



Исторический потенциал кинохроники и ее интерпретация

В.К. Беляков

УДК 778.5.03.01

АННОТАЦИЯ

В статье ставится вопрос соответствия исторической кинохроники, хранящейся в архивах, реальным историческим событиям. Зрителю кинохроники важны ее понимание и оценка, формирование представлений о событиях безвозвратно ушедших дней. В этой связи значима и правильная расшифровка культурных кодов, которые сопровождают кадры кинохроники

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

кинохроника,
историческое
событие,
понимание,
язык,
интерпретация,
память

Работая в киноархиве и изучая различные кинодокументы, поневоле уделяешь особое внимание кинохронике, которая отложилась в архивных коллекциях в виде разнообразных киножурналов или так называемых летописных киноматериалов. Зачастую увиденная кинохроника приводит к размышлениям о том, что именно она в наибольшей степени привязана к историческим событиям, которые успели запечатлеть на пленке.

Для точности понимания проблемы под историей будем подразумевать описание и исследование людей и вещей, которых более не существует, исчезнувших из повседневного восприятия. Иначе говоря, интерес представляет совокупность неких исторических событий и их описание. При этом, разумеется, важен и способ описания (язык описания) событий. Он может быть вербальным, берущим начало от древних летописей, и визуальным, представленным в виде различных изображений — как рисунки и картины исторического содержания, так и изображения, созданные при помощи техники, — фотографии и кинематографическая съемка, то есть кинохроника.

Зададимся, однако, вопросом: если перед нами кинохроника, снятая много десятилетий назад, то как ее следует понимать и оценивать? Конечно, любому зрителю, будь то киноман или специалист, важно в первую очередь понимание того, что ему показывают. Если он смотрит запечатленные на киноплёнке (или на иных носителях) визуальные образы, стремящиеся

² Гинзбург С.С.
Очерки теории кино.
М.: Искусство, 1974.
С. 160.

передать некую информацию о прошлом, ему важно расшифровать увиденное правильно, а не ошибочно, адекватно понять изображаемое на экране, чтобы извлечь основные смыслы. Для этого, по логике вещей, зритель должен обладать определенным *пред-знанием, пред-пониманием* предмета, то есть знать и понимать в той или иной степени культурные коды прошлого или той эпохи, визуальные образы которой он воспринимает, оценивает.

Всматриваясь и изучая те или иные кадры кинохроники, мы вправе мысленно соотносить их с подлинными историческими событиями, эпизодами. Фактически на экране перед нами возникают визуальные образы исторической памяти, которые позволяют полнее и глубже понять смысл и характер реальных событий прошедшего времени.

Кинохроника и историческое событие: момент запечатления

Нелишне уточнить и суть того, что называется историческим событием.

Анализируя подход ряда немецких мыслителей к истории как таковой, Ханс-Георг Гадамер, в частности, отмечал, что Отто Ранке определял историческое событие следующим образом: «В бесконечной цепи событий есть выделяющиеся сцены, в которых как бы концентрируются исторические решения... Отличительной чертой подлинно исторических мгновений является то, что решением действительного *нечто* решается; это значит, что решение творит историю и раскрывается в полном долговременном значении только в своих последствиях»¹.

Нам, конечно, известно, что кинохроника никогда в полной мере не воспроизводит того, что у историков получает название исторического события. Иконический образ в движении не дает полного всеобъемлющего представления о произошедшем. Что бы мы ни видели, увиденное требует толкования и трактовки, пояснения, вставки в рамки реальной истории — только в этом случае мы можем правильно оценить увиденное. Мы же видим на экране некое движение, некое действие, за которым встают реальные политические события, начавшиеся сразу же после этого действия и, возможно, продолжавшиеся годы.

Фактически, картины кинохроники являются просто символами определенных исторических фактов и событий и потому носят превращенный характер. Но вместе с тем следует признать, что историческая кинохроника активно помогает формированию исторической памяти, хотя сама историческая память отнюдь не исчерпывается исторической кинохроникой.

¹ Гадамер Х.-Г.
Истина и метод:
основы философской
герменевтики.
М.: Прогресс,
1988. С. 252.



