



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное Государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДОГАГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ИСТОРИИ И ПРАВА

Проблема отражения исторических событий в
современном кинематографе: возможности
репрезентации в школьном историческом образовании

Выпускная квалификационная работа
по направлению 44.03.05. Педагогическое образование (с двумя
профилями подготовки)
Направленность программы бакалавриата
«История. Английский язык»

Проверка на объем заимствований:

84,5 % авторского текста

Работа рекомендована к защите
рекомендована / не рекомендована

«30» мая 2023 г.

зав. кафедрой отечественной
истории и права

П.Б. Уваров Уваров П.Б.

Выполнил:

Студент

ОФ-505/078-5-1

Рыбаков Иван Александрович

Научный руководитель:

к.и.н., доц. кафедры отечественной
истории и права

А.Р. Татаркина Татаркина А.Р.

Челябинск

2023

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ.	7
1.1. Сравнительная характеристика коммерческого и независимого кинематографа.	7
1.2. Исторический жанр в современном кино.	13
ГЛАВА 2. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ	18
2.1. Особенности отражения исторических событий в независимом и коммерческом кинематографе	18
2.2. Историческое кино в отечественном и зарубежном киноискусстве: сравнительная характеристика	42
ГЛАВА 3. ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ШКОЛЬНОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ	54
3.1. Отражение проблематики темы в нормативных документах, регулирующих образовательный процесс	54
3.2. Методические возможности использования проблематики ВКР в практической работе учителя истории.....	58
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	64
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	67
Приложение 1	70

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность проблемы исследования обусловлена тем, что современный кинематограф активно обращается к проблемам кризисных и переходных исторических эпох, значимых как для национальных культур, так и для современного общества в целом. Создатели современных кинолент в своих произведениях исследуют проблемы бытия, моральных норм, судьбы персонажей и их духовный мир. В силу того, что современное киноискусство представляет собой авторские работы, то можно опереться на высказывание М. Бахтина и сделать вывод, что «авторское кино» исследует «...распад эпической целостности образа человека. Субъективность, несовпадение с самим собой. Раздвоенность» [17].

Кинематограф выступает отражением действительности и фиксацией результатов этого отражения. Исторические события часто являются художественными декорациями, при этом кино представляет исторические эпохи через специфический киноязык, акцентируя внимание на чувствах, мыслях, идеях людей, что позволяет нам лучше понять и почувствовать эпоху, представленную в фильме. Таким образом, кино является важным историческим источником, позволяющий визуализировать исторические события.

Историографию составляют научные работы как прошлого века, так и современных отечественных ученых. Необходимо упомянуть работы классиков отечественного киноведения. Юренев Р.Н., советский и российский кинокритик, киновед и доктор искусствоведения, ввел в исследовательский дискурс поджанры исторического художественного кино в работе «Новаторство советского киноискусства». К.Э. Разлогов в книге «Кинопроцесс XX – начала XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика» описывает и анализирует художественный процесс отечественного кинематографа в контексте мировой культуры. Также существуют работы современных ученых,

изучающих кинематограф как исторический источник, например, Волков Е.В., Пономарева Е.В. их работа «Игровое кино как исторический источник для изучения культурной памяти». Необходимо отметить исследование Лысовой Н.А. «Репрезентация образа прошлого в современных отечественных игровых исторических фильмах». Среди зарубежной историографии следует выделить П. Воллена, британского теоретика кино и режиссёра. В работе «Signs and Meaning in the Cinema» проводит разграничение между голливудским и независимым американским национальным кинематографом.

Цель: проведение сравнительного анализа исторических событий в современном отечественном и зарубежном кинематографе и определение возможностей использования проблематики ВКР в школьном историческом образовании.

Объект исследования: современное киноискусство.

Предмет исследования: исторический жанр в современном российском и зарубежном кинематографе.

Задачи:

1. Провести сравнительную характеристику коммерческого и независимого кинематографа.
2. Выявить особенности исторического жанра художественного кино;
3. Выявить особенности отражения исторических событий в независимом и коммерческом кинематографе.
4. Провести сравнительную характеристику исторического кино в отечественном и зарубежном кинематографе.
5. Проанализировать нормативные документы, регулирующие образовательный процесс на предмет соответствия проблематики темы требованиям к современному школьному историческому образованию.
6. Изучить методические возможности использования проблематики ВКР в практической работе учителя истории

Хронологическими рамками выпускной квалификационной работы являются 1960-2010-е гг. Нижняя граница исследования соответствует началу «новой волны» в мировом кинематографе. Верхняя граница обнимает современные процессы в искусстве кино.

Исследование написана на основе принципов историзма и научной объективности. В работе используются междисциплинарный подход, общенаучные методы: анализ, описание, сравнение, а также специальные методы исследования: структурно-функциональный метод, семиотический, синхронистический и историко-сравнительный методы.

Источники можно разделить на следующие группы. Первой группой источников являются визуальные. К ним относятся художественные исторические фильмы отечественного и зарубежного производства период 1960 – 2023 гг., например, фильмы Андрея Тарковского «Андрей Рублев» 1966 года, Константина Хабенского «Собибор» 2018 года, Милоша Формана «Амадей» 2002 года и т.д. Второй группой являются источники публицистического характера, например, работы классиков отечественного и зарубежного кино С.М. Эйзенштейна, Я. Мукаржовский, П. Воллен и другие. Третьей группой источников являются нормативно-правовые документы, регулирующие образовательный процесс, такие как ФГОС, ИКС и другие. Четвертой группой являются учебники по истории, например, учебники за 6-11 классы Горинова М.М., Данилова А.А., Арсентьева Н.М. и других авторов. Все источники позволяют провести анализ и определить возможности дальнейшего использования проблематики ВКР.

Научная новизна выпускной квалификационной работы представлена систематизацией информации о создании коммерческого и независимого исторического художественного кино, и о культурной роли каждого из подвидов исторического художественного кино.

Практической значимостью возможностью использования материалов ВКР в школьном историческом образовании.

По своей структуре выпускная квалификационная работа состоит из трех глав, 6 параграфов, списка использованных источников и приложения.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА В СОВРЕМЕННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ.

1.1. Сравнительная характеристика коммерческого и независимого кинематографа.

В начале необходимо определиться с понятием «кинематограф». Кинематограф – отрасль человеческой деятельности, заключающаяся в создании движущихся изображений. Также в данное понятие может входить: киноискусство – вид изобразительного искусства, произведения которого создаются при помощи движущихся изображений; киноиндустрия (кинопромышленность) – отрасль экономики, производящая кинофильмы, спецэффекты для кинофильмов, мультипликацию, и демонстрирующая эти произведения для зрителей.

Из последних определений можно провести тенденцию на разделение современного кинематографа на два ответвления: независимое и массовое соответственно.

