

дение о том, насколько ему интересны ситуации, драматургические конфликты и персонажи, которые предлагаются кинематографом и телевидением в художественно-публицистическом вещании. При вынесении каких-либо предвзятых суждений зритель сравнивает «экранную жизнь» со своими внутренними критериями, которые оказывают действие и производят мотивационный стимулирующий эффект, выступая в качестве ориентиров для поведения в реальной жизни.

Переход от экранной парадигмы кризисного периода производства экранной продукции рубежа XX — XXI веков к новой парадигме возрождения традиций позитивного экранного искусства — процесс достаточно длительный. Он предполагает реконструкцию понятий, которые изменяют наиболее элементарные теоретические обобщения в искусствознании. В конечном итоге, выбор между рядом экранных парадигм и концепций окажется выбором между несовместимыми моделями жизни человека в обществе и предлагаемыми современным экраном драматургическими моделями.

*Шаройко Е.Н.
БГУКиИ, Минск*

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ В ФИЛЬМЕ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

История уже давно стала предметом художественного осмысления кинематографа. Экранная форма репрезентации (с фр. представление) исторического прошлого открыла возможность сохранения сведений об исторических событиях и личностях в звукозрительных версиях, позволив «оживить» их. Исследователь М. Ферро в статье «Кино и история» заметил, что, например, революционные события 1905 г. ярко представляются по фильму «Броненосец «Потемкин» (1925 г.) С. Эйзенштейна, несмотря на то что большинство сцен в этой художественной картине воплощает представления авторов» [1, с. 56]. Действительно данный фильм не полностью соответствует историческим фактам, но демонстрируют эстетическую, политическую правду истории своего времени. По этому поводу российская исследовательница

Н.В. Самутина заметила: «За образами и способами представления прошлого в кино, на телевидении, в Интернете стоит даже не просто идеология в понимании, широко задействованном в рамках *cultural studies* (крупная система ценностей или ценностная схема, стоящая за любым культурным явлением и любым кинематографическим продуктом) — но и идеология в более открытом, действенно-политическом значении» [2, с. 4].

Бывшие исторические события многократно переосмысливаются, углубленно исследуются, воспринимаются диалектически в новых исторических связях, количество их трактовок растет, структура постоянно меняется. В экранном художественном произведении авторы через характер трактовки сюжета, систему художественных средств и их специфическое использование высказывают собственные отношения к историческому материалу. При этом степень вовлечения и использования исторической фактуры, событий, фактов может быть разной. Есть фильмы, где история выступает в качестве красочного фона, на котором предстает диапазон человеческих страстей, а на первый план выходит реальный исторический персонаж (например, «Анна Болейн» (1920) Э. Любича, «Я, Франциск Скорина» (1969) Б. Степанова, «Анастасия Слуцкая» (2003) Ю. Елхова). Есть фильмы, в которых историческое событие является основой, сутью сюжета (например, «Война и мир» (1965—1967) С. Бондарчук, «Венгерская рапсодия» (1979) И. Янчо).

История подается в историческом фильме через субъективную оценку историка-аналитика (сценариста, историка-консультанта) и творца (режиссера, оператора, художника, актера, композитора), которые вместе создают художественный образ исторических событий. Это словно подвижный образ фактов истории, который непрерывно наполняется новыми соображениями относительно восстановленного опыта и взглядов современников на прошлое.

Исторический фильм возникает на стыке кино как искусства и исторической науки. Такие фильмы должны соответствовать требованиям историзма, предусматривающего осмысление прошлого на уровне задач, стоящих перед кинематографистами в определенный исторический период. Историзм особенно в историческом кино требует от автора сохранения на экране отображения общего хода истории в поведении и сознании человека. Режиссер должен показать

внешнее воздействие исторических событий на человеческие судьбы, воплотить точно историческое содержание в целостном образе человека.

Авторы исторической ленты постоянно решают сложнейшую и актуальную прежде всего для такого рода фильмов проблему — соотношения точности факта и феномена выдумки. Ее нельзя решить определением пропорциональных соотношений. Все зависит от собственного отношения авторов к истории и задачи, которую они ставят перед собой, от их желания быть «объективными» или «субъективными». Кино не создает «альтернативной истории», но и не является ее «художественной аналогией».

Историческая правда и драматургическая правда отличаются друг от друга. Хороший сценарист владеет историческим материалом свободно. Некоторые неточности в характеристике персонажей и в хронологии допустимы, если это помогает показать природу человеческих взаимоотношений, глубинные причины конфликта.