Самым наглядным примером этого являются сохранившиеся кинокадры Февральской революции 1917 года в Петрограде. Можно увидеть группы вооруженных солдат, разъезжающих на броневиках; демонстрации и марши запасных полков; митинги воинских частей у дверей Таврического дворца; стихийное ликование толп; сбивание символов царской власти с домов и вывесок магазинов. И это всё. Даже политических лидеров революции не сня-

Февральская революция 1917 года в Петрограде. Фото слева: солдаты на броневиках (архивный номер 1-733-1). Фото справа: народ высыпал на Знаменскую площадь (архивный номер 1-12958). Фото ниже: солдаты у Таврического дворца. (архивный номер 1-13045-1)

ли, все имеющиеся кинокадры сняты позднее — в конце марта и даже в мае и июле. Хотя самих событий революции, имеющих важнейшее значение, значительно больше. Это и заседания Государственной Думы, и собрания масонских лож, и деятельность заговорщиков из аристократических кругов, и забастовки на заводах в Петрограде, и сцены отречения Николая II, и образование первого состава Временного правительства, и так называемого Петроградского Совета солдатских и рабочих депутатов. И прочее, прочее.

Если бы мы решили построить суждения и выводы только на имеющихся кинокадрах, с полной уверенностью можно было бы сказать, что в Петрограде произошли некие стихийные волнения с участием войск, которые чем-то закончились. Не более того. Естественно, данные суждения были бы ошибочными, так как не давали бы представления о том, что всё было тщательно спланировано и не менее тщательно реализовано. Стихия масс целенаправленно использовалась, но в действительности эти массы были отнюдь не главными действующими лицами. Однако хроники, подтверждающей это, нет, хотя теоретически кинокадры, свидетельствующие о реальном ходе событий, вполне могли бы быть.

Следует обратить внимание на то, что при расшифровке февральских событий 1917 года в Петрограде как раз и используется наше *пред-знание*, которое позволяет сказать, что на экране мы видим бунтующих солдат именно запасных полков, видим именно Таврический дворец, где заседала Государственная Дума, видим жителей именно Петрограда. Совсем не то наблюдается при просмотре хроники стран с чуждыми для нас культурными кодами. Взять, например, хронику Маньчжоу Го, государства, прекратившего существование и практически исчезнувшего из массового сознания. При всем обилии хроники, она для нас практически не поддается расшифровке с ходу просто потому, что мы не можем твердо уяснить, что же такое она нам демонстрирует.

Фактически, если трактовать кадры кинохроники как своеобразный фильмический текст, то можно «использовать его как документ для познания более широкой исторической взаимосвязи, о которой текст дает поддающиеся критической проверке сведения»².

Каким же образом кинохроника соотносена с исторической памятью? А вот каким: благодаря этим кадрам, фрагментам и сюжетам мы сегодня можем почти до тонкости реконструировать происходившее. Да, конечно, кино бессильно передать внутреннее состояние общества того времени, ход мысли — ему подвластны только внешние проявления. Но и в этом присутствует необычайная информативная наполненность. Мы можем понять черты характера индивида в кадре, можем осмыслить модель его поведения на людях, можем рассмотреть различные формы одежды и ее детали, можем увидеть лица людей и сохранить их в памяти, можем наблюдать отдельные планы и виды городов, уровень благоустройства, организацию порядка жизни... Можем, наконец, сделать выводы, описав увиденное и подмеченное вербально.

И в этом наиглавнейшая ценность сохранившейся в архиве кинохроники, ставшей из обычной киносъемки документом эпохи, подтверждающим или опровергающим нечто, оставившее след в истории.

Интерпретация исторической кинохроники

Еще одним немаловажным вопросом при оценке кинохроники становится вопрос ее интерпретации. Мы смотрим историческую хронику из сегодняшнего дня и невольно привносим сегодняшние мнения в картины прошлого. Между тем, кинохроника, снятая в далекие годы и предназначавшаяся для тогдашней аудитории, вобравшая в себя идеологию автора, наиболее правильным образом может быть оценена и понята только с позиции

² Гадамер Х.-Г. Истина и метод: основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. С. 245.

³ Цит по:
Гадамер Х.-Г.
Истина и метод:
основы философской
герменевтики.
М.: Прогресс,
1988. С. 239.

первоначального зрителя. Но поскольку всякую кинохронику (хотя бы первый раз) смотрят как нечто незнакомое, изучение которого возможно только после первичного освоения, то даже при самом большом желании встать на позицию первоначального зрителя практически невозможно. Еще Шляйермахер говорил: «Ничто истолковываемое не может быть понято за один раз»³.