Среди теоретико-художественных концепций, особо повлиявших на развитие кинематографа второй половины XX – начала XXI вв., можно выделить следующие:

- концепция «тотального реализма» (А. Базен) [20];
- концепция так называемого «фотографического» или «феноменологического» реализма (З. Кракауэр) [20];
- концепция «визуального кинематографа» (П. Гринуэй) [20];
- концепция кино как «недовоплощённой» общественной жизни [20].

Американский национальный кинематограф и его развитие можно взять за основу для показа развития кинематографического жанра в рамках 1960-2010-х гг., в силу мейнстримности и задавания тенденции для остальных национальных кинематографических школ.

В развитии современного кинематографа выделяется множество подходов создания художественных произведений. На примере

американского национального кинематографа выделяется следующее разграничение подходов: 1) голливудское кино; 2) независимое кино; 3) авангард или экспериментальное кино [24].

Важным отличием независимого и авангардного кинематографа является главенство ведущей идеи художественного произведения. «Авангард и независимое кино несут определенное послание, которое отличается от исторического времени и места, ...» [24].

Питер Воллен, британский теоретик кино и режиссёр, выделяет следующие параметры (Таблица 1), разграничивающие голливудское и независимое кино [14]:

Таблица 1.

Сравнение современного голливудского и независимого американского национального кинематографа

Голливудское кино	Независимое кино
Линейная нарративность	Отсутствие линейной нарративности
Идентификация с персонажами	Дискурсивное прочтение персонажей
Цельность и реалистичность персонажей	Персонажи как модели/схемы
Одна тема или основной сюжет	Множественные темы и сюжетные линии
Нарративное завершение, резюмирование	Открытие финалы, отсутствие морали
Фантазии	Реальность
Удовольствие зрителя	«Работа» зрителя

Таким образом, данная характеристика голливудского и независимого американского национального кинематографа позволяет нам провести параллели с другим национальными кинематографическими школами.

Отечественный сценарист Юрий Арабов выделяет художественные клише, свойственные массовому кинематографу, как благо, которое рассчитано на массового зрителя. Также он называет художественные клише массового кинематографа нестрессоустойчивыми и добавляет: «Авторское же кино работает как раз с разрушением базисных иллюзий,

поэтому и зрителей у него мало, так как вообще стрессоустойчивых людей – меньшинство» [8].

Далее необходимо провести разделение между массовым и независимым кино по методам и подходам кинопроизводства. Больше всего об этом пишут режиссеры независимого кинематографа. Их позиция более четко выражена, в силу их противопоставления себя массовому кинематографу и попыткам самих режиссеров независимого кино систематизации данного вида кинематографа.

Независимые режиссеры выделяют различные факторы, отличающие массовый кинематограф от независимого. Главенствующими факторами, в зависимости от конкретного режиссера, оказываются: работа над сюжетом фильма, способ финансирования, степень творческой свободы во время процесса кинопроизводства или нестандартность применения общих для всего кинематографа средства выразительности.

О работе с сюжетом Джеоф Кинг в книге «Американское независимое кино» пишет следующее: «Голливудские фильмы основаны на классических нарративных схемах. Они строятся линейно и всегда ориентированы на концовку» [30].

Джон Сейл, американский режиссер независимого кино, выделяет следующую особенность: «В независимом кинематографе реализуется сила и возможность искусства преобразовать реальность. Независимые режиссеры либо верят в эту возможность, либо яростно ее отрицают в сюжете и содержании своих фильмов, словно пытаясь продемонстрировать зрителю: ты смотришь на мое творение и не меняешься ни в лучшую, ни в худшую сторону» [13].

Английский режиссер независимого кинематографа Майкл Уинтерботт выделяет творческую свободу как решающий фактор: «С точки зрения съемочного процесса, я думаю, что всегда хотел делать фильмы, как я хочу. В том плане, что это лучшее определение для «независимого кино»

– люди, которые хотят снимать кино, которое они хотят снимать, не включаясь в студийную систему» [31].

Важным в кинематографе является вопрос финансирования, который часто и определяет разделение кино на массовое и независимое. Голландский режиссер Хани Абу Ассад писал, что «Существует два «официальных» способа собирать бюджет на независимый фильм. Первый – субсидирование. Оно может быть государственным или спонсорским, что-то вроде богатых компаний, которые дают деньги бедным художникам. Деньги, полученные как субсидия, возвращать не надо. Второй путь – коммерческий. Вам нужно будет вернуть вложенные в вас деньги. Поэтому в вашем фильме должны быть актеры-звезды и доступная история. Однако есть и третий путь – «партизанский». Это значит – постараться снять фильм очень дешево, но, чтобы дешевизна не сказалась на качестве» [28].

Классическое идейно независимое кино, по Джону Сейлсу, в общих чертах, можно отличить по наличию следующих характеристик:

- наличию творческой свободы;
- интеллектуальной вовлеченности зрителей;
- критики буржуазной идеологии;
- предложению альтернативных ценностей;
- демонстративному сопротивлению стереотипам, которые сложились в мейнстриме;
- организации дискуссий и круглых столов режиссерами, которые касаются тем, затронутых в фильмах, несущих в себе просветительские функции;
- поддержки альтернативных методов проката, а именно: в Домах Кино, университетских кинотеатрах, прокатных компаниях, которые специализируются на некоммерческом кино [24].

Одним из важнейших факторов, который лежит в основе различения независимого кинематографа от других типов кино, могут служить

различные социальные и философские представления о предназначении кинематографа и его роли в жизни людей.

Рассматривая с философского уровня, также различается подход в применении средств выразительности кинематографа для выражения авторского замысла. Режиссеры независимого и массового кинематографа опираются на схожие элементы, поэтому разницу можно проследить в следующем:

- нестандартность прочтения средств выразительности и характер художественных открытий;
- доминирование фабулы или сюжета;
- жанр или внежанрового характер фильма;
- уровень философского обобщения.

Стоит отдельно выделить подходы конкурсов независимого кинематографа, предъявляемые к фильмам, желающими стать допущенными к конкурсной программе.

Главным критерием приема фильмов на конкурсное рассмотрение, который выделяют организаторы «Independent Spirit Awards» (Премия «Независимый дух»), которая является наиболее почетной премией независимого кино, является их малобюджетность. Бюджет всего фильма вместе с этапом пост-продакшна, по мнению организаторов, должен составлять менее 20 млн долларов [22].

Нью-Йоркской премией независимого кинематографа «Gotham Awards» (Премия «Готэм») определяются следующие критерии для конкурсного рассмотрения:

- экономия средств при производстве фильмов;
- выход на экраны осуществляется посредством специальных отделов студий, независимых дистрибьюторов или собственной дистрибьюции. Перед показом фильма необходимо вносить взнос в коммерческом Нью-Йоркском или Лос-Анджелеском кинотеатре. Фильм показывается, как минимум, в течение 7 дней подряд;

— фильм рекламируется и продается во время Нью-Йоркского или Лос-Анджелесского проката методами, принятыми в данной индустрии. Публике фильм показывается в форматах 16 мм, 35 мм или 70 мм, или в цифровом формате, предоставляя изображение и звук, в формате которые подходят для представления в коммерческих кинотеатрах [23].

