема отношения кино к реальности является одной из наиболее дискутируемых в литературе. Теоретики кино обычно обращают внимание на то, что реальность вытекает из самой природы кино, поскольку оно фиксирует окружающий мир. Андре Базен полагал, что предназначение кино – «создание иллюзии на основе реальности»⁴³, т. е. репрезентируемая реальность не подвергалась сомнению. Более поздние авторы настроены более скептически: «энтузиазм Базена, который видел в изображении модели саму модель, выглядит уста-

⁴³ Базен, 1972. С. 262.

ревшим»⁴⁴. Что касается кинореализма, то о нем говорится весьма сдержанно: «Кинематографический реализм может быть оценен только по отношению к другим способам репрезентации, а не по отношению к действительности»⁴⁵. Замечание не очень вдохновляет, но историку ничего не остается, как руководствоваться им. Даже с учетом относительности кинореальности фильмы в ряде случаев оказываются более информативными, чем многие «санкционированные» традицией письменные источники.



⁴⁴ Омон и др., 2012. С. 109.

⁴⁵ Там же.

Говоря об особенностях кинорепрезентации, Жан Митри отмечал: «Фильм – это совсем иная вещь, чем система знаков и символов. По крайней мере, он не представляет собой только это. Фильм – это прежде всего изображения, причем изображения *чего-нибудь*. Изображения... являются не только знаками, как слова, но прежде всего предметами, конкретными реалиями: предметами, которые берут на себя (или на которые возлагают) определенное значение»⁴⁶. Таким образом, Митри, не обладая убежденностью Базена, все же уверен, что кинематограф связан с реальностью.

Автор классической работы о кино З. Кракауэр противопоставляет «кинематографичность» «театральности», подразумевая под кинематографичностью именно отображение действительности⁴⁷. Кракауэр при этом полагает устаревшим стремление реализма XIX в. воспроизводить предметы такими, какие они *есть*. «Современные реалисты усвоили (или вспомнили) истину, что реальность такова, какой мы ее *видим*» (курсив наш. – *Авт.*)⁴⁸.

Из авторов недавнего времени наиболее оптимистичны в оценке информационного потенциала художественного кино Дмитрий и Владимир Шляпентохи, утверждающие, что,

⁴⁶ Цит. по: Там же. 2012. С. 140.

⁴⁷ См.: Кракауэр, 1974.

⁴⁸ Кракауэр. С. 30.

несмотря на все ограничения, фильмы и другие визуальные медиа позволяют осуществить более полную и объемную реконструкцию реальной жизни, чем полученную средствами социальных наук или литературы, так как они избавлены от неизбежной линейности изложения. Если социологические сведения содержат только усредненную информацию об определенной социальной группе или институции, то фильмы предоставляют индивидуализированные сведения, часто дающие больше данных для социальных историков⁴⁹.

В последние годы было предпринято несколько удачных попыток изучения советского художественного кинематографа в историческом контексте⁵⁰. Для анализа советской реальности, как и любой другой в пределах века кинематографии, наиболее пригодны *фильмы на современную авторам тему* (т. е. «актуальные»). Исторические фильмы либо фантастические истории будущего также интересны, но они подходят главным образом для реконструкции общественного сознания эпохи (напр. «Александр Невский» С. Эйзенштейна, 1940 или «Аэлита» Я. Протазанова, 1924). При просмотре фильма на современную тему мы предполагаем, что действительность выглядела похоже, но иначе, поскольку была искажена авторским замыслом. Природа исторического знания конвенциональна: всякая новая информация должна дополнять общепринятое знание. Чтобы быть впи-

⁴⁹ Shlapentokh, Shlapentokh, 1993. P. 8–9.

⁵⁰ Димони, 2003; Дашкова, 2013.

санным в картину прошлого, новый источник должен пройти процедуру верификации на основе устоявшихся процедур. Поэтому революции в историческом познании вряд ли возможны: чтобы перевернуть устоявшуюся систему воззрений, вновь обнаруженные факты должны быть небывалой степени бесспорности и убедительности. Художественное кино в этом смысле не исключение. Процедура его верификации как источника не отличается от таковой для других видов исторических документов.

Использование художественного фильма как источника исторических сведений не должно являться самоцелью для исследователя и ни в коем случае не быть проявлением очередной «моды». В соответствии с положениями информационного подхода при выборе типа документа (синтаксический аспект информации) историк должен исходить из поставленной проблемы⁵¹. В ряде случаев аудиовизуальные материалы не способны добавить ничего нового к информации письменных источников.

