

М.С. Звонарева

Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации

Чтобы предложить некоторые методы работы с кино как с историческим источником, автор обращается к опыту смежных дисциплин (визуальная антропология, культурология и т.д.), а также анализирует процесс создания кинодокумента и принципы киноязыка, влияющие на восприятие зрителями содержания фильма. За основу работы историка с содержанием фильма предлагается взять метод деконструкции режиссерского замысла с использованием теории монтажа, а в качестве единицы анализа рассматривается кадр (план). Это позволяет сформулировать как внешнюю характеристику фильма (датировка, атрибуция, расхождение версий), так и внутреннюю (содержание).

Ключевые слова: документалистика, документальное кино, кино как исторический источник, монтаж, кадр

M. Zvonareva

Documentary as a historical source: Specificities of analysis and interpretation

To propose some methods of working with cinema as a historical source, the author turns to the experience of related studies (visual anthropology, cultural studies, etc.), and also analyzes the process of creating a documentary and the principles of cinema language that affect the audience's perception of the film

content. It is proposed to take the method of deconstructing the director's intention using the theory of editing as the basis for the work of the historian with the content of the film, and the frame (plan) is considered as the unit of analysis. Such an approach lets a researcher formulate both external characteristics (dating, attribution, differences between releases) and internal (content) profile of the film, and answer the questions of historians.

Key words: documentaries, film editing, frame, cinema as a historical source

В статье предполагается сформулировать некоторые теоретические и методологические подходы, которые могут быть применены в случае использования кинодокументов в историческом исследовании. Сами по себе кинодокументы – важный факт в новейшей истории, они активно изготавливались и распространялись, их наделяли воспитательной, образовательной, пропагандистской и другими функциями.

Сформировать теоретическую основу для работы с кинодокументами помогают исследования в таких областях гуманитарного знания, как визуальная антропология, визуальная социология, имагология, история и теория кино и т.д. Специфика документального кино позволяет, в дополнение к вышеуказанному, привлечь к работе над исследованием методологию истории повседневности, микроистории, истории ментальностей. Рассмотрим несколько подробнее, как отдельные дисциплины помогают формировать оптику исследователя при работе с документалистикой.

Область современной визуальной антропологии, помимо изучения социальной жизни и фиксации этнологических феноменов, включает интерпретацию визуальных артефактов и анализ контекста их производства и использования. С точки зрения визуальной антропологии выпущенный в прокат/эфир фильм, как документальный, так и игровой, становится текстом культуры. Следовательно, мы можем работать с ним так же, как и с любым другим текстом, – атрибутировать, датировать, деконструировать. Е. Ярская-Смирнова и П. Романов подчеркивают, что «следует говорить не только о различиях в понимании смысла текста автором и аудиториями, но и об эффекте взаимовлияния текста и контекста социальных, экономических, политических и культурных условий производства визуального текста, его распространения и восприятия» [12, с. 14].

Хуберт Кноблаух предлагает анализировать визуальное поведение в кадре в форме жестикуляции, кинесики (язык тела), мимики; изменение поведения в социальных ситуациях. Следует отметить, что его статьи, также, как и материалы других антропологов, в большинстве случаев посвящены фильмам, авторами которых являются антропологи,

т.е. кино выступает не только как продукт и предмет анализа ученого, но и как научный метод исследователя (ученые занимаются производством этнографической фотографии и видеоматериалов для фиксации и впоследствии изучения аудиовизуальной информации о малоизвестных сторонах жизни общества). Однако отдельные методики и их компоненты, в том числе, методика, предложенная Кноблаухом, могут быть использованы при анализе документального и даже игрового кино, т.е. факторы, которые визуальные антропологи и социологи предлагают для анализа, могут использоваться для изучения тех планов, в которых мы видим «живое», не срежиссированное автором фильма взаимодействие актеров кадра. Видеонализ Кноблауха – герменевтическая деятельность. Он видит ее как состоящую из совокупности задач: описать и объяснить «невербальное» поведение, определить знание, которое необходимо для понимания того, что происходит в ситуации, установить видимое поведение, которое конституирует социальную ситуацию [12, с. 27].

