



Историческое время в структуре фильма

Н.Е. Мариевская
кандидат искусствоведения

АННОТАЦИЯ

Время – главное выразительное средство кинематографа: любой фильм есть подвижный одухотворенный образ времени, и ни один фильм не свободен от времени исторического. Статья посвящена исследованию тех разнообразных форм, которые принимает историческое время внутри произведения кинематографа как художественного целого. Проводится анализ сопряжения исторического времени с лирическим временем героя и мифологическим временем фильма. В статье ставится проблема исторического фильма и исторической стилизации.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

художественное
время фильма,
исторический
фильм,
историческая
стилизация,
лирическое
время героя,
мифологическое
время

Вопрос об историческом времени в художественной структуре фильма представляется недостаточно изученным, хотя возможности кинематографа зримо воссоздавать прошлое были осознаны почти одновременно с возникновением кино. Не ставился как таковой и вопрос о временной структуре исторического фильма. В теории кино понятие «исторический фильм» связывается не столько со временем, сколько с представлением о событийности. Попытки определить, что такое «исторический фильм», сводятся к указанию на то, что это фильм о реальных событиях прошлого. Так, энциклопедия кино определяет исторический фильм следующим образом: «Исторический фильм – произведение киноискусства, сюжет которого основан на изображении реальных событий и, как правило, реальных персонажей исторического прошлого»¹. Это определение ясно отсылает к событию, но тут важно указание на то, что историческое событие является сюжетообразующим, то есть определяет всю структуру фильма. К событийности отсылает и определение, которым оперирует Л. Нехорошев в работе о драматургии исторического фильма: «Исторический фильм, в отличие от игровой картины, построенной на современном материале, где событие бывает придуманным, основан на действительных событиях, происшедших в давние времена»².

Однако современный фильм, снятый о событиях сегодняшнего дня, через какое-то время воспринимается как фильм, «сю-

¹ Кино: энциклопедический словарь // Ред. Юткевич. М.: Советская энциклопедия, 1986. С. 156.

² Нехорошев Л. Особенности драматургии исторического фильма на примере творческой истории создания фильма «Александр Невский». М.: ВГИК, 1986. С. 3.

жет которого основан на изображении реальных событий исторического прошлого». Фильм Михаила Ромма «Человек № 217» как фильм об актуальных событиях, о судьбе русской девушки, угнанной в Германию, сегодня воспринимается как фильм о «событиях исторического прошлого», фильм о Великой Отечественной войне. Это же справедливо и в отношении фильма Лео Арнштама «Зоя» или «Жила-была девочка» Виктора Эйсымонта. Эти фильмы показывают определенное историческое время, они воспринимаются как фильмы о войне, военном времени. Историзм фильмов, связанных с масштабными социальными потрясениями современности, понятен.

Настоящее время, время создания, определяя сюжет фильма внутри его художественной структуры, становится историческим временем.

К событийности отсылает еще одно определение исторического фильма, в котором речь идет уже о жанре исторического фильма, то есть о художественной условности определенного рода.

«Исторический фильм – фильмы этого жанра киноискусства реконструируют **реально происходившие исторические события** (выделено мной. – Авт.). Жанр перекликается с жанром приключенческого фильма и боевика, так как чаще всего предметом фильма становятся драматические и судьбоносные события, войны, перевороты и т.п. Выделяют такие разновидности, как исторические фильмы о реальных исторических лидерах, иллюстрирующие эпоху и биографии деятелей («Спартак», «Александр Невский»), и историко-приключенческие фильмы о вымышленных персонажах с акцентом на приключения, действие которых происходит в прошлом («Три мушкетера», «Гардемарины, вперед!»)³.

³ <http://ru.wikipedia.org>.

В этом определении на требование реконструкции исторического события накладываются еще и жанровые рамки. Понятно, что вышедший в пятьдесят втором году фильм Стенли Донена и Дина Келли «Поющие под дождем» не удовлетворяет приведенному определению исторического фильма. Он не реконструирует исторические события, его жанровая принадлежность не вызывает сомнений: относится к жанру мюзикла. Перед нами наивная, условная история любви и успеха двух молодых людей, актера и актрисы. Но их судьба, их успех неразрывно связаны с наступлением новой эры в кинематографе – эры звукового кино. Собственно, на этом и строится вся интрига. Можно ли считать приход звука в кино историческим событием или нет? Очевидно, это – событие, и событие значительное, если не для хода истории, то для развития культуры.