Критерии, выдвигаемые к фильмам от данных кинопремий, носят либо упрощённый характер (Премия «Независимый дух»), либо ставят специальные условия по кинопрокату фильма, если тот желает участвовать в конкурсной программе (Премия «Готэм»). При этом обе премии выделяют малый бюджет, выделенный на средства кинопроизводства, как главенствующий фактор при отборе конкурсантов.

Таким образом вывод о разнице независимого и массового кинематографа, необходимо сказать, что они выполняют различные культурные и социальные функции, а также имеют разные степени и пути финансирования процесса кинопроизводства. Массовый кинематограф воспроизводит и создаёт национальные и мировые мифы, которые обеспечивают самовоспроизводство культуры. Массовый кинематограф часто субсидируется со стороны государства и/или спонсорских компаний или несёт коммерческий характер, для которого необходима доступная широкому зрителю история необходимая для извлечения большей прибыли. Независимый кинематограф, с точки зрения системного подхода, выполняет функцию самоконтроля воспроизводства культуры, в общем, и культуры кино, в частности. Независимый кинематограф часто избирает «партизанский» способ финансирования, так как не находит должного спонсирования или не имеет коммерческий характер, в силу направленности на узкого зрителя.

1.2. Исторический жанр в современном кино.

Стоит начать с того, что кинематограф, разделяется на такие виды как «документальное кино», «художественное (игровое, постановочное) кино», «анимационное кино» и «научное (научно-популярное, научно-исследовательское, учебное) кино». Каждый из этих видов подразделяется на различные жанры, которые в свою очередь делятся на собственные группы – «поджанры». Таким образом, для исторического жанра художественного кино характерно разделение на следующие поджанры: историко-бытовой, батальный, историко-революционный и ретро [20].

Также необходимо отметить, что любое разделение произведений искусства на жанры имеет условный характер и жанры всегда выступают в синтезе друг с другом. Так С.М. Эйзенштейн отмечал: «Сохраняя все богатство материально-чувственной полноты, реальное событие может быть одновременно и эпическим, по раскрытию своего содержания, и драматическим по разработке своего сюжета, и лирическим по той степени совершенства...» [10].

Классификация исторического жанра художественного кино имеет собственный принцип, который подразделяет его на следующие поджанры: пеплум, «фильм плаща и шпаги», суперколосс, байопик (биографический фильм) [31].

Также исторический жанр часто пересекается с жанрами приключенческого фильма и боевика. Это возможно и иногда необходимо для драматургии самого фильма в силу того, что предметом фильма может являться историческое событие, различные войны, конфликты и перевороты. По времени и характеру действия выделяют следующие разновидности исторического жанра (также приведены примеры фильмов представленных поджанров):

— военный или батальный фильм – жанр, реконструирующий события реально происходившей войны или сражения, а также амуницию, оружие,

приёмы и организацию боя. В центре художественной композиции военного фильма обычно находится сцена главного сражения, съёмки которого сочетают широкие панорамные планы с крупными планами героев фильма – «Война и мир» (1965-1967), «Храброе сердце» (1995);

— вестерн – жанр историко-приключенческого кино, действие которого происходит на Диком Западе часто во второй половине XIX века – «Маккейб и миссис Миллер» (1971), «Джоси Уэйлс — человек вне закона» (1976);

— истерн – жанр историко-приключенческого кино, действие которого происходит на Востоке – в азиатских частях СССР, преимущественно в период Гражданской войны. Назван по аналогии с вестерном – «Белое солнце пустыни» (1969), «Свой среди чужих, чужой среди своих» (1974);

— пеплум – жанр историко-приключенческого кино, для которого характерны следующие признаки: использование античных или библейских сюжетов, большая продолжительность фильма (зачастую более двух часов), масштабность: батальные сцены, обилие общих планов панорамного типа и огромное количество массовки – «Бен-Гур» (1959), «Спартак» (1960), «Клеопатра» (1963);

— тямбара – жанр японского кинематографа, героями которого являются, в основном, самураи – «Семь самураев» (1954), «Трон в крови» (1957);

— уся – жанр китайского кинематографа, в котором делается упор на демонстрацию восточных единоборств. Термин «уся» образован путём сращения слов «ушу» («боевое искусство») и «ся» («рыцарь», зачастую странствующий) – «Крадущийся тигр, затаившийся дракон» (2000), «Дом летающих кинжалов» (2004);

— «фильм плаща и шпаги» – жанр историко-приключенческого кино с динамичным развитием действия и фехтовальными поединками. Место действия в таких фильмах является Европа и её колонии с конца XVI до

начала XIX века. Также специфическим поджанром является кино о пиратах – «Гардемарины, вперёд!» (1987), «Робин Гуд» (1991), «Пираты Карибского моря: Проклятие Чёрной жемчужины» (2003).

Отдельно стоит выделить такой жанр как биографический фильм. Биографический фильм («байопик») – жанр, посвящённый жизни и деятельности исторического лица: общественного деятеля, полководца, представителя науки и культуры. [30]. В отличие от картин, основанных на подлинных событиях, или исторических фильмов, целью фильма-биографии является не хроникальное освещение случившихся фактов и событий, а влияние конкретной персоны на их исход. Примерами жанра являются «Ганди» (1982), «Список Шиндлера» (1993), «Легенда №17» (2013).

Биографический фильм как поджанр исторического кино взят за основу для сравнительного анализа интерпретаций исторических событий в современном отечественном и зарубежном кинематографе, так как теоретически более ярко отражает идею достоверного отображения исторических событий и жизни исторической личности в этих событиях.

Необходимо также подчеркнуть, что сам исторический жанр был изначально заимствован из изобразительного искусства, где он является одним из основных его жанров [27]. Данный жанр подразумевает под собой интерпретацию исторического события или оценку исторического деятеля представленной исторической эпохи, которая предстаёт в художественных произведениях.

Примечательна в данном жанре роль протагониста. Протагонист – это главное действующее лицо в художественном произведении, преимущественно в драме [18]. Также необходимо внести следующее определение: «Герой – это главный действующий персонаж, выражающий основную идею, тему, содержание того или иного произведения, воплощающий авторский замысел и художественную концепцию» [21].

Важно также отметить роль отображения временного пространства в историческом жанре. Важен тот момент, что фильм как художественное произведение «представляет собой единство трех процессов: в нем создается новая реальность, которая отражает объективную действительность, выражает субъективно-личный мир художника и передает свое духовное содержание реципиенту» [19].

Необходимо отметить, что развитие исторического жанра кинематографа тесно связано с развитием общества. Так, например, чешский эстетик Ян Мукаржовский выдвигает следующую мысль: «В целом метаморфозы искусства состоят в чрезвычайно близких отношениях с метаморфозами социальной действительности» [9]. Таким образом, можно сказать, что год создания фильма, а также общественная конъюнктура на момент года создания фильма часто оказывает сильное влияние на творческий процесс. Исторический жанр же часто усиливает этот фактор, в силу подвязки исторического контекста к упомянутым выше действительностям.