Таким образом, при просмотре исторической кинохроники сначала возникает момент поверхностного знакомства, затем некоторое освоение (когда зритель начинает ориентироваться в персонажах, определять обстоятельства съемки, место действия и период исторического времени), после чего возникает первичная оценка с опорой на имеющуюся насмотренность, то есть на опыт, привычку рассматривать историческую кинохронику, и лишь затем может возникнуть желание переоценки увиденного, когда есть возможность соотнести свой взгляд, присущий ситуационным обстоятельствам, с позицией и оценками гипотетического исторического зрителя из прошлого.

Именно здесь, в этой точке, суждение об увиденном влечет за собой вопрос об объективности возникшего суждения. Проблема порождается неизбежным желанием придать увиденному трактовку, интерпретацию. При этом зачастую тенденциозность, присущая взгляду зрителя, накладывает определенные шоры, или, говоря иначе, заставляет пропускать экранные образы через фильтры перед вынесением суждения, в том числе и идеологические.

С этим мы сталкиваемся постоянно при работе с исторической кинохроникой, когда возникает потребность в ее последующем использовании для построения на экране вторичных визуальных образов. При этом современный автор как бы забывает первичный, изначальный смысл образов и трактует их в соответствии со своей новой авторской концепцией видения тех исторических фактов и обстоятельств, с визуальными образами которых он сейчас «работает». И в этом случае всегда можно говорить об искажении первичных визуальных образов и их трактовок. Однако здесь мы также сталкиваемся с тем, что и сами первичные образы могли быть заведомо искажены тенденциозным идеологическим видением картин бытия автора, создателя кинохроники.

В итоге получается, что вообще трудно говорить о какой-либо доле объективности экранных визуальных картин. Самый яркий пример — искаженные нацистским пропагандистским видением образы, выстроенные Лени Рифеншталь в фильме «Триумф воли», которые, в свою очередь, прошли вторичную тенденциозную обработку, предпринятую Михаилом Роммом в картине «Обыкновенный фашизм», пусть и с благородной целью.

Язык исторической кинохроники

При просмотре фильмических образов на экране мы отдаем себе отчет в том, что язык этих образов — заведомо не вербальный, обладает иными свойствами и иным информационным потенциалом. Киноязык носит континуальный характер, что означает полную невозможность исчерпывающего перевода его на язык вербальный.

Термин «континуум» пришел из математической теории множеств, это мощность (или кардинальное число) множества всех вещественных чисел. При этом континуум является бесконечной мощностью, превосходящей мощность счетного множества.

В лингвистике — это грамматическая категория, связанная с понятиями времени и пространства. Континуум — определенная последовательность фактов, событий, развертывающихся во времени и пространстве. Временная и пространственная континуальность текста вызывает у читателя (зрителя) ощущение движения.

В этом смысле язык кино — принципиально континуален и принципиально неисчерпаем. Сколько бы описаний мы ни принимали в словесной трактовке экранных образов, всегда найдется еще один ряд культурных кодов, которые также можно привлечь для более детального описания увиденного.

Возьмем, к примеру, военный парад в Царском Селе в присутствии императора. Возможно самое банальное, «школьное» описание увиденного. Но всё можно описать и с точки зрения существовавшего тогда ритуала. А можно вычленив исторические реалии того исторического времени — манеру ходить, двигаться, словом, модель поведения, форму одежды и униформу войск, черты поведения царя, членов его семьи, других приближенных, а также сезонные обстоятельства на момент парада, особенности дворцового комплекса, военного плаца... И так далее.

Николай II принимает военный парад в Царском Селе. 1910 год (архивный номер 1-1109)



В этом как раз и заключается континуальность киноязыка вообще и языка кинохроники, в частности.

Еще один важный момент исторической кинохроники — это запечатление с ее помощью обычая, ритуала исторической повседневной жизни во всех проявлениях. Достаточно банальна мысль о том, что ритуальные формы поведения сопутствуют

человечеству на всем протяжении его исторического существования. Эти формы могут носить более широкий характер, и тогда они становятся обычаем, или носят более узкий характер, и тогда они тяготеют к ритуалу.