Картина База Лурмана «Мулен Руж» не воспроизводит исторических событий, но в ней действуют «реальные персонажи исторического прошлого» – речь идет о ярком, гротескном образе Тулуз-Лотрека. Атмосфера ушедшей эпохи, пряной, сумасшедшей, напоенной звуками канкана и парами абсента, эпохи, когда миром правит любовь, воссоздается авторами с трепетом и нежностью. Дух творческого и любовного экстаза увлекает авторов и волнует зрителей. Музыка, костюмы, персонажи принадлежат историческому прошлому.

Роберт Макки историческую драму рассматривает именно в рамках исследования кинематографических жанров: «Если мы посмотрим шире, то увидим фильмы сложных жанров, которые создаются на основе сеттингов, стилей исполнения или приемов кинопроизводства, включающих в себя множество самостоятельных жанров. Они похожи на дома с большим количеством комнат, где могут поселиться один из основных жанров, поджанры или их комбинация»⁴.

Нужно заметить, что книга Р. Макки носит не столько теоретический характер, сколько практический, то есть в ней речь идет об определенных конвенциях в отношении понятия «историческая драма», существующего в рамках американского коммерческого кинематографа.

⁴ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 92.



Случайная встреча. Режиссер И. Савченко, 1936 г.

И тем не менее насколько правомерно сопряжение исторического фильма с понятием жанра? Рассмотрим примеры. В фильме «Завтрак у Тиффани» нет ни исторических персонажей, ни исторических событий, он не попадает ни под одно из приведенных определений исторического фильма, однако историческое время в нем явственно присутствует. Более того, точными датами фильм, словно булавкой, прикалывается к историческому времени. Мы узнаем, что в 1952 году герой фильма Пол Варжак впервые опубликовал свои рассказы, что со времен литературного дебюта героя прошло почти десять лет. Все это время Пол, забросивший литературу, находился на содержании богатой любовницы. Встреча с эксцентричной и трогательной Холли Голлайтли заставляет Пола предпринять попытку найти свое место в жизни. Вероятно, историю взаимоотношений Пола и Холли можно перенести в другое историческое время, нельзя принципиально

отрицать возможность ремейка, переносящего действие, скажем, в наши дни. Однако локализация действия во времени, в четко ограниченном отрезке истории оказывается важной для его художественного своеобразия: фильм несет в себе визуальный образ ушедших шестидесятых, воспринимается как энциклопедия мод того времени.

Историческое время может входить как в структуру фильма любого кинематографического жанра, так и авторского фильма. Следовательно, мы имеем дело с нежанровым понятием и именно вне связи с жанром оно должно быть исследовано. Проблема исторического времени лежит в иной плоскости, нежели вопрос о событийности.

Советские фильмы шестидесятых годов о современниках становятся фильмами о шестидесятых годах. Иногда именно игровые картины формируют образ исторического прошлого, даже становятся его символами. Человек живет в истории. «Черты и складки» исторического времени несет на себе любой фильм: настоящее время, время создания фильма исторично. Оно неустраимо присутствует в любом произведении кинематографа.

Проблема исторического времени в структуре фильма оказывается значительно сложнее и шире проблемы собственно «исторического фильма». Кинематографическое произведение может обладать достаточно сложной временной структурой, в котором историческое время может быть «встроено» различным образом, и объем этого «включения» может варьироваться. Для анализа художественного времени фильма важно не только как, в каком объеме историческое время включается в структуру фильма, но и то, с какими другими временными формами соседствует, сопрягается и сплавляется внутри художественного целого.

Понятие исторического фильма

Исследуем случай, когда художественное время фильма относительно однородно, причем историческое выходит на передний план, доминирует над другими формами темпоральности, пронизывает все художественное время произведения, сплавляясь с ним. В фильмах подобного рода историческое время не прорезает острым ножом ткань настоящего и не просачивается в нее, оно непосредственно разворачивается перед зрителем, сохраняя логику движения из прошлого в будущее, хронологическую последовательность событий. Происходящее на экране создает иллюзию непрерывного времени. «Прошлое – то, что ты видишь сейчас, ты – очевидец» – вот главный посыл таких фильмов, таков метод их создания от начала работы над сценарием до мон-

тажа. Именно так они и воспринимаются зрителями: «Так было. Я – вижу это своими глазами». Их время – настоящее исторического прошлого.

⁵ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн, 2008. С. 92.

Рассуждая об «исторической драме», Роберт Макки подчеркивает: «История человечества служит неиссякаемым источником материалов для рассказов, причем в любом доступном воображению виде. Однако этот сундук с сокровищами опечатан, и надпись предостерегает: прошлое должно стать настоящим»⁵. Оно им и становится в силу самой специфики кино.

