Раздел 3

ПРОБЛЕМЫ МЕТОДОЛОГИИ, ИСТОРИОГРАФИИ И ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ ИСТОРИИ

УДК 94(47).084(093) + 791.43-2

О. В. Горбачев

СОВЕТСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КИНЕМАТО- ГРАФ КАК ИСТОРИЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ: ОСОБЕН- НОСТИ АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИИ¹

В статье анализируются различные аспекты использования художественного кино как исторического источника. Обосновывается необходимость использования кинодокументов для изучения целого ряда проблем, в особенности вопросов истории советской повседневности и общественного сознания. Характеризуется специфика кинодокументов в сравнении с письменными источниками. Акцентируется схожесть исследовательских процедур при анализе письменных и аудиовизуальных документов. Большое внимание уделено характеристике кинореальности, а также проблеме типического в художественном кино. Дана оценка источникового потенциала советского художественного кинематографа по этапам его существования. Разбираются факторы, облегчающие и затрудняющие источниковый анализ кинофильмов.

К л ю ч е в ы е с л о в а: исторический источник, аудиовизуальные документы, художественный кинематограф, кино СССР.

Тема источниковедческой интерпретации художественного кинематографа не нова, но, несмотря на все усилия заинтересованных исследо-

¹Тема поддержана грантом РГНФ 14-01-00352(а) «Визуальные репрезентации советской деревни в художественном кинематографе 1920–1980-х гг.: источниковедческое исследование».

вателей, 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 историки полагают, что художественный текст в принципе невозможно корректно интерпретировать. При этом их совершенно не смущает, что многочисленные факты, особенно из истории древности и Средневековья, были введены в научный оборот как раз из художественных произведений.

В-третьих, неприятие художественного кино как 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 и истории повседневности. Количественно подобные работы многократно уступают сочинениям по социально-экономической и политической истории.

Для изучения 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 «недостовренности» аудиовизуальных источников наиболее близка как раз тем историкам, которые представляют традиционные направления в изучении советской истории. С этой точки зрения художественный кинематограф как источник вторичен постольку, поскольку политическая и экономическая тематика 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 будет способствовать расширению методологического и методического арсенала историка, актуализации его профессиональной деятельности с учетом современных требований.

Традиция изучения аудиовизуальных источников сформировалась благодаря усилиям нескольких авторов [Пушкарев; Евграфов; Баталин;

Магидов; и др.]. Ими же была сформулирована задача, не теряющая своей актуальности: добиться того, чтобы источники этого типа перестали выполнять преимущественно иллюстративную функцию. Для того, чтобы предостеречь исследователя относительно небольшой надежности аудиовизуальных источников, как правило, формулируется требование их обязательной верификации с помощью письменных документов. Подобные 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 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, 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 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 следует: 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: одни и те же кадры хроникальных съемок Николая II использовались как советскими противниками последнего царя, так и постсоветскими монархистами для создания противоположных смыслов. С точки зрения «чистоты жанра» интерес историка может вызвать бесстрастная нейтральная кинохроника происходящего, но произведе-

² Строго говоря, это не декодирование, а кодирование, то есть интерпретация образа средствами знаковой системы (языка).

дения такого рода специфичны: они были созданы либо на самой заре кинематографа, либо уже в наше время в виде 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 появляются реальные здания, интерьеры и т. п.

Итак, 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.

Для возможности использования художественного фильма как источника историк должен 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 непосредственно фиксирует окружающий мир. Андре Базен полагал, что предназначение кино — «создание иллюзии на основе реальности» [Базен, с. 262], то есть репрезентируемая реальность не подвергалась сомнению. Более поздние авторы настроены более скептически: «энтузиазм Базена, который видел в изображении модели саму модель, выглядит устаревшим» [Эстетика фильма, с. 109]. 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» [Эстетика фильма, с. 109]. Характеристика не очень вдохновляющая, но историку не остается ничего иного, как руководствоваться ею. Даже с учетом относительности кинореализма кино в ряде случаев оказывается содержательнее многих «санкционированных» традицией письменных источников, способных похвастаться непосредственной фиксацией реальности.

