

СОВЕТСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТОГРАФ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ: ОСОБЕННОСТИ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ*

Представленная тема имеет, по крайней мере два ограничения. С одной стороны, речь идет об источниковедении аудиовизуальных источников, области маргинальной в условиях продолжающегося доминирования письменного текста на историческом исследовательском поле. С другой, мы имеем дело с необходимостью источниковедческой интерпретации художественного текста, что с точки зрения большей части профессионалов является идеей изначально сомнительной. Необходимость обращения к такому предмету, как советский художественный кинематограф в источниковедческом ключе продиктована трудностями интерпретации ряда проблем истории советского общества. Из всего многообразия доступных источников традиционно используются нормативные, делопроизводственные и статистические (последние обычно в виде сводных таблиц, а не первичных данных). 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. Специфика используемых источников ведет к тому, что по сей день относительно небольшой круг авторов отваживается на изучение проблем общественного сознания советской эпохи и истории повседневности. Количественно подобные работы многократно уступают сочинениям по социально-экономической и политической истории. 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 будет способствовать расширению методологического и методического арсенала историка, актуализации его профессиональной деятельности с учетом современных требований.

Изучение аудиовизуальных источников имеет сформировавшуюся традицию благодаря усилиям нескольких авторов¹. Несмотря на это, давно сформулированная задача – добиться того, чтобы источники этого типа перестали выполнять преимущественно иллюстративную функцию – не теряет своей актуальности. При использовании аудиовизуальных источни-

* Тема поддержана грантом РГНФ 14-01-00352(а) «Визуальные репрезентации советской деревни в художественном кинематографе 1920 – 1980-х гг.: источниковедческое исследование».

ков для того, чтобы предостеречь исследователя относительно их небольшой надежности, как правило, формулируется требование обязательной верификации с помощью письменных источников (похожие предостережения только недавно перестали быть обязательными по отношению к мемуарам, к которым до сих пор 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 в литературе, основным признаком аудиовизуальных источников является доминирование образа над текстом, а большая их часть и вовсе лишена текста. Между тем, рациональная составляющая современного научного знания безусловно вербальна, поскольку опирается на книжную традицию, утвердившуюся несколько сотен лет назад. Поэтому в случае с аудиовизуальными источниками главной задачей является «декодирование» образа². Та же операция выполняется и по отношению к художественному тексту: художественный образ должен быть конвертирован в систему научных понятий. Таким образом, при источниковедческом анализе художественного кинематографа выполняется двойная конвертация: *визуальный* и *художественный* образы интерпретируются с точки зрения характера отображаемой ими реальности.

На первый взгляд задача видится едва ли не безнадежной, но попытаться стоит: советское художественное кино дает огромное разнообразие материала практически по любой сфере жизни общества.

Предлагаемые теоретиками источниковедения кинофотофонодокументов методики интересны, но они обычно ограничиваются анализом документального кино. Документальные фильмы действительно ценны своей непосредственной фиксацией реальности. Вместе с тем жесткое противопоставление «правды» документального кино и «вымысла» художественного лишено основания: хроникальные съемки Николая II с одинаковым успехом использовались разными кинодокументалистами, в числе которых были как противники последнего царя («Падение династии Романовых», Э. Шуб, 1927), так и постсоветские монархисты. С точки зрения «чистоты жанра» интерес историка может вызвать бесстрастная нейтральная киносъемка происходящего на неподвижную камеру, 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 – реальные здания, интерьеры и т. п.

Таким образом, и документальные, и художественные фильмы одинаково несут на себе следы авторского замысла, и для того, чтобы очистить

созданный образ от субъективной составляющей, сделать его пригодным для исторической интерпретации, надо проделать большую работу. В последние годы было предпринято несколько удачных попыток изучения советского художественного кинематографа в историческом контексте³. При этом собственно источниковедческий аспект проблемы акцентируется редко⁴.

Сразу следует оговориться, что для анализа советской реальности наиболее пригодны *фильмы на современную тему*, т.е. совпадающую по времени с временем создания фильма. 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 советского фильма на современную автору тему мы предполагаем, что реальная действительность выглядела похоже, но иначе, поскольку была искажена авторским замыслом. Стоит заметить, что похожую мыслительную операцию мы проделываем при анализе любого исторического источника.

Чтобы понять, насколько достоверна отображаемая реальность, надо выяснить следующее:

1. Какие факторы, действовавшие в момент создания фильма, способствовали искажению реальности?
2. В какой степени автор был заинтересован в правдивом отображении реальности?
3. Какие элементы изображаемого в наибольшей степени подверглись искажающему влиянию замысла, а какие – в наименьшей?

После ответа на эти вопросы станет ясно, какие части отображаемой реальности 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-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 авторов. 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.). 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 подчеркнута дистанцировалось от реалистической традиции).

2. *Идеологическое вмешательство* с целью формирования лояльного власти гражданина. Это одна из ключевых позиций при характеристике советского кинематографа. Наиболее сложным для анализа исторического прошлого на основе кино являются фильмы сталинского периода, 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. Отсутствие четко выраженной идеологической линии в советском кино середины 1920-х гг. в условиях партийной борьбы делает реальным экранный мир. Идеологическое вмешательство ограничивается призывом вступить в профсоюз («Дом на Трубной»), либо покупать облигации («Папиросница из Моссельпрома»). Достоверность показанного образа жизни и жизненных ситуаций легко верифицируется документальными письменными источниками периода нэпа. «Мягкое» идеологическое давление в брежневские годы также давало возможность вполне достоверно отражать советскую действительность. Напротив, экранный мир сталинского периода почти не имеет отношения к реальности и пригоден в основном лишь для изучения идеологии и пропаганды этого времени («Член правительства», «Светлый путь» и мн. 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, «скучная повседневность» разрушается необычными обстоятельствами (от «прекрасного принца» до вселенской катастрофы), при массовом потреблении приобретающими признаки обыденности. Искажения в угоду кассовости в советском кинематографе наиболее часто можно видеть в комедиях, детективах, мелодрамах. Если политическое влияние призвано обеспечить идеологически «правильную» концовку, то коммерческое – комфортное зрительское восприятие. В фильмах-лидерах проката из советского прошлого обе эти составляющие часто выступают вместе (счастливый конец в комедиях 30-х отражает идеологическую установку на бесконфликтность, становится естественным следствием советской счастливой жизни).