Чтобы судить о степени достоверности содержащейся в фильме информации, необходимо выяснить следующее:

Какие факторы, действовавшие в момент создания фильма, способствовали искажению реальности?

⁵¹ Ковальченко, 1987. С. 109.





Кадры из фильмов «Земля», реж. А. Довженко, 1930 и «Цвет граната», реж. С. Параджанов, 1968

В какой степени автор был заинтересован в правдивом отображении реальности?

Какие элементы изображаемого в наибольшей степени подверглись искажающему влиянию замысла, а какие – в наименьшей?

После ответа на эти вопросы станет ясно, какие части отображаемой действительности нуждаются в дополнительной верификации, а где она бесполезна, т. е. имеет место чистейший вымысел.

К числу *факторов, искажающих реальность* в советском художественном кинематографе, относятся следующие.

1. *Теоретическая и эстетическая установка автора*. Влияние этого фактора особенно сильно проявляется в 1920–1930-е гг., когда кино претендовало на создание новой реальности в противовес театру и литературе. Концепция «новой реальности» ярко представлена в работах С. Эйзенштейна, кинодокументалиста Д. Вертова и ряда других режиссеров. Сугубо авторский взгляд нашел отражение в киноромантизме А. Довженко. Сюда же относится авторское кино 1960–1980-х гг. (кинематограф А. Тарковского, Э. Климова, С. Параджанова, К. Муратовой и др.)⁵². Исследователю принципиально важно разделять бесспорные художественные достоинства фильмов и их пригодность для изучения прошлого. Более того, посредственные фильмы нередко содержат больше ценной для историка информации, чем шедевры (это характерно для мирового кинематографа XX в. в целом, когда художественно выдающееся кино часто подчеркнуто дистанцировалось от реалистической традиции).

2. *Идеологическое вмешательство* с целью формирования лояльного власти гражданина. Это одна из ключевых позиций при характеристике советского кинематографа. Наиболее сложными для анализа исторического прошлого на ос-

⁵² По терминологии В. и Д. Шляпентохов, это «конструктивистские» фильмы, противостоящие «объективистским», т. е. реалистическим (см.: Shlapentokh, Shlapentokh, 1993. P. 3).

нове кино являются фильмы сталинского периода, а самыми информативными оказываются фильмы второй половины 1950-х – начала 1960-х гг., а также периода «перестройки». Примерно равные возможности для анализа предоставляют фильмы 1920-х гг. и второй половины 1960-х – начала 1980-х гг. В 1920-е гг. идеологический диктат в кинематографе смягчался недооформленностью «генеральной линии» в условиях внутрипартийной борьбы, поэтому искажающее воздействие политического заказа было не очень значительным. Нередко идеологическое вмешательство ограничивалось призывом покупать облигации, либо вступать в профсоюз («Папиросница от Моссельпрома», «Дом на Трубной»).



Кадр из фильма «Папиросница от Моссельпрома», реж.

Ю. Желябужский, 1924



Кадр из фильма «Дом на Трубной», реж. Б. Барнет, 1928



Кадр из фильма «Свадьба с приданым», реж. Т. Лукашевич и Б. Ровенских, 1953

Достоверность показанного образа жизни и жизненных ситуаций легко верифицируется документальными письменными источниками периода нэпа. Постепенное расширение границ дозволенного в брежневские годы также давало возможность относительно достоверно отражать советскую действительность. Напротив, «театральный» экранный мир сталинского периода почти не имеет отношения к реальности и пригоден лишь для изучения идеологии и пропаганды этого времени. Эвристической ценностью для историка-исследователя обладает суждение З. Кракауэра о том, что псевдореа-

листические декорации театральны не менее, чем созданные кубистом или абстракционистом. «Вместо того, чтобы инсценировать заданный жизненный материал, они представляют как бы его идею. Иными словами, они лишают фильм как раз той реальности, к которой тяготеет кино»⁵³. Многие фильмы сталинской эпохи подчеркнуто театральны, снимались в декорациях. Среди них «Кубанские казаки» И. Пырьева (1949), «Свадьба с приданым» Т. Лукашевич и Б. Ровенских (1953) и др.