Андрей Головнев, доктор исторических наук, антрополог, президент Российского фестиваля антропологических фильмов, называет визуальную антропологию «киноантропологией». Он же предлагает методологию, которую называет «антропология движения». По его словам, антропология движения ориентирована «на познание импульсов и характера деятельности» [3, с. 10]. Чтобы осуществить это познание, автор концепции вводит понятие деятельностных схем и сценария события, а единицей указанных феноменов называет движения-действия. Эта концепция заинтересовала нас с точки зрения возможного применения к анализу происходящего внутри одного плана. Головнев отталкивается от понимания движения как мотивированной активности. Под деятельностной схемой он понимает структурированные сведения об образе жизни, перемещениях, занятиях, мотивациях людей определенной эпохи и культуры. Деятельностная схема состоит из устойчиво повторяющихся действий, включая хозяйственные, сексуальные, военные, ритуальные [Там же, с. 14]. Определяющее в деятельностной схеме – побудительный мотив. Составляя деятельностные схемы персонажей фильма, можно выявить, из каких элементов авторы фильма конструировали образы другого, транслирующиеся в исследуемой документалистике.

Кино содержит визуальные изображения, которые имеют иконические и индексные свойства. Это позволяет исследователю рассматривать кино как некий семиотический документ, принадлежащей эпохе, в которую осуществлялось производства фильма. Таким образом, историк, работающий с фильмом, использует подход, характерный для исследовательской парадигмы семиотики: рассматривая объекты

в кадре и монтаж как знаки и пытаюсь определить, как и для чего эти знаки используются авторами фильма.

Сформировать предметное поле исследования кино также помогают подходы, применяемые в истории ментальностей и истории повседневности: обыденное отражается в кино и, следовательно, может быть проанализировано историком (более того, в документальном кино мы можем наблюдать реально существующую обыденность, а не сконструированную режиссером фильма, в отличие от игрового кино, хотя и тут необходимо применять определенные фильтры, но об этом ниже), а способы, которыми эта обыденность преподносится в фильме, показывают внимательному исследователю пути мышления в культурах и социальных группах периода, к которому относится изучаемый фильм.

Таким образом, кинодокумент, как и любой другой исторический источник, может быть рассмотрен с точки зрения авторства, места создания, обстоятельств создания, аудитории (предполагаемой и реальной), обстоятельств дистрибуции, разночтений и т.д. Если мы обратимся к содержанию кино, то увидим, что выявить компоненты киноязыка и расшифровать их помогает деконструкция использованных авторами средств художественной выразительности.

Прежде чем приступить к анализу особенностей применения их в критике исторического источника, сделаем отступление, касающееся специфики документального кино, которое рассматривается в этом очерке. Современный кинематограф имеет сложную разветвленную жанровую структуру. Однако в основу любой классификации можно положить пару «Игровое кино – Документальное кино», т.е. признак происхождения съемочных материалов, использующихся при создании фильма (актеры и декорации или реальные лица и события). Многочисленные жанры и подвиды кино находят свое место по отношению к этой паре. Подчеркнем, что в данном тексте исследуются особенности изучения документального кинематографа. С одной стороны, документальное кино – это кино, в основу которого легли съемки реальных пейзажей, событий, людей. Поэтому кажется, что оно ближе историку, т.к. способно предоставить ему как минимум иллюстративный материал. С другой, согласно определению Джона Грирсона, кинорежиссера-документалиста и автора этого термина, документалистика – это творческая разработка действительности. То есть авторы фильма в процессе пре-продакшена и пост-продакшена (этапы кинопроизводства, окружающие непосредственно съемочный процесс) – написание сценария, отбор отснятого материала, монтаж, написание закадрового текста, запись голоса, создание титров, дистрибуция материала – творчески разрабатывают действительность, включая в фильм

те смыслы и контексты, которые они хотят или вынуждены транслировать [2]. Таким образом, историку, работающему с документалистикой, нужно относиться к своему объекту так же, как его коллеге, который работает с игровым кино, т.е. с произведением искусства. Только деконструировать документальный фильм возможно проще и быстрее, чем игровой. Кстати, большинство отечественных научных статей, посвященных работе историка с кинодокументами, основаны на работе с игровым кино или представляют собой общие рассуждения о возможности применения кино как исторического источника [1; 6; 7 и др.]. Рискнем предположить, что именно дуализм, свойственный документалистике (неочевидно, какую оптику применять – художественное или документальное произведение), отталкивает исследователей. В качестве примеров используются документальные фильмы, снятые на территории британских колоний во второй половине XX в.