Название фильма Элема Климова является своего рода манифестом репрезентации художественной реальности как подлинно исторической: «Иди и смотри». Волей режиссера зритель становится очевидцем, свидетелем зверств фашистов на оккупированной территории. Реальность войны воспроизведена в предельно укрупненных, пугающих деталях.

Так же подходит к историческому материалу Семен Аранович в картине «Торпедоносцы». Подробнейшим образом проработана реальность рутинной работы летчиков: мы не только видим повседневную работу пилотов морской авиации, но почти физически ощущаем шероховатость мерзлого льда на фюзеляжах самолетов. Мы видим, как скользят по крылу галоши, сброшенные пилотом перед вылетом, как натягивается перчатка на руке, сжимающей штурвал. Важной становится любая подробность нехитрого быта военных летчиков. Стеклопосуды с компотом на столах в офицерской столовой, ящики с маргарином, упавшие в воду, стенгазета, увековечившая подвиг погибших экипажей, – все эти детали, не бросаясь в глаза, активно работают на достоверность. История перестает быть историей, преобразуясь в настоящее. При этом преобразовании происходит как бы «укрупнение» реальности, возрастает роль художественной детали, автор стремится быть предельно убедительным в воспроизведении фактур. Реальность войны воссоздается с такой степенью скрупулезности, что существование в структуре фильма кадров хроники военных лет не только не компрометирует игровые кадры, напротив, усиливает их достоверность. Исторический фильм тяготеет к документальной эстетике. Включение в структуру фильма хроникальных кадров вполне органично. Само присутствие хроники в картинах служит подтверждением достоверности происходящего на экране. Стыки между игровыми сценами и хроникой сглажены в монтаже, по сути дела, игровой материал восполняет то, что не было снято хроникерами, ту часть реальности, которую не снимали тогда. Но она существовала и была такой, как ее показывают авторы фильма.

⁶ Эйзенштейн С. «Похвала кинохронике». В кн. «Метод», том II, М., 2002. С. 449.

О родстве хроники и игрового фильма пишет Сергей Эйзенштейн: «Хроника – стадия художественного фильма. Начальная. Совершенно так же, как наскальное изображение и орнамент – стадия будущего изобразительного искусства»⁶.

Время самой хроники выглядит однородным. Представляется, что именно в хронике историческое время находится в наиболее свободной, не связанной с другими временами форме. Однако это не так. Между человеком и реальностью всегда существует драматическое взаимодействие. Чтобы фиксировать нечто на киноплёнке, нужно не просто осознавать это нечто как значимую реальность, нужно понимать смысл происходящего.

Известно, что реальность первых дней Великой Отечественной войны ошеломила фронтовых операторов. События развивались совсем не так, как предполагалось в довоенное время. Как профессионалы, они, безусловно, понимали свою задачу: запечатлеть войну на киноплёнку с максимальной степенью достоверности. Однако, видя реальность, участвуя в происходящем, они тем



Баллада о солдате.
Режиссер Г. Чухрай,
1959 г.

не менее не снимали. Вернее, снимали не всегда. Оператор Анатолий Крылов пишет об этой невозможности снимать ту реальность, которая находится прямо перед глазами: «Город Смоленск я видел до войны красивым, чистым, зеленым, на берегу Днепра, со стенами старинного кремля. А сейчас от окраины, где были в основном деревянные дома, остались лишь трубы да груды пепла. Целые кварталы и

улицы превращены в груды развалин, выжжены с зияющими дырами вместо окон. Многие дома еще горят, и люди, где могут, борются с огнем. Старая женщина, по-видимому, тяжело пережившая налет авиации, стоит на коленях у развалин своего дома и, уставившись глазами в одну точку, машинально собирает пепел в свой фартук. Железнодорожный вокзал полуразрушен на путях разбитые составы и паровозы, многие вагоны горят. Над городом в июльской жаре стоит дымный смрад. Картина для первого раза, конечно, удручающая. Мы, девять операторов, смотрели на этот хаос с раскрытыми глазами, ошеломленные»⁷.

В этом отрывке ключевым словом является «хаос». Хаос означает, что все возможные варианты развития событий оказываются

⁷ Цит. по книге: Война на экране. М.: Материк, 2006. С. 20.



Судьба человека. Режиссер С. Бондарчук, 1959 г.

⁸ Леф и кино // Новый Леф. 1927. № 11/12.

⁹ Цит. по книге: Война на экране. М.: Материк, 2006. С. 21.

ся равновероятными. Прогноз будущего не детерминирован. Реальность пугает, сбивает с ног. Оператор в сложившейся ситуации теряет ориентир. В таком положении документальное кино оказалось в двадцатые годы, когда было принято решение фиксировать на пленку все. Эсакиа Л., иронично переформулируя высказывания Эсфири Шуб, пишет: «Наша эпоха очень интересна,

мы должны отобразить ее для будущего, то есть снимать все и складывать для того, чтобы в будущем могли иметь понятие о нашей эпохе. Это уже получится работа на архив»⁸.