3. *Коммерциализация кинематографа*, которая кажется меньшим злом по сравнению с идеологией, но на самом деле несколько не уступает ей по искажающему эффекту. Для обеспечения кассовых сборов авторы фильма избегают показа неприглядных сторон действительности, в «скучной повседневности» случаются необычные события (от появления «прекрасного принца» до вселенской катастрофы), при массовой презентации приобретающие признаки обыденности. Если политическое влияние призвано обеспечить идеологически «правильную» концовку, то коммерческое – комфортное зрительское восприятие. В советских кинокартинах – лидерах проката обе составляющие часто выступают вместе (счастливый конец в комедиях 1930-х гг. отражает желаемую бесконфликтность, становится естественным следствием советской счастливой жизни), что является залогом долголетия этих фильмов.

⁵³ Кракауэр, 1974. С. 62.

Для решения проблемы достоверности художественного кинематографа не менее важен вопрос о том, *почему создатели фильма в большинстве случаев все же стремились к отображению реальности*. Причин тому несколько.

1. Как известно, изначальной миссией кино, отличающей его от изобразительного искусства и театра, являлось как раз отражение реальности. Именно это качество кинематографа заставляет зрителя увлечься фильмом. *Зритель должен узнавать знакомый ему мир на экране* — в этом своеобразный залог достоверности отображаемого.

2. Кино стремится к *типизации*. «Фотограмма кошки не имеет референтом отдельную кошку, но скорее всю категорию кошек... Для акта съемки требуется отдельная кошка, а те, кто смотрит на изображение, воспринимают этот объект обобщенно»⁵⁴. Эта претензия на типичность является очень большим подспорьем для историка. В контексте исторического познания проблема типического реализуется с привлечением эстетической категории типического («специфически-реалистический способ и результат художественного обобщения, ориентированного на изображение средствами искусства характерных, существенных черт и признаков жизненных явлений и предметов»⁵⁵), теории «идеальных типов» М. Вебера, а также гносеологических подходов к типологизации, заявленных Д. П. Горским, И. Д. Ковальченко, А.

⁵⁴ Омон и др., 2012. С. 81.

⁵⁵ Типическое, 2010.

И. Ракизовым и др. Существенно, что между художественным и историческим познанием есть немало общего в понимании и интерпретации типического, что облегчает источниковое изучение художественных текстов⁵⁶. Привлечение методического инструментария для анализа типического в советском художественном кинематографе позволяет квалифицированно судить, во-первых, о репрезентации на экране советского быта, а во-вторых, о типичности героев и жизненных ситуаций. Часто говорится о том, что препятствием для корректной исторической интерпретации является идеологизированность советских фильмов. Проблема действительно существует, и здесь можно согласиться с утверждением, что жесткий институциональный вариант идеологии, существовавший в СССР, оказывал существенно большее влияние на восприятие и интерпретацию действительности литераторами и деятелями кино, нежели при «мягком» идеологическом давлении, существующем в более демократических обществах⁵⁷. С другой стороны, стоит напомнить, что историки давно научились справляться с этой проблемой при анализе письменных документов. Существенно, что «содержание как художественного, так и исторического типического образа оказывается привязанным к типу мировоззрения, общественной организации, к характеру социаль-

⁵⁶ См. подробнее: Сердюк, 2001.

⁵⁷ Shlapentokh, Shlapentokh, 1993. P. 11.

ной структуры»⁵⁸. С учетом этого обстоятельства квалифицированному историку не придет в голову интерпретировать кинообразы вне исторического и идеологического контекстов. Так, типичность героев и обстоятельств художественных фильмов сталинской эпохи обоснованно воспринимается в качестве составной части общего идеологического мифа.



Кадр из фильма «Застава Ильича», реж. М. Хуциев, 1965

3. *Политический запрос на правду*. Авторы фильмов стремились показывать окружающий мир возможно более ре-

⁵⁸ Сердюк, 2001. С. 15–16.

ально с целью избавления от обмана предшествующей эпохи («хрущевское» кино против «сталинского»; «перестроечное» против «брежневского»).

4. Следствием политических изменений в Европе и СССР после Второй мировой войны стали новые *эстетические и теоретические установки на показ реальности*. Надо заметить, что особенно актуальным запрос на правду в кино был в странах, освободившихся от тоталитаризма. Ниже приведена характеристика ситуации в послевоенной Италии, которая имеет общие черты с послесталинским СССР, где количество людей, снимающих кино, всего за несколько лет сильно выросло:

«Тогда жизнь кинорежиссеров протекала, как и у всех остальных, на улицах и на дорогах. Они видели то же, что видели все. Для подделки того, что они видели, у них не было ни съемочных павильонов, ни достаточно мощного оборудования, да и не хватало денег. Поэтому им приходилось снимать натурные сцены прямо на улицах и превращать простых людей в кинозвезд»⁵⁹.