Специфика исторического жанра заключается не только в установке на художественную реконструкцию прошлого, но и в разнообразии приемов эстетизации атмосферы той или иной эпохи, в моделировании средствами кино масштабных типов героев-эталонов. Отсюда и актуальный характер поиска «созвучности с разными историческими эпохами, в том числе и удаленными» [27].

Делая вывод о развитии исторического жанра в современном кино, необходимо сказать, что он имеет специфику, которая отличает его от остальных жанров художественного кинематографа. Общественная конъюнктура часто оказывает сильное влияние на творческий процесс создания исторического фильма, а также на желание актуализации исторической действительности воспроизводимой эпохи для реализации целей автора, группы авторов или лиц, спонсирующих создание фильма. Создатели исторического кино часто ставят перед собой цель достоверного

воспроизводства, представляемой в фильме исторической эпохи, и, в зависимости от поджанра, реализации художественных целей в виде создания героев-эталонов, эстетизации атмосферы эпохи и/или донесения заложенной в фильм идеи.

Таким образом можно выделить разницу подходов к творческому процессу в массовом и независимом кинематографе следует и разница подходов к созданию исторического кино. Следовательно, можно провести различие на степень достоверности отражения исторической эпохи, степень главенства ведущей идеи фильма и степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма.

ГЛАВА 2. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ИСТОРИЧЕСКИХ СОБЫТИЙ В СОВРЕМЕННОМ ОТЕЧЕСТВЕННОМ И ЗАРУБЕЖНОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

2.1. Особенности отражения исторических событий в независимом и коммерческом кинематографе

Для анализа были взяты биографические фильмы, посвященные историческим личностям различных исторических эпох. Фильмы, представленные в данной главе, были сняты в период от 1966 по 2018 гг. Отборка фильмов шла по принципу раскрытия интерпретаций исторических событий по координатам массовость-независимость и зарубежное-отечественное.

Следуя такой выборке, выводится следующая матрица для сравнительного анализа интерпретаций исторических событий: «независимое, зарубежное», «массовое, зарубежное», «независимое, отечественное, независимое», «отечественное, массовое».

Как критерии оценивания используются следующие:

- степень достоверности отражения исторической эпохи;
- степень главенства ведущей идеи фильма;
- степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма.

При выделении особенностей и сравнительного анализа необходимо дать общую характеристику фильма, которая предоставляется зрителю, и съемочной группы – люди, которые определяют форму и содержание фильма, пути и способы реализации и дистрибьюции фильма. Также будут даны имена актеров, участвовавших в съемках фильма. Как характеристика фильма используется обзор, представленный на сайте «Кинопоиск», а для характеристики съемочной группы используется информация с того же сайта и данные открытых источников сети Интернет. Также необходимо обозначить определение «съемочная группа» и что включается в него в

рамках данной работы. Под данным термином значатся следующие пункты: режиссер, сценарист(ы), продюсер(ы) и путь реализации фильма.

В ходе анализа будут выделяться несколько важных сцен для биографии человека, представленного в фильме, и для драматургии фильма. Эти сцены выводят степень достоверности отражения исторической эпохи и степень сбалансированности художественной составляющих фильма. Выделение ведущей идеи фильма также является важным для анализа фильма. Это позволяет выводить степень ее главенства и на степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма. Выделение дополнительных фактов из жизни съемочной группы также важно для проведения анализа. Это влияет на степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма.

Выводы по фильмам в рамках историко-художественного анализа будут формироваться в виде представленной ниже таблицы, разработанной автором настоящего исследования (Таблица 2):

Таблица 2

Пример таблицы историко-художественного анализа

Название фильма, год, съемочная группа	Степень достоверности отражения исторической эпохи	Степень главенства ведущей идеи фильма	Степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма
	—	Ведущая идея: —	—
Вывод о достоверности, показанных в фильме событий			

Для анализа особенностей отображения исторического контекста в современном независимом и массовом киноискусстве были взяты следующие фильмы: «Амадей» (режиссер – Милош Форман) 2002 года,

эпизод «Моцарт и Сальери» из фильма «Маленькие трагедии» (режиссер – Михаил Швейцер) 1979 года, «Поллок» (режиссер – Эд Харрис) 2000 года, «Андрей Рублёв» (режиссер – Андрей Тарковский) 1966 года и «Высоцкий. Спасибо, что живой» (режиссер – Пётр Буслов) 2011 года.

Для анализа фильма «Амадей» была взята режиссерская версия (2002), которая была выпущена позже оригинальной версии (1984), так как она больше подходит под координату «независимое, зарубежное».

Обзор, представленный на сайте, следующий: «1781 год. Антонио Сальери успешно справляется с обязанностями придворного композитора при императоре Иосифе II. Когда же при дворе появляется Моцарт, Сальери, к своему ужасу, обнаруживает, что божественный музыкальный дар, которым он так желает обладать, был отпущен какому-то непристойному, проказливому шуту. Ослепленный завистью, он замышляет во что бы то ни стало уничтожить Моцарта...» [1].

Съемочная группа состоит из Милоша Формана в качестве режиссера, Зденека Малера и Питера Шеффера в качестве сценаристов и Сола Заенца, Майкла Хаусмана и Бертила Олссона в качестве продюсеров фильма. Актеры – Том Халс, Ф. Мюррэй Абрахам, Элизабет Берридж [1].

Фильм повествует о жизни австрийского композитора Вольфганга Амадея Моцарта в Венский период его жизни от 1781 года (год, когда император Иосиф II призывает композитора к себе на службу) по 1791 год (год смерти и похорон Моцарта). Но необходимо упомянуть, рассказ о жизни Моцарта ведётся от персонажа Сальери, который рассказывает все как воспоминание и что вносит субъективность в представленный рассказ. И даже идея, что этот рассказ предлагается католическому священнику как исповедь, не добавляет объективности рассказываемому. Сам рассказ ведётся из 1820-х гг., скорее всего, после 1821 года, так как персонажем Сальери упоминается, что с тех событий прошло уже 30 лет, а последней датой рассказа является смерть Моцарта в 1791 году.

Сильный акцент делается на сцене премьеры «Похищение из Сералия», в ходе которой Моцарту удалось реализовать свою идею при дворе императора. Но более важным является сцена первого упоминания желания поставить композитором данную оперу, которая является событием, запускающим соперничество Сальери и Моцарта.

Множество сцен также свидетельствуют о начавшемся соперничестве композиторов, но в особенности это зарождение показано через поиск учителя для принцессы Вюртембергской Элизабет. В них демонстрируется желание Сальери насолить Моцарту через ухищрения о мнимых обвинениях императора в фаворитизме. Далее через монтаж демонстрируется решение императора о проверки Моцарта, что говорит о удачной попытке Сальери повлиять на первого.

Центральным событием является смерть отца Моцарта и работа над оперой «Дон Жуан». При этом делается акцент, что только персонаж Сальери знает об истинной интерпретации произведения, поставленного Моцартом. Это также добавляет субъективности истории, но также это же событие указывает на изменение в персонаже Моцарта.

