

Лекція 2.

ІСТОРИЧНЕ КІНО ЯК ВИЯВ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ (Частина 2).

У цілому нині історичне кіно впливає формування історичної свідомості найширшого кола глядачів. Цей вплив забезпечується синтетичною природою кіномистецтва, його значним емоційним впливом. Глядач отримує готовий образ щодо об'єктивного чи цілком вигаданого варіанта минулого, що впливає або почуття, або розум, а найчастіше те й інше. Таким чином, при розгляді проблеми формування історичної свідомості ми повинні враховувати і вплив на цей процес екрану, а отже, і певним чином регулювати цей вплив, зокрема шляхом вивчення його методів у процесі шкільної історичної освіти.

Для історика відділення фільму-джерела від фільму історичного – завдання, багато в чому співзвучне проблемі відмінності історичного джерела та історичної праці. Історичне джерело безпосередньо фіксує події та процеси минулого, тоді як історичний твір є результатом осмислення, свідомої інтерпретації цих подій діячем науки.

Фільм-джерело несе в собі інформацію про деталі того минулого, яке лише на сьогоднішній момент стало історією. У момент зйомки такий фільм ставив завдання зовсім іншого роду – найчастіше він позначав і намагався запропонувати рецепти вирішення проблем, що хвилювали суспільство минулої доби. Залежно від ракурсу спостереження ми можемо почерпнути практично в кожному такому фільмі-джерелі різну інформацію, особливо про антураж: моду, зачіску, розстановку і види меблів, меню столу, планування квартир - яскравих побутових подробиць, що не вимагають особливих аналітичних процедур, а лише цілеспрямованого сприйняття та фіксації. Мікроісторія, що одержали останнім часом розвиток, так звана «соціальна історія», «гендерна історія» та інші нові історичні методологічні напрями у фільмах ХХ століття знайдуть досить багатий, а головне достовірний матеріал за багатьма своїми сюжетами саме у фільмах-джерелах.

Історичний фільм, так само як історичний твір, говорить про минуле не за допомогою його прямої репрезентації, як це ми бачимо у фільмі-джерелі, а шляхом осмисленої, свідомої інтерпретації з боку режисерсько-сценаристської групи. У такому фільмі ми маємо справу зі своєрідною історичною концепцією, яку можна і потрібно співвідносити з науковими моделями осмислення минулого. Тому суто історичним ми маємо визнати лише той фільм, у якому вже спочатку, на момент створення, авторами робилася спроба свідомої, цілеспрямованої реконструкції реальних подій та процесів минулого, але лише засобами кінематографу.

Головна визначальна якість історичного фільму – це його достовірність, правдивість. Оскільки історія є низка певних подій або процесів, то історично фільм буде достовірним лише в тому випадку, якщо ця послідовність зберігається і у фільмі. При цьому вже на ранніх етапах розвитку вітчизняного кінематографу стало ясно, що кінематографічне відображення зазвичай знаходять лише найбільш

значущі події або їх епізоди і водночас характерні, що акумулюють найбільше сенсів. Будь-яка історична подія чи процес має початок, середину, кінець. Послідовність дій – особистості, групи, армій – тобто великого чи малого соціуму також має бути дотримана, хоча можливі й випадання окремих епізодів, мало значимих, чи передають загальний сенс іншим епізодам. Принцип достовірності також вимагає дотримання синхронності події та простору. Подія, що відбулася у певному часі та певному місці, має бути аналогічно представлена у тих самих, але умовних кінематографічному часі та просторі.

Подія завжди відбувається за певних обставин. Це те, що в історичній науці називається причинами та передумовами. Звісно, у цій частині головною опорою для кінематографіста буде історична наука. Кінематографіст, який прагне історичної правдивості, не може видавати другорядні чи недостовірні причини за основні та навпаки. Не повинен він також гіпертрофувати і постподійну частину, перебільшувати чи применшувати значення події для подальшого історичного процесу.