В кинопроизведении невозможно восстановить все многообразие исторических фактов. Из всей совокупности материалов автор отбирает только те документы, которые соответствуют его взглядам на историю и современность. В работе сценариста, занимающегося исторической темой, всегда есть два субъективных момента: как историк он должен оценить различные точки зрения на события и выработать свою концепцию, как сценарист он отбирает и обрабатывает материал для фабулы кинопроизведений. В тексте сценарист восстанавливает логику исторических событий. Он строит драматургическую цепь событий, объединяет части в целое, подчиняя все единому замыслу. Недостаточное и неглубокое изучение авторами исторических источников приводит иногда к скольжению на экране теней документов и делает фильм псевдоисторическим, может дезориентировать зрителя. Кино не должно опровергать достижений исторической науки, а обязано идти шаг в шаг с ее передовыми разработками. Бывшие исторические события многократно переосмысливаются, углубленно исследуются, воспринимаются диалектически в новых исторических связях, количество их трактовок растет. Это надо учитывать кинематографистам.

Нужно признать тот факт, что кинематографисты имеют право на собственное мнение относительно экранного осмысления истории.

Но это обстоятельство ни в коем случае не объясняет свободу в обращении с фактами, даже тогда, «когда кинематограф проводит реконструкцию далекого прошлого, тех эпох, от которых почти не уцелели материалы, мало письменных свидетельств» [3, с. 180]. Здесь можно вспомнить о фильме «Анастасия Слуцкая» (2003), режиссер которого Ю. Елхов видел свое творение в жанре «романтическая легенда», которая допускала, на его взгляд, некоторую вольность в трактовке событий, показе исторических личностей. Это было оправданным решением, ведь перед кинематографистами стояла сложная задача — снять полноценный игровой фильм, сюжет которого строится только на строках из летописи, которые донесли до наследников имя и факт героической защиты средневекового Слуцка от набега крымских татар. Здесь уместно вспомнить о взглядах А. Тарковского на великого русского иконописца Андрея Рублева, о жизни и творчестве которого он снял в 1966 г. фильм. Известно, что режиссер воспринимал главного героя как современника. Автор хотел сократить дистанцию между современностью и прошлым, сблизить эстетический идеал средневековой эпохи, того понимания красоты через тонкие ассоциации со всем художественным мировосприятием современного человека. Режиссера в первую очередь интересовала сама личность художника, глубинные истоки его таланта. По поводу исторической достоверности А. Тарковский писал: «В историческом аспекте фильм хотелось сделать так, как если бы мы рассказали о нашем современнике. А для этого необходимо было видеть в исторических фактах, персонажах, в остатках материальной культуры не повод для будущих памятников, а нечто жизненное, дышащее, даже обыденное» [4, с. 130]. Принцип натуральности, избавленности от музейной «мумификации» распространялся и на интерьеры, и на исторические костюмы в фильме.

Российский киновед Д. Салынский считает, что «Опыт постмодернизма вообще устранил требование реалистичности из исторической картины, а теории интертекстуальности и деконструкции позволили прочитывать ее каким угодно образом. Никто не может окончательно установить, в чем заключена историческая истина — в теоретических аксиомах или точных, но сухих фактах, в живом свидетельстве современников или вдохновенном озарении поэтов; надо полагать, что во всем этом вместе, в картине многоцветной, живой и изменчивой»

[5]. Подобное утверждение ставит под сомнение в целом существование исторического фильма и возможности репрезентации истории в фильме, но в любом случае исторический фильм как художественное произведение должен соответствовать уровню исторического сознания общества. История исторического фильма — это уже более чем вековой процесс, с одной стороны, и его превращение в высокое искусство, с другой — сближение с историческим сознанием.

Литература

1. Ферро, М. Кино и история/М. Ферро//Вопросы истории. — 1993. — № 3. — С. 47–57.
2. Самутина, Н. В. Идеология ностальгии: проблема прошлого в современном европейском кино/Н. В. Самутина, препринт WP6/2007/01. — М.: ГУ ВШЭ, 2007. — 48 с.
3. Тюрин, Ю. Достоверность и вымысел/Ю. Тюрин//Наш современник. — 1987. — № 6. — С. 180–189.
4. Тарковский, А. Запечатленное время/А. Тарковский//Андрей Тарковский. Архивы. Документы. Воспоминания/авт.-сост. П. Д. Волкова. — М., 2002. — С. 95–348.
5. Салынский, Д. «История — это такой странный кинофильм, который, будучи запущен в обратном направлении, не приведет нас к исходному кадру»/Д. Салынский//Киноведческие записки [Электронный ресурс]. — 2005. — № 70. — Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/239/>. — Дата доступа: 28.02.2012.