Теоретик режиссуры монтажа А.Г. Соколов, оценивая эволюцию развития монтажных приемов, утверждает, что все виды экранного творчества способны развиваться исключительно в пределах психологических оснований человеческого мышления и восприятия [9]. Его тезисы созвучны выводам многих практиков телевизионного и кино-монтажа (Л.В. Кулешов, С.М. Эйзенштейн, В.И. Пудовкин, А.Н. Митта, Ф.Ф. Копшол, С.Л. Рид и др.) [4; 5; 8; 10; 11; 14; 18]. Автор статьи предлагает взять за основу работы историка с содержанием фильма метод деконструкции режиссерского замысла с использованием теории монтажа. Ниже предлагается описание базовых принципов звукозрительного монтажа, знание которых может в этом помочь. Принципы сформулированы на основе теоретических работ Соколова с точки зрения возможностей использования их при работе с кино как с историческим источником [9].

Монтаж, по определению Соколова, – важнейшее средство выразительности экрана, заключающееся в процессе компоновки содержания и смысла произведения из отдельных кусков. Первым важность особенностей психологического восприятия человека для монтажа документальных и игровых фильмов показал известный советский режиссер и теоретик кино Л.В. Кулешов в своих знаменитых экспериментах, которые продемонстрировали, что содержание кадра трактуется зрителем в зависимости от содержания следующего за ним кадра (т.н. эффект Кулешова), а также, что экранное пространство формируется путем монтажа и не зависит от реального расположения объектов. Во всех случаях получения информации из окружающей среды человек ищет связь между отдельными кусками информации, ищет объяснение увиденному. Получение объяснения ведет к спаду напряжения. Таким образом,

эффект, который монтаж оказывает на зрителя, основан именно на этом базовом принципе. Анализируя содержание фильма с опорой на данный тезис, историк (который, в отличие от современников авторов кинодокумента, не погружен в культурный контекст его появления) способен выяснить, какой эффект увиденное оказывало (или предполагалось, что будет оказывать) на зрителя. Мы можем оценить, какой смысл закладывался режиссером и какой был порожден самим фильмом. Особенно важно это для документального кино, которое создает обманчивую иллюзию достоверности: изучение принципов монтажа показывает, что возможностей для конструирования экранной реальности у режиссера документального фильма столько же, если не больше, как и у авторов игрового кино.

За единицу анализа предлагается взять кадр/план. Кадр/план – последовательность изображений, полученная в результате одного пуска камеры. Термин «кадр» имеет дополнительное значение – статичное изображение, часть пространства, ограниченная рамками визора съемочного аппарата, и все, что в ней находится («композиция кадра», «войти в кадр», «цветовое решение кадра» и т.д.). Кадр в кинематографе можно сравнить со строчкой текста или с законченным предложением. Для того чтобы проанализировать содержание кадра, необходимо оценить, какие инструменты использовались при его съемке и монтаже: точка съемки, ракурс, крупность, стык/склейка двух планов, наличие движения в кадре, панорамная съемка, поликадр (multiple shot), повтор кадров (акцент, установка на запоминание и узнавание зрителем), длина кадра, звук в кадре и за кадром.

Наше зрительское восприятие обладает некоторой инерцией, что сравнимо с инерцией физических тел. Поэтому теоретики монтажа сформулировали принципы монтажа, которые, стоит отметить, могут как соблюдаться, так и нарушаться в зависимости от задачи, которая стоит перед режиссером. Соответственно, историк, анализируя внутрикадровый монтаж и монтаж стыков (переходов от одного кадра к другому), может оценить, какие акценты расставляет режиссер и какую информацию (помимо очевидных закадрового текста и видеоряда) получает зритель анализируемого фильма. Среди таких принципов, например, монтаж по крупности кадров – с изменением крупности кадра при съемке одного и того же объекта происходит изменение содержания этого кадра. В общем виде мы можем представить следующие вариации крупности кадров: детальный – крупный – средний (Кулешов выделял два средних плана) – общий – дальний. Каждый из них позволяет зрителю воспринять определенную информационную нагрузку, а их (не)сочетаемость – увидеть, что пытается донести до зрителя автор фильма или

как он стремится ввести его в заблуждение. Например, использование крупных, панорамных планов визуально подчеркивает масштабность освещаемого события. Этот прием используется в британском колониальном кино, когда освещаются достижения технологического прогресса, рост городов, визиты представителей королевской семьи (в качестве примера можно привести фильм «Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке» 1957 г., эпизоды торжественной встречи принцессы в каждом государстве).