5. «Неореалистическая» линия была продолжена в идеологии французской «новой волны», стремившейся показать *живое течение жизни*. В СССР новые веяния выразились в том, что на смену реалистичным киноповестям второй половины 1950-х гг., снятым в основном на военном материале («Летят журавли», М. Калатозов, 1957; «Баллада о солда-

⁵⁹ Кракауэр, 1974. С. 141–142.

те», Г. Чухрай, 1959; «Дом, в котором я живу», Л. Кулиджанов, Я. Сегель, 1957 и др.), приходят почти бессобытийные «Я шагаю по Москве» (Г. Данелия, 1963), «Застава Ильича», «Июльский дождь» (М. Хуциев, 1965 и 1966)⁶⁰.



Кадр из фильма «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж», реж. А. Кончаловский, 1966

Важнейшим для исследовательской практики является вопрос о том, *какие элементы реальности подверглись большому искажению в художественном кино, а какие по-*

⁶⁰ В контексте «новой волны» иногда интерпретируется творчество С. Параджанова, Ю. Ильенко и других представителей «авторского» кино как прямых наследников С. Эйзенштейна, Л. Кулешова, А. Довженко и Д. Вертова (см.: Marshall, 2002).

страдали меньше. Больше всего достоверного – в предметном мире, окружающем экранных персонажей. В 1920-е гг. и в постсталинскую эпоху экранное действие обычно разворачивается в реальных зданиях, на улицах, в колхозах. Убедительным примером является фильм А. Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1966), документально воспроизводящий повседневный быт жителей деревни Безводное Горьковской области, которые к тому же сыграли и большинство ролей.

В отечественном кино стремление использовать на съемках непрофессионалов отмечалось и прежде: «Бывают периоды, когда непрофессиональные актеры выдвигаются в том или ином кино чуть ли не на первый план. Русские режиссеры увлекались ими после революции, как и итальянцы после освобождения от власти фашистов... Когда на улице творят историю, улицы сами просятся на экран»⁶¹.

Помимо самого фильма, большое значение для исследовательской практики имеют материалы, сопутствующие фильму: варианты сценария, кинокритика, данные зрительских соцопросов. Изучение зрительской реакции на фильм представляет собой важный инструмент верификации кинореальности. Социология кино – активно развивающаяся отрасль знания. Ряд авторов опирается на данные вполне репрезентативных обследований советской киноаудитории⁶².

⁶¹ Кракауэр, 1974. С. 141–142.

⁶² Ж абский, 2015; Коган, Лебединский, 1929; Публика кино в России... 2013;

Эти материалы также должны быть задействованы историками.

Итак, с большой долей уверенности можно предположить, что в условиях «визуального поворота» интерес к изучению аудиовизуальных источников будет нарастать. Художественные фильмы содержат большое количество исторической информации, нередко уникальной, и задача историка – корректно извлечь ее и ввести в научный оборот. Наибольшие трудности возникают в связи с необходимостью «перекодирования» визуального образа в письменный, а также соотнесения с реальностью творческого замысла авторов фильма. Обе проблемы решаемы в рамках общепринятых в источниковедении верификационных процедур. Активное использование художественных фильмов для изучения истории советской эпохи способно дать новый импульс исследованию традиционных политических и социально-экономических тем, а также способствовать расширению проблемного поля в сфере истории общественного сознания и повседневности советского общества.

1.4. Особенности информационной структуры аудиовизуальных источников

Изобретение кинематографа в 1895 г. положило начало новой эре в развитии культуры человеческого общества. Кино стало не только очевидцем истории, запечатлевающим эпоху на киноплёнке, но и творцом новой реальности в силу своей способности влиять на сознание и поведение зрителей и создавать образцы для подражания. Пройдя в ходе своего развития путь от простого развлечения до способа познания окружающего мира, кино встало в один ряд с другими видами искусства, вобрав в себя черты и технологии многих из них.