Кульминационными являются сцены, связанные с последними днями жизни Моцарта. Но что важно отметить, они полностью не соответствуют реальным событиям. Помимо «помощи» Сальери в написании «Реквием» Ре минор, К.626, неверно и отображение обстоятельств смерти и похорон Моцарта. Композитор не был похоронен в мешке в братской могиле вместе с бедняками, а процессия проходила по третьему разряду, что предусматривало погребение в гробу, но все же в общей могиле вместе с 5-6 другими гробами [13]. Зацепившись за идею общей могилы, сцена демонстрирует кульминационную сцену, что ставит точку в истории соперничества двух композиторов.

Интересным является момент, когда упоминаются сестра императора Иосифа II – Мария-Антуанетта – и волнения, вызванных постановкой во Франции пьесы «Женитьба Фигаро». Это не влияет на само отражение

исторических событий, но является хорошим историческим маркером, так как указывает на явление, происходившее вне основного повествования фильма. Также подобный исторический маркер отлично подходит для установления межтематических связей (Германия во 2-й половине XVIII в. и Франция в предреволюционный период), что может пригодиться при работе со школьниками и студентами.

На степень достоверности отражения исторической эпохи влияет следующее: в течение фильма не указывается ни одной даты, которая помогала бы установить хронологическую последовательность рассказа Сальери, использование аутентичных костюмов и съемки в подобных же декорациях Вены и других городов, показанных в кадре, использование языков и фраз, характерных для данного периода и показанных мест, показана педагогическая деятельность Сальери и большое количество сцен, которые показывают о создании Моцартом своих собственных произведений и постановок, показано соперничество между композиторами, но сделан акцент на интерпретации со стороны Сальери, сцена смерти и похорон не соответствует действительным обстоятельствам последних дней Моцарта.

Ведущей идеей фильма представлена борьба творческой личности с пагубным влиянием общества вокруг (на примере интриг австрийского двора). Это показано через следующие моменты: важные для жизни Моцарта события, например, смерть отца, показаны через сторонние сцены и творческую деятельность композитора, множество эпизодов повествуют о подрывной деятельности Сальери, рассказ идет через интерпретацию персонажем Сальери истории своей жизни и роли Моцарта с ней.

На сбалансированность художественной и исторической составляющих фильма влияет то, что фильм поставлен не по биографии Моцарта, а по пьесе «Амадей» авторства Питера Шеффера, которая основана на Маленьких трагедиях А.С. Пушкина, а также то, что множество

сцен комментируются персонажем Сальери в те моменты, когда на экране происходит действие, не связанное с этим персонажем.

Также необходимо отметить момент, связанный с режиссерской версией фильма. Данная версия отличается лишь добавлением сцен, которые более подробно раскрывают персонажей. Например, и, в частности, показаны сцены, в которых Моцарт показан как самовлюбленный, не имеющий справляться с трудностями и попадающий в неприятности человек. Также демонстрируются сцены, в которых Сальери выглядит более выигрышно или же в которых близкие Моцарта также попадают в неприятные ситуации. Все это говорит о «фаворитизме» самого режиссера фильма в сторону Сальери, неприязни в сторону Моцарта или же оба фактора сосуществуют вместе.

Резюмируя анализ в виде таблицы, следует отметить следующие пункты и сделать вывод о исторической достоверности фильма (Таблица 3):

Таблица 3

Историко-художественный анализ фильма «Амадей»

Название фильма, год, съемочная группа	Степень достоверности отражения исторической эпохи	Степень главенства ведущей идеи фильма	Степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма
«Амадей» (2002) <u>Режиссер</u> – Милош Форман <u>Сценаристы</u> – Зденек Малер и Питер Шеффер <u>Продюсеры</u> – Сол Заенц, Майкл Хаусман и Бертил Олссон <u>Актеры</u> – Том Халс, Ф. Мюррэй Абрахам,	— в течение фильма не указывается ни одной даты; — использование аутентичных костюмов и декораций; — использование итальянского языка в сценах детства Сальери; — указываются должности при дворе императора; — указывает и демонстрируется педагогическая	Ведущая идея: борьба творческой личности с пагубным влиянием общества вокруг (на примере интриг австрийского двора). — важные для жизни Моцарта события, например, смерть отца, показаны через сторонние сцены и творческую деятельность композитора;	— фильм поставлен не по биографии Моцарта, а по пьесе «Амадей» авторства Питера Шеффера, которая основана на Маленьких трагедиях А.С. Пушкина; — множество сцен комментируются персонажем Сальери в те моменты, когда на экране происходит действие, не связанное с этим персонажем;

<p>Элизабет Берридж</p>	<p>деятельность Сальери; — показано соперничество между композиторами (показ со стороны Сальери) — упоминание сестры императора Иосифа II – Марии-Антуанетты – и волнений, вызванных постановкой во Франции пьесы «Женитьба Фигаро»; — множество сцен показывают о создании Моцартом своих собственных произведений и постановок; — сцена смерти и похорон не соответствует действительным обстоятельствам последних дней Моцарта.</p>	<p>— множество эпизодов повествуют о подрывной деятельности Сальери; — рассказ идет через интерпретацию персонажем Сальери истории своей жизни и роли Моцарта с ней.</p>	<p>— режиссерская версия, в которой Сальери выглядит более выигрышно нежели Моцарт.</p>
<p>Вывод о достоверности, показанных в фильме событий</p>	<p>Фильм имеет перевес в сторону художественной составляющей фильма. Несмотря на многие исторические достаточно точно использованных исторических маркеров, фильм изобилует субъективностью, которая подтверждается как содержанием фильма (рассказ от лица Сальери), так и материалом, на основе которого был создан сценарий для фильма (пьеса Петера Шеффера, которая в свою очередь основана на Маленьких трагедиях Пушкина). В фильме хороша отражена историческая составляющая, но это используется для рассказа вымышленной истории. Вместе с этим исторические маркеры, используемые в фильме, позволяют поверить в историю, а также само отображение событий и явлений, попадающих в хронометраж фильма, также позволяет получить историческую информацию о композиторе с поправкой на субъективность. Также необходимо отметить, что режиссерская версия отличается лишь добавлением сцен, которые более подробно раскрывают персонажей, в частности, характер Моцарта.</p>		

Также был проведен анализа фрагмента многосерийного фильма «Маленькие трагедии» (1979) под названием «Моцарт и Сальери». Данный

фрагмент необходим для более полного анализа и выводится из координат массовость-независимость и зарубежное-отечественное. Фильм был снят в 1979 году по заказу Государственного комитета СССР по телевидению и радиовещанию [4].

Обзор, представленный на сайте, следующий: «Как далеко может зайти человек, охваченный губительной страстью? И осознает ли он, что рабское поклонение неумным желаниям всегда влечет за собой возмездие?» [4].