В условиях войны по понятным причинам, не только техническим, но и этическим, такой подход был неприемлем.

О невозможности снимать, просто фиксировать на пленку происходящее, пишет и Роман Кармен: «Вспоминаю, что, когда я увидел, как на моих глазах был сбит советский самолет, и когда были обнаружены трупы летчиков, я не снимал это, просто не снимал! У меня камера была в руках, и я, давясь слезами, смотрел на это, но не снимал. Теперь я себя проклиная за это...»⁹.

Военная хроника

Вопрос что снимать и как снимать оставался ключевым для кинодокументалистов на протяжении всей войны. Можно сказать, что реальность войны – специфическая, она отличается особой динамикой, ставит перед кинематографистом целый ряд не только и даже не столько художественных задач, сколько задач нравственных. Это справедливо, как справедливо и в отношении фиксации любой реальности. Анализ военной кинохроники позволяет с особой ясностью показать то, что характерно для хроники вообще. Во время войны проблемы отношения художника и реальности проявляются с особой остротой и драматизмом, но они те же, что и в любое другое время.

На осмысление сути происходящего на войне ушло два года. В октябре 1943 года Комитет по делам кинематографии издает постановление «О мероприятиях по улучшению работы по систематизации документальной кинолетописи». А 2 декабря 1943 года Главкинохроника издает директивное письмо «О съемках кинолетописи».

Этот документ чрезвычайно интересен, это та матрица, которая заполняется хроникальными съемками:

«Одна из важнейших задач фронтовых кинооператоров в районах, освобождаемых Красной армией, – это съемки следов злодеяний и разрушений, совершенных немецко-фашистскими захватчиками. <...> Объектами съемок должны быть разрушенные и взорванные немцами памятники, а также дома, предприятия, общественные здания, мосты и другие сооружения;

внешний и внутренний вид варварски разгромленных жилищ, музеев, школ, библиотек, церквей; места, где фашисты учиняли расправу над советскими людьми: помещения гестапо, места казней, трупы убитых и замученных граждан, лагеря пленных красноармейцев; моменты опознания среди убитых своих родных и друзей; люди, вырвавшиеся из фашистского плена, убежавшие из Германии; дети, у которых немцы убили родителей; матери, потерявшие в дни оккупации детей; вещественные свидетельства немецких издевательств над жителями советских городов и сел; надписи разного рода: объявления, плакаты с угрозами, запрещениями, приказами гитлеровского командования; бирки, повязки, которые надевались немецкими рабовладельцами на наших людей;

все другие следы злодеяний и разрушений, совершенных оккупантами»¹⁰.

¹⁰ Цит. по книге: Война на экране. М.: Материк, 2006. С. 23.

Этот документ мог появиться, когда возникла некоторая дистанция между реальностью и кинематографом. Война была осознана. Эти два года были необходимы, чтобы взглянуть на происходящее со стороны, отодвинуться от происходящего. Война не просто осознана, выявлена логика событий, связь между прошлым и будущим. Хроника становится обвинительным материалом для грядущего суда над преступлениями фашизма. Хроника снимает вещественные свидетельства злодеяний фашизма.

Ролан Барт пишет: «История истерична, она конституируется при условии, что на нее смотрят – а чтобы на нее посмотреть, надо быть из нее исключенным»¹¹. Хроникер не может быть в принципе исключенным из происходящего. Но он обязательно смотрит на реальность со стороны и под определенным углом зрения. То есть дистанция существует. Хотя именно в хронике она предельно мала.

¹¹ Барт Р. Camera Lucida. М.: Ad marginum, 1997. С. 98.

Неправильно видеть в военных приказах о кинохронике исключительно идеологическое давление. Здесь имеет место необходимое осмысление фактов реальности, попытка систематизации и определенный прогноз будущего: «Война закончится, и хроника станет обвинительным документом». У человека,

взявшего в руки кинокамеру, должно быть определенное представление о том, что он видит. То есть предпосылка сюжета возникает еще до того, как камера оказывается включенной. Это не разработанный сюжет, не сформированная художественная структура, но это, безусловно, ее зерно, в котором будут содержаться потенции дальнейшего истолкования отснятого кадра, возможности его монтажного бытия.