Історична особистість у висвітленні кінематографа підпорядковується ще жорсткішим рамкам достовірності, ніж подія. Кожна видатна особистість неповторна з погляду зовнішніх та внутрішніх якостей. Насамперед, потрібна хоча б зразкова портретна подібність. Неспотвореними також мають бути представлені етапи життєвого шляху, виховання, основні впливи оточення. Природно, що кінематограф вільніший у описі та фіксації процесу дорослішання, особливо там, де не збереглися ілюстрації чи фотографії історичного героя у підлітковому чи юнацькому віці, проте він має бути фотографічно точний у відтворенні рис героя, що має зображення свого прототипу. При цьому найкращим та вдалим способом пошкваллення персонажа є зображення його характеру. Не тільки і кілька тип темпераменту, а й багатство проявів серед соціальних зв'язків. На це ще у 1970-х – 1980-х роках. Теоретики кіно звертали серйозну увагу. Але тоді досить чітко позначилася думка, що такого роду самостійне конструювання, в якому, як ми чітко розуміємо сьогодні, брали участь аж ніяк не тільки самі кінематографісти, але також ідеологи та вожді, призводило до ідеалізації, а можливо, і фальсифікації у вітчизняному кінематографі, особливо у 1930-х, 1940-х рр. Петро I та гетьман Іван Мазепа, Богдан Хмельницький та ін.

Досить складною проблемою є проблема мови героїв та голосових тембрів. У більшості випадків автори історичного фільму відходять від принципу історичної достовірності в зображенні мовних зворотів, особливо стосовно мови персонажів Київської Русі (паки, яко, даж та інші часто повторювані слова зажадали б у будь-якому випадку дубляж або субтитри, тому що вони були б незрозумілі сучасному глядачеві). Тому обґрунтованим є прийом, коли історичні персонажі говорять не промовою, а змістом, що доноситься в сучасній літературній мові з деякими характерними саме для певної доби та персонажа зворотами.

Що ж до тих персонажів, голосові особливості яких були записані та дійшли до нащадків, то, природно, автори історичного художнього фільму зберігають

тембр, мовні особливості таких героїв у процесі відтворення історичного минулого. Це стосується, звичайно, насамперед політичних діячів вітчизняної історії ХХ століття – Леніна, Сталіна, Хрущова, Брежнєва, Горбачова та ін.

Мало хто з кінематографістів свідомо порушує принцип достовірності антуражу, особливостей побуту, архітектури, стилів одягу. Порушення носять швидше характер анекдотичного недогляду режисера, коли на дальньому плані хата позаминого століття може промайнути телевізійна антена. Найчастіше помилки бувають у дрібницях.

Щодо кольору у художньому історичному кінематографі спостерігалися і спостерігаються тенденції прямо протилежної якості. Чорно-білий фільм виступав критерієм справжності, своєрідної фотографії, що рухається, створюючи ілюзію підглядання оператором минулого життя, подібно фіксації її фотографом. Тут, на нашу думку, працює ефект документалізації. Стереотип, пов'язаний з тим, що документальна зйомка, що несе заряд найпростішої фотофіксації подій, що відбувається, носить чорно-білу гаму, переносився і на художній кінематограф. Архаїчність техніки, уривчастість та монозвук спрацьовують на надання додаткової ілюзії достовірності.

Однак сьогодні, коли з першої половини 1990-х років, стали загальнодоступні кольорова фотографія та кольорова відеозйомка, комп'ютерна графіка, змінюється і критерій достовірності кольору. Тепер спрацьовує принцип тієї ж фотодостовірності, але тільки кольоровий. Чим колір яскравіший, тонше відображає наявну колоритну гаму предметів і персонажів, тим правдивіше у свідомості глядача виглядає минуле.

Проблема жанрів у кіно та їх адекватності проблемам висвітлення історичного минулого також досить детально аналізувалась теоретиками кіно у 1970 – 1980-х роках. Це – глобальна проблема, яка потребує окремого дослідження. У цій же статті торкнемося лише одного її аспекту, що одержав останнім часом загострене звучання: мелодраматизація історії та історизації.

Кінотвори, безсумнівно, є одним із каналів культурної пам'яті та потребують уважного вивчення з погляду феноменологічного підходу.

Коллективну пам'ять суспільства поділяють на комунікативну та культурну.