Съемочная группа состоит из Михаила Швейцера в качестве режиссера, М. Швейцер и Александр Сергеевич Пушкин в качестве сценаристов и Зиновий Гризик в качестве директора фильма. Актеры – Георгий Тараторкин, Сергей Юрский, Валерий Золотухин [4].

Фильм повествует о жизни взаимоотношениях между композиторами Моцартом и Сальери, при чем акцент сделан на переживаниях и мыслях последнего. Четкой хронологии в фильме нет и ориентации по времени служат временные маркеры. Первым таким маркером является репетиция произведения «Женитьба Фигаро», которая происходила в первой половине 1786 года, скорее всего, в апреле (если судить по погоде в фильме), так как затем показывается премьера оперы, которая состоялась 1 мая 1786 года. Последним временным маркером является отравление вина Моцарта, которое совершил Сальери, и упоминание первым Реквиема, который ему заказал загадочный незнакомец в черном. Далее предполагается смерть Моцарта, которая случилась 5 декабря 1791 года. Здесь также необходимо отметить, что повествование ведётся от персонажа Сальери, что также вносит субъективность в представленный рассказ. Сам рассказ ведётся параллельно всему действию, которое не заключено в эти временные рамки.

Как было сказано выше, сильный акцент делается на чувствах, эмоциях и переживаниях Сальери, о чем также говорит показ в начале положения при австрийском дворе. Также был сделан акцент на большей

театральности происходящего, чем на бытовой игре. Это уменьшает реалистичность показываемых событий.

Множество сцен показывают и рассказывают о переживаниях Сальери (существует несколько эпизодов, когда персонаж смотрит в камеру, что усиливает эффект сопереживания персонажу), но также о взаимодействии между композиторами. Моцарт и Сальери совместно музицируют, обедают и сцена, где Сальери присутствует на репетиции Женитьбы Фигаро. Все это подтверждает тезис, представленный в предыдущем абзаце.

Центральным событием является решение Сальери, что Моцарт является его врагом и ему необходимо что-то с этим сделать. Момент представлен театрально, и камера имеет крупный план на персонаже Сальери. Всё это добавляет художественности и делает акцент на ведущей идее фильма.

Кульминационными являются сцены, где персонаж Сальери отрицает утверждения Моцарта, что «гений и злодейство две вещи не совместны». Вместе с этим важно отметить, что это происходит после отправления вина Моцарта. Здесь также демонстрируется «Реквием» Ре минор, К.626, который показывается персонажем Моцарта специально для персонажа Сальери. Далее идет прощание между композиторами и фильм заканчивается яростным отрицанием Сальери утверждений Моцарта, упоминанием слуха о том, что Микеланджело совершил убийство, и игрой Сальери на пианино.

На степень достоверности отражения исторической эпохи влияет следующее: в течение фильма не указывается ни одной даты, которая помогала бы установить хронологическую последовательность рассказа Сальери, использование аутентичных костюмов и съемки в подобных же декорациях Вены и других городов, показанных в кадре, единственным языком является русский, показана педагогическая деятельность Сальери в католическом хоре и сцена, показывающая репетицию оперы Моцарта

«Женитьба Фигаро», но вместе с этим сделан акцент на интерпретации всех событий со стороны Сальери.

Ведущей идеей фильма представлена идея гения и злодейства. Это показано через следующие моменты: важные для жизни Сальери события, например, показ его положения при австрийском дворе, показаны личные сцены, где показаны переживания композитора и его интерпретацию творческой деятельности Моцарта, а также через интерпретацию персонажем Сальери истории своей жизни и роли Моцарта с ней.

На сбалансированность художественной и исторической составляющих фильма влияет то, что фильм поставлен не по биографии Моцарта, а по пьесе «Моцарт и Сальери» авторства Александра Сергеевича Пушкина, которая является частью его Маленьких трагедий. Данная «маленькая трагедия» основана на одном из многочисленных слухов и мифе о причастности Сальери к смерти Моцарта.

Резюмируя анализ в виде таблицы, следует отметить следующие пункты и сделать вывод о исторической достоверности фильма (Таблица 4):

Таблица 4

Историко-художественный анализ фрагмента «Моцарта и Сальери» из фильма «Маленькие трагедии»

Название фильма, год, съемочная группа	Степень достоверности отражения исторической эпохи	Степень главенства ведущей идеи фильма	Степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма
«Моцарт и Сальери» (как эпизод «Маленьких трагедий») (1979) <u>Режиссер</u> – Михаил Швейцер	— в течение фильма не указывается ни одной даты; — использование аутентичных костюмов и декораций; — указывает и демонстрируется педагогическая деятельность	Ведущая идея: проблема гения и злодейства — рассказ идет через интерпретацию персонажем Сальери событий, показанных в эпизоде, и роли Моцарта с ней.	— фильм поставлен не по биографии Моцарта, а по пьесе «Моцарт и Сальери» авторства Александра Сергеевича Пушкина, которая является частью его Маленьких трагедий. Данная «маленькая

<p><u>Сценаристы</u> – М. Швейцер и А.С. Пушкин</p> <p><u>Директор фильма</u> – Зиновий Гризик</p> <p><u>Актеры</u> – Георгий Тараторкин, Сергей Юрский, Валерий Золотухин</p>	<p>Сальери на примере католического хора; – показано взаимодействие между композиторами (показ со стороны Сальери).</p>		<p>трагедия» основана на одном из многочисленных слухов и мифе о причастности Сальери к смерти Моцарта.</p>
<p>Вывод о достоверности, показанных в фильме событий</p>	<p>Фильм имеет перевес в сторону художественной составляющей фильма. Исторических маркеров практически отсутствуют из чего нельзя сделать точный вывод о происходящих событиях, не зная тонкостей биографий обоих композиторов. Фильм изобилует субъективностью, которая подтверждается как содержанием фильма (рассказ от лица Сальери и его личным переживаниях), так и материалом, на основе которого был создан сценарий для фильма (пьеса А.С. Пушкина, которая в свою очередь основана на одном из слухов о смерти Моцарта). В фильме слабо отражена историческая составляющая, но она и не является главной составляющей данного повествования и рассказа истории Сальери. Фильм изобилует театральностью, которая превалирует над бытовой игрой, что добавляет не реалистичности происходящих событий.</p>		

Проведя анализ «Амадея» и «Моцарта и Сальери» можно провести сравнение между двумя кинокартинами. В работе Формана сделан акцент на личной трагедии Сальери и том, как он справляется с этим и, как следствие, исходом конкуренции между композиторами. В работе Швейцера сделан акцент на более философской проблематике вопроса конкуренции и извечной темы гения и злодейства. Таким образом, два фильма объединены субъективностью, борьбой между композиторами, а различия проходят по линии личной трагедии и философской стороной гениальности.

Обратимся к сравнению образов художников в историческом кино.

Для анализа фильма «Поллок» была взята версия 2000 года. В общий прокат фильм вышел 6 сентября 2000 года. Фильм соответствует координате «массовое, зарубежное».