Военная хроника уже в момент создания – не механическая фиксация реальности, а ее сложно сформированный образ. Можно говорить о стилистических особенностях кинохроники Второй мировой войны, снятой кинематографистами разных стран. О различных подходах хроникеров к реальности войны пишет Г.С. Прожико, различая стилистические особенности советской, американской, японской, британской кинохроники. Так, английская хроника имеет свои яркие особенности запечатления реальности: «Английское пропагандистское кино периода войны, при всем драматизме противостояния маленькой Англии мощи немецких бомбардировок, отличается отчетливой сдержанностью интонации повествования (к примеру, фильмы Х. Дженингса). Все это реализовывалось уравновешенностью композиций, спокойствием камеры, резонансным совпадением невозмутимости поведения англичан в кадре и гармоническим и сдержанным способом их запечатления. Здесь явственно отражался менталитет великой нации, принимавшей все испытания с невозмутимой готовностью»¹².

Стилистические особенности немецкой кинохроники обладают яркой динамикой: хроника начала войны, периода побед резко отличается от хроники последних дней войны, когда фашистская Германия проигрывает войну.

Хорошо исследованы особенности советской кинохроники времен войны, ее эмоциональность, пристальное внимание к человеку на войне и от этого – приверженность к крупным планам.

Хроника не просто слепок происходящего – это художественная форма, в которую изображение настоящего облачено. Эта форма рождается из активного взаимодействия человека и реальности. Оператор не просто фиксирует ту или иную реальность на пленке, например бой, он выстраивает образ боя. Это становится сложной творческой задачей. Так, оператор Марченко пишет: «Что же это такое получается? Можно снимать в самом пекле, поймать в лучшем случае пару осколков, а в кадре это пекло не всегда поймает. Можете представить мое состояние: идет танк с десантниками, я слежу за ним, он в кадре, а буквально за кадром в двух сантиметрах – разрываются подряд три пере-

¹² Прожико Г. С. Концепции реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 122.

¹³ Цит. по книге:
Война на экране. М.:
Материк, 2006. С. 38.

летных снаряда, осколки над головой просвистели, а что пользы в этом? На пленку ведь взрывы не попали...»¹³.

Реальность как бы ускользает от фиксации. Так, оператор Михаил Глидер пишет: «Я снимал лесной бой и снова испытал большую досаду. В глазок аппарата я видел то, что мог увидеть будущий зритель. Однако это было очень мало. Верхушки деревьев падали как бы сами по себе. Полета пуль, конечно, видно не было. Я мог запечатлеть только отдельные перебежки. Впечатления боя, который я наблюдал глазами, отрываясь от аппарата, не получалось»¹⁴.

¹⁴ Там же.

Идет не просто фиксация события, а активный поиск художественной формы, способной выявить полноту и содержание происходящего. С. Эйзенштейн, рассуждая о сюжете как проблеме формы, цитирует Гете: «Материал видит каждый перед собою, содержание находит лишь тот, кто хоть немного с ним связан, а форма остается тайной для большинства»¹⁵.

¹⁵ Эйзенштейн С. Метод. Том I. М.: Музей кино, 2002. С. 342.

Таким образом, нельзя говорить о фиксации исторического времени на пленку. Художественное время хроники создается, конструируется активной волей автора, его эстетической и нрав-

ственной позицией. Художественное время хроники возникает из столкновения внутреннего мира человека, менталитета хроникера и исторической реальности. Для того чтобы выявить свое отношение к событию, передать ощущение его трагизма, величия, обыденности, нужно искать средства выразительности.

Возможно, устранив человека из процесса



Торпедоносцы.
Режиссер С. Аранович, 1983 г.

отражения реальности, мы получим чистое, «беспримесное» историческое время? Насколько правомерна такая постановка вопроса? С. Эйзенштейн пишет о возможности беспринципно эйдетической хроники: «Хроника – это стадия наскального изображения и орнамента в истории художественного фильма. В хронике те же две фазы: 1) наскальная и 2) орнамент. Первая – это эйдетическая стадия: автономная фиксация. Такова «старая» хроника: дореволюционная одноточечная типа «Патэ-журнала». Беспринципно эйдетическая»¹⁶.

¹⁶ Там же, с. 449.

Хроника как особая художественная реальность

Представим, что из отношения хроника – реальность устраняется посредник – оператор. Что же остается? Кинематография в чистом виде, историческое время в его естественном непрерывном течении. Казалось бы, дело обстоит именно так. И тем не менее движущееся изображение реальности, зафиксированной на пленке, не есть сама реальность. Это даже не копия физической реальности. Это новая реальность, обладающая своими особыми, порой трудноопределимыми свойствами, которые иногда лишь угадываются. Но их воздействие на зрителя оказывается достаточно сильным.