Также среди принципов монтажа можно назвать монтаж по ориентации в пространстве (съемка двух взаимодействующих между собой объектов должна проходить строго с одной стороны от линии их взаимодействия), по направлению движения основного объекта в кадре, по фазе и темпу движущихся объектов, по композиции кадров (что находится в центре внимания и как меняется центр внимания от кадра к кадру), по свету и цвету (выделение и построение истории с помощью этих инструментов), по смещению осей съемки (для комфортного восприятия стыка кадров при трансфокации¹ необходимо передвинуть камеру, иначе создается эффект «напрыгивания» героя кадра на зрителя), по направлению основной движущейся массы в кадре.

При монтаже могут применяться различные приемы, влияющие на восприятие рассказываемой в фильме истории: последовательный монтаж, монтаж от частного к общему, от общего к частному, параллельный монтаж, рефрен в монтаже (повтор одной и той же сцены), ассоциативный монтаж (режиссер устанавливает аналогичные признаки двух разных образов, статичных или действия, предлагая зрителям легко считываемую ассоциацию, которая при этом не называется вслух), тематический монтаж (несколько планов, объединенных одной темой), аналитический монтаж (когда зритель видит лишь детали сцены без показа происходящего в одном кадре общим планом, известный пример – снятый советским режиссером Д. Вертовым подъем флага), монтаж по мысли лирического героя, изменение хода времени на экране, использование перебивок (планы, маскирующие монтажные склейки), прием субъективной камеры (когда зритель видит/знает больше, чем герой), ритмический монтаж (звукозрительный монтаж, при котором происходит совпадение ритма музыки и ритма смены кадров, используется при монтаже сцен, которые должны произвести повышенное эмоциональное впечатление), затемнение (уход и выход изображения в темноту, ставящий логические паузы в повествовании), наплыв

¹ Приближение или удаление изображения при помощи технических средств съемочного аппарата.

(приближение объекта съемки), вытеснение одного кадра другим, стоп-кадр (акцент, позволяющий зрителю в подробностях рассмотреть увиденное). Например, упомянутый ранее фильм «Принцесса Маргарет на Маврикии и в Восточной Африке» открывается эпизодом, в котором принцесса прибывает в Момбасу (Кения). Первые кадры задают общий тон фильма: планы короткие, быстро сменяют друг друга, сопровождаются быстрой, веселой по тональности музыкой. Для разделения эпизодов используется акцентирование при помощи ухода в темноту и смены музыкальной темы. Режиссер использует последовательный и ассоциативный монтаж, чтобы подчеркнуть то, что диктор говорит в закадровом тексте. Такого рода информация помогает исследователю раскрыть режиссерский замысел, увидеть акценты, а также считать неявные аспекты.

Зритель получает не только визуальную, но и звуковую информацию, просматривая фильм. Человеческая психика имеет ряд особенностей, которые влияют на восприятие нами звуковой информации и, соответственно, становятся основами тех или иных приемов в звукорежиссуре. Среди них: использование фонового звука для оттенения основного, отсутствие тишины (тишина вызывает дискомфорт у зрителя, обрывает историю, в случае необходимости эффект тишины выражается через слабые звуки), монтаж длительных сменяющихся звуков через захлест или снижение-увеличение громкости, акцентирование громким неожиданным звуком, объективная и субъективная (от лица героя) подача звуковой картины, технические имитации реальных звуков (выразительность звуков на экране зависит не только от точности реалистической записи этих звуков, но и от их соответствия нашим представлениям о характере звучания того или иного объекта, от соответствия звуковым образам, хранящимся в нашей памяти), крупность звука (в зависимости от громкости и удаленности от звукозаписывающего устройства) и монтаж звука в соответствии с параметрами кадра.

Также необходимо отметить закадровый текст, который может быть проанализирован как в качестве отдельно объекта исследования с использованием инструментария, применимого к художественному тексту, так и в сочетании с видеорядом. В зависимости от замысла авторов фильма, текст может иметь разные значения и влиять на восприятие фильма в целом.