Обзор, представленный на сайте, следующий: «Не многие народы могут похвастаться тем, что из них вышли художники, перевернувшие все представления современников о том, какой должна быть живопись. Казимир Малевич в России... Сальвадор Дали в Испании... А в Америке? В Америке был Джексон Поллок (1912-1956). Человек трагической судьбы, этот необузданный гений за несколько лет совершил революцию в абстракционизме. Его талант открыла в 1941 году художница Ли Краснер, впоследствии ставшая его подругой жизни. Увы, их счастье было недолгим: внутренние демоны, терзавшие душу Поллока, толкали его на путь саморазрушения. В итоге, он прожил потрясающе яркую, но короткую жизнь. Жизнь, которой и посвящен этот фильм» [6].

Съемочная группа состоит из Эда Харриса в качестве режиссера, Лорен Куррье, Сьюзен Эмшвиллер, Стивена Найфех в качестве сценаристов, Фреда Бернер, Э. Харрис, Джона Килик в качестве продюсеров. Актеры – Эд Харрис, Марша Гей Харден, Том Бауэр [6].

Фильм повествует о жизни американского художника в период от 8 декабря 1941 года (первый исторический маркер, упоминаемый в фильме по радио, Таиландская операции японских ВС) по 11 августа 1956 год (последний исторический маркер – автомобильная авария, в которой погиб Джексон Поллок).

В течение всего фильма историческими маркерами служат выставки за период, представленный в фильме. Такими выставками были: выставка в 1942 году, выставка в галереи «Новый век» в 1943 год, выставка в 1949 году, выставка в 1950 году. Точно такими же историческими маркерами служат песни, звучащие на фоне в некоторых сценах и которые, соответствуют году, представленному в сцене.

Также в течение всего фильма упоминаются или представляются прямо в сценах моменты из жизни Джексона Поллока. Такими моментами являются: белый билет Поллока, который он получил в годы Второй мировой войны, смерть Говарда Патцеля, которая оказала влияние на него и его переезд в Спрингс, возросшая популярность художника (взятие интервью репортерами американских изданий, например, сцены с интервью для LIFE и их журналом в кадрах). Отдельно необходимо выделить следующие моменты: открытие им здесь новой техники нанесения краски на полотно (дриппинг), съемки фильма про Поллока, любовница, появившаяся в районе 1955 года, отъезд жены в Европу и автомобильная авария, в которой погиб художник.

Открытие Поллоком техники дриппинга выделено отдельно в драматургии фильма. Оно представлено центральным событием фильма, где выделяется художественно. У сцены присутствует собственная мелодия, сцена не содержит диалогов и идет концентрация на актёрскую игру Эда Харриса. Такая художественная реализация данного эпизода из жизни художника выделяет эту сцену как одну из главных фильма и, по мнению съемочной группы, важна для понимания жизни Поллока.

В фильме присутствует несколько сцен, связанных со съемками документального фильма современником Поллока. В этих сценах отсутствует акцент на режиссере и операторе фильма, а сам процесс съемок служит фоном и триггером для художника. Акцент сделан на негативном отношении Поллока к съемкам и данные сцены представлены перед сценой срыва художника и возобновлении им распития алкоголя (за несколько сцен до этого показана сцена, где жена Поллока просит его завязать с алкоголем). Сцена с возобновлением распития алкоголя также художественно выделяется отдельно через эмоциональную ссору супругов.

Любовница художника присутствует в нескольких сценах и представлена, чтобы показать упадок в жизни Поллока. Эти сцены перемешиваются в монтаже со сценами мелких перепалок и разговоров

о жизни и творчестве художника с женой. В этих сценах делается акцент на изменении в характере, эмоциональности и перепадах настроения художника, а также они представлены перед финальной сценой автомобильной аварии.

Отъезд жены Поллока отмечен как важное событие, но оно не может быть подвязано в драматургию фильма. Необходимо дать характеристику данному эпизоду, так как он является поворотным моментом в жизни художника, когда он полностью поддался влиянию алкоголизма. Это одна из последних сцен фильма демонстрирует разговор между пьяным Поллоком и его женой, где она сообщает ему о своем отъезде в Европу для того, чтобы найти новые источники для работ мужа. Сцена демонстрирует пессимистический настрой к любой подобной деятельности и упадническое настроение художника.

Автомобильная авария является финальной сценой фильма и соответствует кульминации фильма. На историчность играет демонстрация последнего события из жизни художника, в ходе которого он погиб, а на художественность – работа камеры и режиссера, которая демонстрирует отрешенность и пьяного состояния. Сцена завершается демонстрацией разбившегося автомобиля, а потом на экране приводится историческая сводка о последних днях Джексона Поллока и его художественном наследии в искусстве 20 века.

На степень достоверности отражения исторической эпохи влияет следующее: соответствие драматургической линии с хронологией и биографией Джексона Поллока, использование исторических маркеров в виде новостей, песен и событий из жизни художника, демонстрация на экране конкретных дат, связанных с выставками Поллока.

Ведущей идеей фильма проявляется алкоголизм Джексона Поллока. В фильме переплетаются сюжетные линии создания новой художественной техники и влияния алкоголизма на жизнь Джексона Поллока. Через эти две эти линии демонстрируются творческий подъем художника (создание

новых картин и техники дриппинга) в т.н. моменты трезвости и упадок художника (невозможность нарисовать новые картины, ссоры с женой, появление любовницы) во время алкоголизма. Также на ведущую идею играет одна из первых сцен, где пьяный Поллок возвращается домой и у него случается истерика из-за невозможности создания новых картин.

На художественную составляющую также влияет факт того, что Эд Харрис был с детства увлечен жизнью Джексона Поллока, так как отец режиссера подарил ему книгу о художнике [6]. Это влияет на степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма, в силу личной симпатии к художнику при создании фильма.

Резюмируя анализ в виде таблицы, следует отметить следующие пункты и сделать вывод о исторической достоверности фильма (Таблица 5):

Таблица 5

Историко-художественный анализ фильма «Поллок»

Название фильма, год, съемочная группа	Степень достоверности отражения исторической эпохи	Степень главенства ведущей идеи фильма	Степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма
«Поллок» (2000) Режиссер - Эд Харрис Сценаристы - Лорен Куррье, Сьюзен Эмшвиллер, Стивен Найфех Продюсеры - Фред Бернер, Э. Харрис, Джон Килик Актеры – Эд Харрис, Марша Гей Харден, Том Бауэр	— соответствие драматургии фильма и биографии Поллока; — новости, песни и события из жизни художника как исторические маркеры; — демонстрация на экране дат из жизни Поллока.	Ведущая идея: пагубное влияние алкоголизма на жизнь творческого человека — сцена возвращения домой Поллока и истерика в это время; — яркий показ сцен алкоголизма и творческого кризиса в этих сценах.	— личная симпатия режиссера.
Вывод о достоверности,	Фильм имеет хороший баланс между историчностью и художественной составляющими. Достоверность отражения эпохи		

показанных в фильме событий	достигается за счет исторических маркеров (песни, новости, выставки в галереях, отдельно выделяются воспроизведение исторических кадров из биографии художника), а также в некоторых сценах указывается дата ее действия, что позволяет с легкостью проследить за жизнью Джексона Поллока. Ведущая идея демонстрируется ярко, но не идет вразрез с биографией художника. Также положительно сказывается личная симпатия режиссера, так как его увлеченность не вступает в конфронтацию и с драматургией фильма, и с биографией Поллока.
------------------------------------	---

Для анализа фильма «Андрей Рублев» была взята версия 1966 года. Первый показ фильма состоялся 16 декабря 1966 года в виде ограниченного проката по СССР [2]. Фильм соответствует координате «независимое, отечественное».