Это ощущалось с момента возникновения кинематографа. Так, Максим Горький пишет о своих впечатлениях от посещения кинематографа: «Вчера я был в царстве теней. Как странно там было, если бы вы знали. Там звуков нет, нет красок. Там все – земля, деревья, люди, вода, воздух – окрашено в серый однотонный цвет, на сером небе – серые лучи солнца, на серых лицах – серые глаза, и листья деревьев серы, как пепел. Это не жизнь, а тень жизни, и это не движение, а беззвучная тень движения. Объяснюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или безумии. Я был у Омона и видел синематограф Люмьера – движущиеся фотографии. Впечатление, производимое ими, настолько необычно, так оригинально и сложно, что едва ли мне удастся передать его со всеми нюансами, но суть его я постараюсь передать. Экипажи едут из перспективы на вас, прямо на вас, во тьму, в которой вы сидите, идут люди, появляясь откуда-то издали и, увеличиваясь по мере приближения к вам, на первом плане дети играют с собакой, мчатся велосипедисты, перебегают через дорогу пешеходы, проскальзывая между экипажами. Все движется, живет, идет на первый план картины и исчезает куда-то с него...»¹⁷.

Этот фрагмент часто приводится в литературе как пример наивного удивления, неподготовленности восприятия. Однако дело тут не в наивности. Новизна зрелища обостряет восприятие его специфичности, его сущностных особенностей. Максим Горький, несомненно, улавливает особую сновидческую природу кинематографа, то, что позволило Кристиану Метцу определить кино как «нереальную реальность».

Хроника всегда сон, сон о прошлом. Это особое свойство хроники – не только фиксировать реальность, но выявлять ее зыбкость, эфемерность, указывать на то, что стоит за границей видимого мира, – активно используется в кинематографе.

В игровых фильмах, сделанных в подчеркнуто документальной манере, с широким использованием хроники предметом

¹⁷ Горький М. (M. Rasatus) Беглые заметки // Нижегородский листок, 1896, 4 июля. Цит. по: Лебедев Н. А. Очерк истории кино СССР. М.: Искусство, 1965. С. 3–4.

исследования становится не только видимая, но и ускользающая, скрытая сторона бытия.

Так, в «Торпедоносцах» режиссер С. Аранович стремится показать героя в момент гибели. Это уже не просто фиксация совершающегося события. Для режиссера важен сам переход в небытие. Используется прием оптического искажения, когда лицо гибнущего стрелка снимается через толстое стекло фонаря самолета. Мы видим не реальность смерти, а ее метафизику.

Фильм Элема Климова «Иди и смотри» о страхе. Страх – вот главное оружие фашистов, и потому победа над страхом означает победу над врагом. Авторами ставится задача средствами кино вызвать эмоцию страха у зрителя, заставить зрителя пережить иррациональный, необъяснимый ужас. Это воздействие достигается через искаженную фонограмму, выбор странных,



Зоя. Режиссер
Л. Арнштам, 1944 г.

экспрессивных ракурсов. Совмещение игрового материала, отснятого в подобной манере, с хроникой возможно именно благодаря особым свойствам хроники. Таким образом, в любой своей форме, как сюжетной, так и «беспринципно эйдетической», хроника несет в себе сложный образ реальности.

Не представляется возможным вычленить неделимый «атом» исторического времени, хотя попытки

подобного рода предпринимались. С этим связано введение в научный обиход понятия «кинодокумента». (Подчеркнем, что понятие «кинодокумент» жестко связано с физическим носителем: это кадр на пленочном носителе. Оцифрованное или монтированное изображение документом не является.) Само по себе понятие кинодокумента в принципе не связано с экранным бытием. Проблема исторического времени не решается на уровне кадра. Это прежде всего проблема сюжета.

Часто смысл, спрятанный в хронике, извлекается сопоставлением ее с игровыми кусками. Иногда это совмещение на первый взгляд носит причудливый, фантастический характер.

Примером фильма, выполненного в документальной стилистике, где хроника дополняется снятыми под хронику игровыми эпизодами, является картина Вуди Аллена «Зелиг». Фильм рассказывает о человеке, якобы невероятно популярном в двадцатые годы. Таким образом, историческое время входит в картину, определяя все ее визуальное своеобразие. Однако включение