Под обычаем обыкновенно понимают исторически сложившуюся стереотипную форму массового поведения, выражающуюся в повторении стандартизированных действий. Как пишет К.С. Сарингулян: «Понятие «ритуал» обнимает собой обширный круг явлений культуры, выражающих особую форму коммуникации между людьми и специфический способ регуляции их социальных отношений. ...В *обряде и этикете* как основных, на наш взгляд, разновидностях ритуала в равной мере выражен главный отличительный признак последнего — *символичность*»⁴.

Именно здесь, в этой точке кроется своеобразная образность исторической кинохроники — образы рождаются через символизм демонстрируемого на экране ритуала. Можно сказать, что любая запечатленная на киноплёнке церемония мгновенно порождает образ.

Сразу, конечно, может появиться вопрос: носит ли этот образ эстетический характер, является ли он художественным? Вопрос, не имеющий однозначного ответа. Тут всё зависит от оценки зрителя. В любой церемонии можно узреть красоту или не узреть ничего, кроме утилитарного назначения. Именно на этой двойственности и строится тот факт, что зачастую на историческую кинохронику смотрят лишь с информационной точки зрения, закрывая глаза на то, что даже самая невзрачная историческая кинохроника неумовимо приобретает эстетические черты спустя десятилетия. Мы испытываем большие эмоции, рассматривая запечатленную на киноплёнке, скажем, берлинскую улицу начала XX века или так называемый Царский выход с Красного крыльца в Кремле. Хотя гипотетически можно представить советского документалиста 1920-х годов, например, Эсфирь Шуб, испытывавшую по тому же самому поводу только чувство неприятия и негодования, когда она рассматривала ту же кинохронику исключительно с информационно-идеологической точки зрения.

Кинокадрик или гештальт — что откладывается в памяти?

Однако стоит вернуться к восприятию визуальных образов исторической кинохроники. Современный исследователь кино Николай Изволов подмечает: «...Если кинематограф феномен не только материального мира, но и человеческого сознания, то он должен существовать на скрещении механической технологии и человеческой психологии»⁵. Это связано с особенностями рабо-

⁴ Сарингулян К.С. Культура и регуляция деятельности. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1986. С. 116.

⁵ Изволов Н.А. Феномен кино: история и теория М.: Материк, 2005. С. 21.

ты психического восприятия зрителя. Элементарной единицей кинофильма является отдельный кинокадрик, их совокупность объединяется в план-эпизод и становится основой монтажного кадра. Но если мы попытаемся вспомнить мысленно какой-либо фильм, то обычно, словно вспышку, припоминаем именно отдельно взятую картинку, весьма схожую с отдельным элементарным кадриком.

Но если кадрик — это *конструкционная единица фильма*, зафиксированная на киноплёнке, то *образ кадрика*, вспыхнувший в сознании зрителя, следует отождествлять, скорее всего, с понятием гештальта.

В буквальном переводе с немецкого Gestalt означает «форма, вид, фигура». С точки зрения Иммануила Канта, мы не можем воспринимать физический мир непосредственно. Человек всегда взаимодействует с информацией, полученной от органов чувств, — дорабатывая ее в своем сознании. Таким образом, любое целое для нас больше суммы его частей, потому что мы вкладываем в него и свое восприятие.

И любой фильм при восприятии в сознании зрителя закрепляется в виде набора определенных гештальтов, не сводимых к изображениям отдельных кадриков. В конце концов, зрительная память не является просто фотографической, зеркальным отображением увиденного. Она вбирает в себя более целостные моментальные картины бытия, дополняемые одновременно отдельными подробностями и деталями. Не случайно кинематограф часто сравнивали и сравнивают с грезой, сновидением наяву — и это точно характеризует состояние зрителя при просмотре фильма. Сон нередко бывает фрагментарен, с многочисленными повторами и мельчайшими видоизменениями, он лишен линейной логики и разворачивается порой как отдельные картины, или как отдельные планы-движения. Во сне мы видим отдельных персонажей (зачастую своих знакомых, родственников), возникают диалоги даже с тем, кто этот сон видит. Как ни странно, и при воспоминании увиденного фильма зрители не описывают увиденное как некие фотографические картины-копии, а героев фильма не описывают как моментальные слепки.