Перша охоплює спогади сучасників подій та підтримується їх спільним спілкуванням у рамках індивідуальних біографій. така пам'ять перетворена на недавнє минуле (останні 80-100 років). Вона зникає разом зі своїми носіями, поступаючись місцем іншій пам'яті. Культурна пам'ять є набір значимих для соціуму традицій та образів минулого, які набувають форми міфів і підтримуються з допомогою ритуалів і свят, історичної науки, мистецтва та літератури.

Ці дві форми пам'яті також різняться структурної причетністю їх носіїв. якщо у комунікативній пам'яті кожен її учасник вважається однаково компетентним у

спогадах минуле, то культурної пам'яті її носіями виступають професійні історики, поети, письменники, художники, священики, політики.

Екранні образи надають колосальне за впливом уявлення про історію. Багато людей знають про минуле, перш за все, з художньої літератури та кінематографу. Це пов'язано із тим, що, по-перше, художні образи яскравіші і вражаючі, ніж образи історії у наукових працях. Крім цього, кінематограф та література мають, безперечно, значний ореол поширення у суспільстві, на відміну від наукових праць.

На сьогоднішній день прихильники антропологічного та феноменологічного підходів в історичних дослідженнях виробили кілька основних принципів аналізу фільмів.

По-перше, велику цінність у фільмі є неявним змістом (невидимий і неочевидний), тобто те, що картина промовляє крім бажання і свідомості її творців. Читається «між рядків» історії («неписані цінності» даного суспільства, «випадкові свідчення»). Тому, вивчаючи зміст фільму, необхідно відновити елементи тієї реальності, яка до нього увійшла, як неявне, неусвідомлене тло.

По-друге, дослідник зобов'язаний володіти основами мистецтвознавчої теорії, знати закони жанрів кіно, мати уявлення про специфіку того чи іншого фільму. Аналіз кінокартини має включати кілька рівнів: поверхнево наративний, формально-естетичний, стилістичний та підсвідомий.

По-третє, кінематограф може розглядатися і як «паралельна» історія або «контристорія», як інший тип історичного дискурсу, який може не збігатися з офіційними поглядами на минуле.

По-четверте, немає ідеологічно нейтрального фільму. Лише ця ідеологічність може бути або відкритою, або «зашифрованою». Обов'язок дослідника – розпізнати її у фільмі. необхідно ретельно вивчати те, що у картині може уникнути цензури.

По-п'яте, будь-який фільм є матеріалом для вивчення колективної несвідомої доби. Кіновір, у сенсі, репрезентує не факти, а думки, думки, ідеологічні установки історичного періоду чи національної культури. Фільм - важливе джерело з історії ментальностей.

По-шосте, фільм дуже цікавий для історіографічного аналізу, оскільки демонструє певне бачення історії, фіксуючи його на екрані, та допомагає осмислити події минулого за допомогою візуально-вербальних образів. Історична кінокартина є варіантом інтерпретації минулого «витає в повітрі» даної культури. Кінематограф є одним із каналів міфологізації історії. Звертаючись до минулого, історичний фільм кодує міфологію сучасного йому суспільства, тобто той погляд на історію, який даний соціум віддає перевагу всім іншим.

Звісно, насамперед дослідників притягують історичні художні фільми. Під історичним розуміється «костюмний» фільм, що розповідає про минуле, сюжет якого заснований на реальних подіях та реальних персонажах. Однак, суворо,

кажучи, якщо підходити до кінокартини як джерела для дослідження минулого, історичним є будь-який фільм.

На наш погляд існує два типи історичних ігрових картин. Насамперед це фільми, в яких їхні автори за допомогою мистецьких засобів намагаються правдиво втілити образи реальних історичних діячів та подій на екрані. але є картини іншого плану. Вони зображують вигадані образи минулого, але при цьому на тлі правдоподібного показу історичного часу. Творці таких картин демонструють типові ситуації із придуманими героями, які цілком могли статися у той чи інший період історії. звичайно, художній фільм може не повністю відповідати історичним фактам, але він здатний втілити естетичну та ідеологічну правду історії.