в структуру фильма хроники, фотографий не затеняет игры со зрителем, яркой визуальной метафоры – «человека-хамелеона». Мы видим и распознаем «подлог». Не может человек, оказавшись рядом с чернокожим, сам стать чернокожим или превратиться в выдающегося психиатра во время беседы с врачом. Бытовая способность обывателя к мимикрии гротескно преувеличена. Это преувеличение легко считывается зрителем, и он охотно включается в игру, предложенную режиссером. Нас делают очевидцами невозможного. Перед нами фильм-мистификация, игра со зрителем, и хроника – важный элемент этой игры. Но здесь есть правдивый, глубоко укорененный в реальности 20-х годов и в реальности XX века конфликт: Аллен строит сюжет на противопоставлении индивидуального и массового, обезличенного. Он находит яркую форму этому глубинному конфликту эпохи. Маленький, обыкновенный человек из толпы – вот социальная база фашизма. Из хроники извлекается тот сюжет, который в ней уже содержался в потенции. И тут фильм Аллена, построенный на эстетике гротеска, в сюжетном отношении оказывается близким документальной картине М. Ромма «Обыкновенный фашизм». Оба фильма относятся к исторической реальности всерьез, вычлняя главный конфликт исследуемой эпохи: конфликт массового и индивидуального. Утрачивая индивидуальность, человек не способен нести ответственность за происходящее. Он сливается с толпой. В обоих фильмах историческое время существенно, именно оно составляет ядро их временной структуры.

Историческое время и драматургический конфликт фильма

Полагаем, что о подлинном историзме кинопроизведения можно говорить в том случае, когда конфликт, лежащий в его основе, принципиально не может быть перенесен в иное время. То есть главный драматургический конфликт укоренен в конкретном историческом времени, и сюжет, понимаемый как эволюция этого конфликта, оказывается неразрывно связанным с историей. При таком подходе к историческому фильму, например, фильм-экранизация «Три мушкетера» не является историческим. Авантюрный сюжет легко переносится в другую эпоху или разыгрывается между компаниями кошек и собак в мультипликационном фильме. Связь авантюрной интриги с историческим фоном очень непрочна, да и не важна. А, скажем, комедия Игоря Савченко «Случайная встреча» историчен. Легкомысленному себялюбцу, герою Самойлова, противостоят коллектив и коллективная мораль. Основной конфликт фильма между старым и новым, между новой коллективистской моралью и ста-

рым индивидуализмом и себялюбием лежит в основе огромного числа фильмов советской эпохи и перестает быть актуальным вместе с ее завершением. Время фильма «Случайная встреча» для сегодняшнего зрителя – настоящее прошлое. То есть фильм утверждает: «Так было». Но и здесь структура фильма осложнена наложением иного времени. Фильм не просто отражает реалии эпохи, он одновременно формирует представление о той модели будущего, которая господствует в этот момент в сознании людей. Это не утопия, не идеальная абстрактная модель будущего. Это – экстраполяция тенденций настоящего, краткосрочный прогноз. Историческое время здесь оказывается двухслойным: «Так есть, и мы хотим, чтобы так было». «Настоящее настоящего» сопряжено с настоящим будущего. Даже в фильмах, выполненных в подчеркнуто документальной эстетике, таких как «Третья Мещанская», «настоящее настоящего», историческое время оказывается связанным с другими формами времени. Так, мы видим фантазии и мечты героев, представленные в форме визуальных образов: Николай в кресле-качалке, мечтающий о домашнем тепле, личико младенца, в которое для Людмилы превращается лицо куклы.

История возникает в настоящем, когда схвачен глубинный конфликт эпохи, когда авторскому анализу подвластно драматическое столкновение судеб и интересов людей, а через это столкновение открывается происходящее.

Через призму конфликта рассматривает исторический фильм Сергей Эйзенштейн. Работая над фильмом «Иван Грозный», режиссер формулирует принципы создания фильма на историческом материале. В центре его внимания – смысл борьбы Ивана Грозного за великую Россию. То есть речь идет о смысле истории, раскрываемом в конфликте: «Те факты, которые я считаю «характерными», ибо «характерен» не сам факт по себе, но наличие его в концепции исторического понимания и «освещения» факта определенным историческим сознанием. [Сюжеты] «Смерти Ивана Грозного», «Князя Серебряного», пропитанных бульварщиной романов Льва Жданова (например, «Царь-опричник»), глубоко отличны [от нашего] по выбору материала, ибо отбор этот диктуется различием концепции либеральничающей интеллигенции периода царской России XIX века от нашей концепции, интересующейся не сомнительно «маниакальным» истолкованием характера Ивана, но **смыслом той борьбы, которую Иван вел за единую великую Россию** (выделено мной. – Авт.), в противоположность слабой «заштатной» державе, чем неминуемо было бы наше государство в условиях феодальной раздробленности. Этот субъективный отбор является «высшей правдой» для каждой частной

¹⁸ Эйзенштейн С. Метод. Т I, Музей кино: М., 2002. С. 252.

¹⁹ Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. М.: Наука, 1980. С. 14.