Например, колониальный фильм «Представляем Восточную Африку» (1950 г.) снимался как информационный фильм и основная смысловая нагрузка идет на закадровый текст, в то время как видеоряд выполняет дополнительную функцию, иллюстративную. Приведем пример: «Пятьдесят лет британского правления определенно внесли огромные

изменения в жизнь Восточной Африки, но это только начало»² – говорит диктор. «Улучшение образа жизни африканцев зависит не только от повышения общего уровня образования, но также от развития особого класса высокообразованных людей, которые примут эстафету ответственности от европейцев»³. То есть сейчас такого класса нет, и ответственность за африканцев и развитие Восточной Африки лежит на европейцах, в частности (что подразумевается контекстуально) – англичанах. Когда же диктор говорит, что сейчас в Африке сосуществуют два типа людей – одни из прошлого (видеоряд: деревенские жители в национальных одеждах), а за другими – будущее. Слово «будущее» сопровождается кадр, где африканский школьник принимает из рук европейской женщины книгу. Авторы фильма выражают мысль, что будущее Восточной Африки возможно благодаря Европе.

Таким образом, в данной статье проанализированы возможные теоретико-методологические подходы, связанные с использованием документальных фильмов в качестве исторических источников. Изучение теории, а также опыта смежных дисциплин позволяет прийти к выводу, что с кинодокументом можно работать так же, как с обычным документом, т.е. атрибутировать, датировать, выяснять обстоятельства создания, сравнивать версии и т.д. Поиск методик работы с содержанием фильмов приводит к изучению процессов создания и восприятия кино и позволяет сформировать способы анализа с использованием знаний о монтаже и психологии восприятия.

Библиографический список

1. Баталина А.В. Некоторые особенности источниковедческого анализа игрового кино // Технотронные архивы в современном обществе: наука, образование, наследие: Материалы научно-практической конференции, посвященной десятилетию факультета технотронных архивов и документов. М., 2004. С. 61–64.
2. Бэдди Х. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. Ю.Л. Шер. М., 1972.
3. Головнёв А.В. Антропология движения (древности Северной Евразии). Екатеринбург, 2009.
4. Кулешов Л.В. Основы кинорежиссуры. М., 1941.
5. Кулешов Л.В. Азбука кинорежиссуры. 2-е изд. М., 1969.

² «Fifty years of British government had certainly brought tremendous changes in East Africa but what has been done is only a beginning».

³ «The improvement of the African way of life depends not only on raising of general educationally level but also on a development of more highly educated class which can take on responsibilities at present born by Europeans».

6. Ланской Г.Н. Современные проблемы определения достоверности кино- и фотодокументов как источников исторического исследования // Источниковедческая компаративистика и историческое построение: Тезисы докладов и сообщений XV научной конф. Москва, 30 янв. – 1 февр. 2003 г. М., 2003. С. 187–189.
7. Магидов В.М. Кинофотофонодокументы: основные направления источниковедческой работы // Источниковедение и краеведение в культуре России: Сб. ст. М., 2000. С. 31–36.
8. Митта А. Кино между адом и раем. М., 1999.
9. Соколов А.Г. Монтаж. Телевидение, кино, видео: в 3-х ч. М., 2000–2010.
10. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. М., 1956.
11. Эйзенштейн С.М. Монтаж. М., 2000.
12. Ярская-Смирнова Е., Романов П. Визуальная антропология: настройка оптики. М., 2009.
13. Burns J. Watching Africans Watch Films: Theories of spectatorship in British Colonial Africa. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 2000. Vol. 20. Is. 2. Pp. 197–211.
14. Coppola F.F., Murch W. In the blink of an eye: A perspective on film editing. Los Angeles, 1995.
15. Curthoys A., Lake M. Connected worlds: History in transnational perspective. Canberra, 2004.
16. Grieveson L., MacCabe C. Empire and Film. London, 2011.
17. Poonam A. Imperilling the prestige of the white woman: Colonial anxiety and film censorship in British India. *Visual Anthropology Review*. 1995. September. Vol. 11. Is. 2. Pp. 36–50.
18. Reed C.L. Film editing: Theory and practice (Digital filmmaker series). Haddon, 2012.
19. Rosaleen S. The post-war career of the colonial film unit in Africa: 1946–1955. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. 1992. Vol. 12. Is. 2. Pp. 163–177.

Сведения об авторе / About the author

Звонарева Марина Сергеевна – аспирант кафедры всеобщей истории Института общественных наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации, г. Москва

Marina S. Zvonareva – post-graduate student at the Department of General History of the Institute for Social Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow

E-mail: marycall@yandex.ru.