Напротив, герои фильма в исполнении актеров в воспоминании зрителя оживают как заведомо живые люди, поведение или историю которых мы странным образом подсмотрели — почти как во сне. При этом воспоминания, также, как и сон, носят подчеркнуто фрагментарный характер с опорой именно на те гештальты, которые сохранились в сознании зрителя. И даже если зритель посмотрит полюбившийся фильм не один десяток раз и

захочет пересказать его наиболее подробным образом, этот рассказ все равно останется фрагментарным пересказом с минимально возможными скачками в описании сцен. Иначе говоря, эта скачкообразность неизменно сопутствует фрагментарности. Конечно, пересказ может приобрести своеобразный дискретно-интегральный характер, но никогда он не будет слитным, прежде всего, в силу особенностей перевода фильма на вербальный язык. И хотя, как говорилось ранее, язык кино носит заведомо континуальный характер, именно это мешает переводу увиденного в вербальное описание, с одной стороны, а с другой — помогает формированию гештальт-отпечатков фильма в сознании зрителя.

Подытоживая, можно утверждать, что в кадрах любой кинохроники заложен потенциал для формирования и сохранения исторической памяти. Но чтобы он был реализован, следует научиться интерпретировать язык кинохроники, который принципиально не является вербальным. Это сказывается и на том, что от просмотренной кинохроники в памяти остаются гештальт-отпечатки, а не просто те или иные запомнившиеся картинки бытия. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. — М.: Прогресс, 1989. — 616 с.
2. Брик О.М. *Фото и кино*. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 104 с.
3. Гадамер Х.-Г. *Истина и метод: основы философской герменевтики*. — М.: Прогресс, 1988. — 704 с.
4. Изволов Н.А. *Феномен кино: история и теория*. — М.: Материк, 2005. — 164 с.
5. Керенский А.Ф. *Русская революция. 1917*. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2005. — 384 с.
6. Прожико Г.С. *Концепция реальности в экранном документе*. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
7. Сарингулян К.С. *Культура и регуляция деятельности*. — Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1986. — 160 с.

REFERENCES

1. Bart R. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika [Selected Works: Semiotics: Poetics]*. — M.: Progress, 1989. — 616 p.
2. Brik O.M. *Foto i kino [Photos and movies]*. — M.: Ad Marginem Press, 2015. — 104 p.
3. Gadamer H.-G. *Istina i metod: osnovy filosofskoy germeneytiki [Truth and Method: fundamentals of philosophical hermeneutics]*. — M.: Progress, 1988. — 704 p.
4. Izvolov N.A. *Fenomen kino: istoria i teoria [The phenomenon of the cinema: history and theory]*. — M.: Materik, 2005. — 164 p.
5. Kerensky A.F. *Russkaya revolyutsiya. 1917 [Russian revolution. 1917]*. — M.: ZAO Tsentropoligraf, 2005. — 384 p.
6. Prozhiko G.S. *Kontseptsia realnosti v ekrannom dokumente [Concept of reality by on-screen document]*. — M.: VGIK, 2004. — 454 p.
7. Saringulyan K.S. *Kultura i regulyatsia aktivnosti [Culture and regulation activities]*. — Yerevan: Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1986. — 160 p.

Historical Potential of Newsreel and Its Interpretation

Victor K. Belyakov

Applicant

UDC 778.5.03.01

ABSTRACT: What is a newsreel and how it relates to historical events? When watching the newsreel film footage, it is important to understand it and evaluate. It is necessary to have a specific pre-knowledge and pre-understanding of the subject.

We have the right mind to correlate on-screen images with historical events.

But newsreels never plays them fully, since they do not give a comprehensive picture of what have happened. Actually, newsreels are largely symbolic, and they also facilitate formation of historical memory. At the same time, to fully understand the historical newsreels one has to use the knowledge about the same events from other sources.

When viewing pictures of the past, it's vital to take into consideration the author's initial message predestinated for the according audience. This raises the question of the interpretation of the seen today, affected by certain mental filters of the actual audience. It especially tells on secondary use of historical newsreels today in a new documentary.

Symbolism in newsreel arises through the symbolism of the ritual demonstrated on the screen. Does the ritualistic imagery bear any esthetical quality? There is a kind of duality: either we see a certain beauty of the ritual, or we look at what is happening only in the informational way.

The novelty of the article is determined by its theoretical approach to understanding of the artistic and historical qualities of the newsreel, helpful for researchers and practitioners working in film archives.

KEY WORDS: newsreel, historical event, understanding, language, interpretation, memory