В 1960-е гг. специфику кинорепрезентации интересным образом сформулировал Жан Митри:

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 [цит. по: Эстетика фильма, с. 140].

То есть Митри, не обладая убежденностью Базена, все же уверен, что кинематограф непосредственно связан с реальностью.

Автор классической работы о кино З. Кракауэр противопоставляет «кинематографичность» — «театральности», подразумевая под кинематографичностью именно отображение реальной действительности [Кракауэр]. При этом он 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» [Там же, с. 30].

В последние годы было предпринято несколько удачных попыток изучения советского художественного кинематографа в историческом контексте [Димони; Дашкова]. При этом собственно источниковедческий аспект проблемы акцентируется редко [Мазур, 2010; Мазур, 2013; Мазур, 2014; Мазур, Горбачев; и др.].

Сразу следует оговориться, что для анализа советской реальности наиболее пригодны *фильмы на современную тему*, то есть совпадающую с временем создания фильма. Исторические фильмы либо фантастические истории будущего также интересны, но подходят главным образом для реконструкции общественного сознания эпохи (например, «Александр Невский» С. Эйзенштейна, 1940, или «Аэлита» Я. Протазанова, 1924). Заметим, что существенным аргументом при анализе исторического фильма как источника сведений по отображаемой в нем эпохе является заведомо вторичный характер представленной информации, что не позволяет считать его содержательным документом.

При просмотре фильма на современную тему мы предполагаем, что реальная действительность выглядела похоже, но иначе, поскольку была искажена авторским замыслом. Стоит заметить, что подобную мыслительную операцию мы проделываем при анализе любого исторического источника.

Природа исторического знания конвенциональна: всякая новая информация должна дополнять общепринятое знание. Чтобы быть вписанным 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 (синтак-

сический аспект информации) историк должен исходить из поставленной проблемы [Ковальченко, с. 109]. 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:

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 действительности нуждаются в дополнительной верификации, а где она бесполезна, то есть имеет место чистейший вымысел.

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

Теоретическая и эстетическая установка автора. Влияние этого фактора особенно сильно проявлялось 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 1960–80-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 подчеркнуто дистанцировалось от реалистической традиции).

Идеологическое вмешательство с целью формирования лояльного власти гражданина. Это одна из ключевых позиций при характеристике советского кинематографа. Наибольшую сложность для анализа исторического прошлого на основе кино представляют 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. Отсутствие четко выраженной идеологической линии в советском кино середины 1920-х гг. в условиях

внутрипартийной борьбы делает экранный мир реальным. Идеологическое вмешательство ограничивается призывом покупать облигации либо вступать в профсоюз («Папиросница от Моссельпрома» Ю. Желябужского, 1924; «Дом на Трубной» Б. Барнета, 1928). 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, «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 псевдореалистические 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» [Кракауэр, с. 62]. Многие фильмы сталинской эпохи подчеркнута театральны, сняты в декорациях. Среди них «Кубанские казаки» И. Пырьева (1949), «Свадьба с приданым» Т. Лукашевич и Б. Равенских (1953) и др.

Коммерциализация кинематографа, которая кажется меньшим злом по сравнению с идеологией, но на самом деле нисколько 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 тридцатых годов отражает желаемую бесконфликтность, становится естественным следствием советской счастливой жизни), что является залогом долголетия этих фильмов.

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.

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

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» [Эстетика фильма, с. 81]. 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» [Типическое]), теории «идеальных типов» М. Вебера, а также гносеологических подходов к типологизации, заявленных Д. П. Горским, И. Д. Ковальченко, А. И. Ракитовым и др. Существенно, что между художественным и историческим познанием есть немало общего в понимании и интерпретации типического, что облегчает источниковое изучение художественных текстов [см. подробнее: Сердюк]. 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. Здесь 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, к типу общественной организации, к характеру социальной структуры» [Сердюк, с. 15–16]. С учетом этого обстоятельства квалифицированному историку не придет в голову интерпретировать кинообразы вне исторического и идеологического контекста. Так, типичность героев и обстоятельств художественных фильмов сталинской эпохи обоснованно воспринимается в качестве составной части общего идеологического мифа.