Искусство принято разделять на три группы. В первую входят *пространственные* (пластические) виды, для которых большую роль в создании образа играет пространство, а основной канал передачи информации связан с процессом «видения» (изобразительное и декоративно-прикладное искусство, архитектура, фотография). Ко второй группе относятся *временные* (динамические) виды искусств (музыка, литература), поскольку они построены на композициях, разворачивающихся во времени. Для них важен устный канал передачи информации, связанный со «слушанием». Если «ви-

дение» – это процесс восприятия информации, ориентированный на первую сигнальную систему человека, результатом которого является «впечатление», т. е. эмоционально-чувственный образ наблюдаемого, то слушание – это более сложная процедура восприятия, осмысления, понимания, структурирования и запоминания поступающей информации. Пространственные виды искусств способствуют эмоциональному развитию человека, динамические – интеллектуальному. В третью группу включены *синтетические* пространственно-временные виды искусств, которые прежде назывались «зрелищными» (хореография, театр, цирк, эстрада, кино). В ходе сложного пути развития от развлечения к искусству они постепенно формировали собственный язык отражения реальности. Синтетические искусства занимают промежуточное положение между первой и второй группами. Они вобрали в себя черты пространственных и временных видов искусства и опираются на оба информационных канала (визуальный и аудиальный). Для театра и кино как имеющих сценарную основу, важен еще и «текстовый» канал⁶³.

Таким образом, синтетические виды искусств, и в их числе кино, имеют сложную информационную структуру, определяющую содержание произведения и важную при источниковедческом анализе.

История кино демонстрирует процесс постепенного

⁶³ См.: Каган, 1974.

усложнения информационной структуры кинотекста, поскольку этапы «немого», «звукового», «цветного», «стерео», 4D-кинематографа связаны с появлением новых способов фиксирования и передачи информации. На этапе «немого» кино для кинематографа принципиально важное значение имела картинка, а все технические средства и режиссерские находки были направлены на усиление визуальной выразительности. Текст в немом кино выполнял вспомогательные функции, уточнявшие сюжет и поступки героев. В звуковом кино текст становится полноправным участником сюжета, объективно влияя на снижение визуальной выразительности кадра. В цветном и стереоскопическом кино эти технические находки отвлекают на себя значительное внимание, совершенствуя механизм визуального воздействия кинематографа. Технические усовершенствования на уровне 4D, включающие тактильные ощущения в поток информации, пока принципиально не влияют на художественный язык кино: основным его элементом по-прежнему является визуальный образ, дополненный звуком и текстом.

В результате приходится констатировать противоречивость влияния технических усовершенствований на способы кинематографического отражения реальности. Наиболее выразительным в визуальном плане было немое кино, хотя с позиций эстетики естественности и достоверности оно содержит много отклонений в актерской игре и постановке кадра. Ближе всего к естественно-достоверной репрезентации ре-

альности стоит цветное звуковое кино, обладающее наиболее широким спектром выразительных средств, используемых для создания образа. Стереоскопическое и 4D-кино все еще остаются развлекательным шоу, что неизбежно сужает тематический и жанровый репертуар технически «продвинутых» фильмов, формируя упрощенную эстетику репрезентации кинематографического материала.

При источниковедческом анализе кинодокумента исследователю необходимо учитывать не только время создания кинотекста, но и его информационную структуру, которая с учетом используемых каналов информации включает:

- 1) визуальный ряд;
- 2) текст (сценарий, диалоги);
- 3) звуковое сопровождение (естественно-шумовое и музыкальное);
- 4) образный ряд.

Основная задача авторов фильма состоит в том, чтобы, используя все выразительные средства и информационные каналы, донести до зрителя основную идею произведения. Если информационные потоки гармонизированы, не находятся в семантическом и эстетическом конфликте, то обеспечивается необходимый эффект «впечатления», воздействия на зрителя.

Уровень воздействия фильма оценивается через достижение эффекта мимезиса (греч. *Μίμησις* – подражание), т. е. формирования потребности следования экранным об-

разцам. В этом смысле искусство в целом и кинематограф в частности, наряду с религией и образованием, могут рассматриваться в качестве инструмента социального программирования. При этом для кинематографа доступно управление всеми типами миметических реакций:

1) *инстинктивное* или спонтанное подражание – защитно-адаптивная реакция живого существа на внешние раздражения;

2) *социализированное* подражание, связанное со способностью человека к выбору, повторению и воспроизводству распространенных в культуре образцов поведения; кино при этом транслирует массовому сознанию и «образцы», и «способы подражания»;

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.