Иди и смотри.
Режиссер Э. Климов,
1985 г.

²⁰ Эйзенштейн С. Там же.

²¹ Там же, с. 252–254.

эпохи. С исторической правдой и полной объективностью подход к истории совпадает лишь на нашем этапе развития»¹⁸.

Иными словами, «субъективный отбор фактов» подчинен авторскому пониманию истории, взгляду из настоящего. Понимание это невозможно вне анализа главных конфликтов эпохи. При таком понимании задач автора при создании исторического фильма драматург мыслится как носитель определенной философии истории. Задача осмысления истории вовсе не чужеродна

по отношению к искусству. Р. Дж. Коллингвуд пишет: «Идея истории принадлежит каждому человеку в качестве элемента его сознания, и он открывает ее у себя, как только начинает осознавать, что значит мыслить»¹⁹. Именно авторская «идея истории» и формирует главный конфликт исторического фильма.

Рассуждая о проблеме фильма, создаваемого на

историческом материале, С. Эйзенштейн ставит вопрос о том, что в истории может быть предметом специального кинематографического интереса: «Какой материал привлекателен? Какими признаками должен обладать сам материал, чтобы «увлечь», например, драматурга на то, чтобы волнующую его мысль или идею «произнести» посредством именно этого материала?»²⁰

Концепция исторического процесса может рождаться вместе с открытием, осмыслением фактов истории.

«Однако без смутной предпосылки, ищущей материала оформления, никакой материал бы не стал привлекать!

Конечно, материал... драматичный.

Но драматичный – значит содержащий конфликт.

Конфликт человеческих судеб.

Но что лежит основным пластом в конфликтах судьбы человеческих групп или индивидов? Куда бы ни глянули: в конфликт ли внутри человека, в конфликт ли драматической ситуации – в подавляющем большинстве это прежде всего и неизменно процесс столкновения разных социальных форм сознания»²¹.

Запомним это определение. Для С. Эйзенштейна главный конфликт эпохи, требующий художественного воплощения, это «столкновение разных социальных форм сознания». В формуле

Эйзенштейна сопряжено настоящее и прошлое, концепция истории современна, но базируется она на анализе конфликтов исторической реальности, динамики исторических процессов.

²² Шкловский В.Б. «Характер в сценарии исторического фильма». В сб. «За сорок лет». Статьи о кино. М., 1966. С. 185.

Близок к Эйзенштейну в своем понимании исторического фильма В.Б.Шкловский: «История является предметом познания и для ученого-историка и для кинодраматурга, пишущего исторические сценарии»²².

«История – предмет исследования». Именно она актуализируется в историческом фильме через новое современное понимание ее движущего конфликта, принципиально недоступное людям прошлого. И если С. Эйзенштейн концентрирует свое внимание на открытии конфликта ушедшей эпохи, то интерес В. Шкловского смещен в сторону исследования характера: «Художник должен тщательно отбирать характерные детали. Выясняя сущность типов через сюжетные положения, показывая общее через единичное»²³.

²³ Там же, с. 205.

Принципиально иной подход к историческому фильму в частности и к образу исторической реальности в кинематографе в целом у Роберта Макки. В предложенном им определении исторического фильма баланс отношения настоящее–историческое резко смещен в сторону настоящего. Так, Макки пишет: «Сценарист, в отличие от поэта, не может надеяться на то, что получит признание после смерти. Ему необходимо найти свою аудиторию сегодня. Поэтому лучшим применением исторического антуража и единственным законным оправданием переноса действия фильма в минувшие времена, приводящего к многомиллионному увеличению бюджета, является хронологический сдвиг, когда через прошлое, как сквозь прозрачное стекло, вы показываете настоящее»²⁴.

²⁴ Макки Р. История на миллион долларов. Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. Пер с англ. М.: Альпина нон-фикшн. 2008. С. 92.

Это утверждение кажется странным. Если конфликт принадлежит настоящему времени, то наиболее полно и ясно он может быть воплощен именно в настоящем времени. И в этой форме будет наиболее понятным и волнующим для зрителя. Вероятно, должно быть объяснение необходимости такого «сдвига» действия фильма в прошлое. И мы находим такое объяснение: «Многие современные противоречия оказывают на людей настолько гнетущее действие или содержат в себе такой глубокий конфликт, что их сложно инсценировать в сеттинге сегодняшнего дня, не вызывая отвращения у зрителей. Нередко подобные дилеммы лучше всего наблюдать с безопасного временного расстояния. Историческая драма шлифует прошлое, превращая его в зеркальное отражение настоящего»²⁵.

²⁵ Там же.

(Окончание в следующем номере)