Политический запрос на правду. Авторы фильмов стремились показывать окружающий мир возможно реальнее с целью избавления от обмана предшествующей эпохи («хрущевское» кино против «сталинского»).

Следствием политических изменений в Европе и СССР 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 постсталинским 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 [Кракауэр, с. 141–142].

«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., снятых в основном на военном материале («Летят журавли» М. Калатозова, 1957; «Баллада о солдате» Г. Чухрая, 1959; «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, 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*. 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. Так, режиссер фильма «Дело было в Пенькове» (1957) А. Ростокский остановил съемки, поскольку приготовленные реквизиторами снопы льна были перевязаны не так, как принято в этой местности (д. Кленково под Клином) [На киностудиях страны]. 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 и сыграли 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 [Кракауэр, с. 141–142].

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. Сегодня социология кино — активно развивающаяся

отрасль знания. Ряд работ опирается на данные вполне репрезентативных обследований советской киноаудитории [Жабский; Коган, Лебединский; Публика кино; Социология и кинематограф]. 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.

Базен А. Что такое кино? М. : Искусство, 1972.

Баталин В. Н. О некоторых приемах внешней критики кинодокументов // Советские архивы. 1986. № 3.

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.

Димони Т. М. «Председатель»: судьбы послевоенной деревни в кинокартине первой половины 1960-х годов // Отечественная история. 2003. № 6. С. 91–101.

Евграфов Е. М. Кинофотодокументы как исторический источник : учебное пособие. М., 1973.

Жабский М. И. Социодинамика кинематографической жизни общества. М. : Канон+ : Реалилитация, 2015.

Ковальченко И. Д. Методы исторического исследования. М. : Наука, 1987.

Коган Б. Б., Лебединский М. С. Быт рабочей молодежи (по материалам анкетного обследования). М. : Мосздравотдел, 1929.

Кракауэр З. Природа фильма : Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974.

Магидов В. М. Кинофотодокументы в контексте исторического знания. М., 2005.

Мазур Л. Н. Аудиовизуальные источники по истории советской деревни: методические подходы к изучению // Актуальные проблемы аграрной истории Восточной Европы X–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.

Мазур Л. Н. «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. Образы сельской истории в советском художественном кинематографе 1920–1991 гг.: опыт количественного анализа // Диалог со временем. 2013. Вып. 43. С. 282–302.

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.

На киностудиях страны. Киностудия имени М. Горького // Советский экран. 1957. № 19. С. 7.

Публика кино в России. Социологические свидетельства 1910–1930-х гг. М.: Гос. ин-т искусствознания: Канон+ : Реабилитация, 2013.

Пушкарев Л. Н. Источниковедческие проблемы кинофото документов // Советские архивы. 1968. № 12. С. 89–92.

Сердюк Т. Г. Категория «типическое» в историческом познании: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Кемерово, 2001.

Социология и кинематограф / под общ. ред. М. И. Жабского. М.: Канон+ : Реабилитация, 2012.

Типическое // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://iph.ras.ru/elib/3018.html>.

Эстетика фильма / Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне. М.: НЛЮ, 2012.

УДК 94(47).05/06:37

А. В. Емельянова

МЕМУАРЫ О ЧАСТНЫХ ПАНСИОНАХ В РОССИИ XVIII в.: БИОГРАФИИ АВТОРОВ

В статье рассматриваются биографии авторов мемуаров, содержащих сведения об обучении в частных пансионах в России XVIII в. Раскрывается их социальное происхождение, место обучения, основные вехи жизненного пути.

Ключевые слова: мемуары; частные пансионы; биография авторов; Россия; XVIII в.

Политика обязательного обучения дворянских детей, начатая Петром I, в 30-е годы XVIII в., претерпела значительные изменения. Из-за отсутствия широкой сети государственных школ именным указом от 9 февраля 1737 г. «О явке недорослей в Санкт-Петербурге к Герольдмейстеру...» дворянам разрешили добровольно выбирать форму обучения детей [см.: ПСЗРИ-1]. Высшее дворянство, как правило, приглашало детям иностран-