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 именно 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*, т.е. показывается «не конкретная кошка, а типичная кошка». Эта претензия на типичность является очень большим подспорьем для историка.

3. *Политический запрос на правду*. В отдельные периоды советской истории авторы фильмов стремились показывать окружающий мир возможно реальнее с целью избавления от обмана предшествующей эпохи («хрущевское» кино против «сталинского», а также целый ряд «перестроечных» фильмов).

4. Следствием политических изменений в Европе и СССР стали новые *эстетические и теоретические установки на показ реальности*. В наиболее полном виде они были выражены в работах французского теоретика кино А. Базена⁵, находившегося под влиянием итальянского неореализма. Надо заметить, что особенно актуальным запрос на правду в кино был в странах, освободившихся от тоталитаризма. Эта 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 солдате», 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).

Важнейшим для исследовательской практики является вопрос о том, какие элементы реальности подверглись бóльшим искажениям в художественном кино, а какие пострадали меньше. Что касается придуманных автором героев и сюжетных линий, то, несмотря на заявленную типичность, они слабо поддаются исторической верификации. Гораздо больше достоверного – в предметном мире, окружающем экранных персонажей, тем более, как уже упоминалось, экранное действие в большинстве случаев разворачивается в реальных зданиях и интерьерах. Так, режиссер фильма «Дело было в Пенькове» (1957) А. Росточкин остановил съемки, поскольку приготовленные реквизиторами снопы льна были перевязаны не так, как принято в этой местности (дер. Кленково под Клином)⁶. Другим убедительным примером является фильм А. Кончаловского «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» (1967), документально воспроизводящий повседневный быт жителей деревни Безводное Горьковской области, которые к тому же сыграли и большинство ролей.

Помимо самого фильма, большое значение для исследовательской практики имеют материалы, сопутствующие фильму: варианты сценария, кинокритика, данные зрительских соцопросов. К сожалению, обширная

киноведческая литература сегодня востребована в основном искусствоведами и культурологами, но не историками. И все же нет никаких сомнений в том, что историческое изучение советского художественного кинематографа будет продолжено с учетом очевидной ценности этого источника.

¹ См.: Пушкарев Л. Н. Источниковедческие проблемы кинофото документов // Сов. архивы. 1968. №12. С. 89–92; Евграфов Е. М. Кинофото документы как исторический источник: Учеб. пособие. М., 1973; Баталин В. Н. О некоторых приемах внешней критики кино документов // Советские архивы. 1986. № 3; Магидов В. М. Кинофото документы в контексте исторического знания. М., 2005, и др.

² Строго говоря, это кодирование, т.е. интерпретация образа средствами знаковой системы (языка).

³ Димони Т. М. «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 91–101; Дашкова Т. Любовь и быт в советских кинофильмах 1930–1950-х годов // Дашкова Т. Телесность–идеология–кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: НЛЮ, 2013.

⁴ См.: Мазур Л. Н. Аудиовизуальные источники по истории советской деревни: методические подходы к изучению // Актуальные проблемы аграрной истории Восточной Европы Х–XXI вв.: Источники и методы исследования. Тезисы докладов и сообщений XXXIII сессии Симпозиума по аграрной истории Восточной Европы, Рязань, 21–24 сентября 2010 г. М.: Российская Академия наук, 2010. С. 135–137; Она же. Образы сельской истории в советском художественном кинематографе 1920–1991 гг.: опыт количественного анализа // Диалог со временем. 2013. Вып. 43. С. 282–302; Она же. «Визуальный поворот» в исторической науке на рубеже XX–XXI вв.: в поисках новых методов исследования // Диалог со временем. 2014. Вып. 46. С. 95–109; Мазур Л. Н., Горбачев О. В. Визуальные репрезентации религиозной жизни советского общества в художественном кинематографе 1920–1980-х гг.: источниковедческий анализ // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2013. № 3(1). С. 40–52, и др.

⁵ Базен А. «Кино призвано вернуть аудитории естественность восприятия экранного действия и свободу его интерпретации» Разлогов К. Э. Мировое кино: история искусства экрана. М.: Эксмо, 2013. С. 152.

⁶ Советский экран. 1957. № 19. С. 7.

М. В. Гонцова, С. Л. Разинков

ПЕРСОНАЛЬНО-ОРИЕНТИРОВАННЫЕ ДОКУМЕНТЫ ПО ИСТОРИИ РЕПРЕССИЙ В ОТНОШЕНИИ РОССИЙСКИХ НЕМЦЕВ КАК ИСТОЧНИК ДЛЯ СОЗДАНИЯ ПРОСОПОГРАФИЧЕСКОЙ БАЗЫ ДАННЫХ

В 1940-х гг. немцы, проживавшие на территории СССР, были практически одновременно подвергнуты нескольким видам политических репрессий: превентивной депортации, мобилизации в трудовую армию, а также ограничениям, связанным со спецпоселением.