Обзор, представленный на сайте, следующий: «Русь начала XV века. Страну раздирают княжеские междоусобицы. Набеги татар, голод и мор преследуют народ... В эту трагическую эпоху появляется на Руси великий живописец, жизни и творчеству которого посвящен фильм. Сведения о нем скудны и отрывочны. Лишь немногие творения гениального мастера дошли до нас. Авторы фильма стремились воссоздать духовный мир Андрея Рублева» [2].

Съемочная группа состоит из Андрея Тарковского в качестве режиссера, А. Тарковского и Андрея Кончаловского в качестве сценариста и Тамары Огородниковой в качестве директора фильма. Фильм выпускался киностудией «Мосфильм». Актеры – Анатолий Солоцын, Иван Лапиков, Николай Гринько [2].

Фильм повествует о жизни русского иконописца начала 15 века в период от 1400 года (встреча Андрея Рублева с скоморохом) по 1423 год (отлитие крестьянским мастером колокола и снятие обета молчания иконописцем).

В течение фильма основными историческими маркерами служат даты, стоящие в названии эпизодов. Конкретных чисел дней и месяцев нигде не упоминается и единственным уточнением даты служат декорации места

съемок (сезон, погода, праздники, например, праздник Ивана Купала в эпизоде «Страсти по Андрею. 1406»).

Озарение для иконы Страшного суда приходит к Андрею Рублеву приходит драматургически после эпизода с языческим праздником Ивана Купалы. Необходимо сказать, что эпизод, в котором присутствует языческий праздник, назван «Страсти по Андрею. 1406 г.». Название «Страсти по Андрею» является изначальным наименованием фильма, что указывает на важность данного эпизода фильма. Эпизод озарения явно указывает на влияние предыдущего эпизода, особенно это заметно в словах иконописца о необходимости веселья на иконе, в отличие от устоявшегося канон меланхолии и страдании, который привычен для данного религиозного сюжета. Также это указывает на собственное становление Андрея Рублева как самостоятельного иконописца и драматургически этот эпизод соответствует центральному событию фильма.

Необходимо сказать, что жизнь Андрея Рублева не была подробно описана в исторических источниках, так как для представленной эпохи не характерно такое описание для княжеских персоналий. Андрей Рублев упоминается только в свидетельствах, которые связаны с написанием его основных работ и по косвенным церковным источникам.

На степень достоверности отражения исторической эпохи влияет следующее: года, выведенные в названия эпизодов, и аутентичные язык, одежда и доспехи, свойственные средневековой Руси начала 15 века, а также хронологически расположенность эпизодов в соответствии с жизнью иконописца.

Ведущей идеей фильма представлена идея о становлении творческого человека в переходную эпоху истории его народа. На степень главенства ведущей идеи играют сцена озарения для иконы, сцена татарского набега и принятия обета молчания Андреем из-за убийства во время атаки за храм и сцена снятия обета молчания во время успокаивания крестьянского колокольного мастера. Они идут соответственно драматургии фильма

и показывают важные, с точки зрения режиссера, эпизоды в жизни иконописца. Также необходимо отметить, что последний эпизод практически полностью посвящен персонажу крестьянского колокольного мастера и его становления, а общая сцена его с Андреем Рублевым проводит драматургическую параллель между персонажами, выводя ту же ведущую идею.

На сбалансированность художественной и исторической составляющих фильма влияет использование языка свойственного презентуемой эпохи. Но этот язык идет вперемешку с языком 60-х гг. 20 века в СССР, что необходимо для понимания зрителем, так как настоящий язык презентуемой эпохи сложен для понимания. Также в создании фильма принимали участие доктора исторических наук – В.Т. Пашуто, С.В. Ямщиков, М. Мерцалова. Данные специалисты являются экспертами в необходимых для съемок фильма областях: Пашуто специалист по истории средневековой Руси, Ямщиков – по отечественной портретной живописи, Мерцалова – по отечественной моде и костюмах. Привлечение специализированных историков говорит о заинтересованности съемочной группы в достоверности репрезентуемой эпохи.

Резюмируя анализ в виде таблицы, следует отметить следующие пункты и сделать вывод о исторической достоверности фильма (Таблица 6):

Таблица 6

Историко-художественный анализ фильма «Андрей Рублев»

Название фильма, год, съемочная группа	Степень достоверности отражения исторической эпохи	Степень главенства ведущей идеи фильма	Степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма
«Андрей Рублев» (1966) Режиссер – Андрей Тарковский	— использование годов в названиях эпизодов; — использование слов и выражений начала 15 в.;	Ведущая идея: становление творческого человека в переходную эпоху истории его народа.	— использование слов идет в параллель с языком времени съемки;

<p><u>Сценаристы</u> – А. Тарковский, Андрей Кончаловский</p> <p><u>Директор фильма</u> – Тамара Огородникова</p> <p><u>Актеры</u> – Анатолий Солоцын, Иван Лапиков, Николай Гринько</p>	<p>— эпизоды расположены в хронологическом порядке и имеют название значимых эпизодов из жизни Андрея Рублева;</p> <p>— использование аутентичных доспехов (особенно заметно в эпизоде «Набег 1408»).</p>	<p>— озарение к иконе Страшного суда происходит после увиденного Андреем языческого народного праздника;</p> <p>— эпизоды с жизнью Андрея перемешиваются с эпизодами жизни народа в равных пропорциях;</p> <p>— последний эпизод практически полностью посвящен персонажу крестьянского колокольного мастера.</p>	<p>— в создании фильма принимали участие доктора исторических наук;</p> <p>— жизнь иконописца не была подробно описана в исторических источниках.</p>
<p>Вывод о достоверности, показанных в фильме событий</p>	<p>Фильм имеет отличный баланс между историчностью и ведущей идеей фильма. На степень достоверности отображения влияет использование годов, языка, свойственного эпохе, одежды и доспехов, а также хронологически расположенные эпизоды жизни иконописца. На ведущую идею влияет сохранение драматургии при показе важных этапов становления Андрея Рублева как самостоятельного иконописца. На это также влияет большое количество сцен (около 50%), которые посвящены жизни простого народа начала 15 века и, в частности, эпизод с становлением персонажа крестьянского колокольного мастера. На степень сбалансированности влияет проникающий язык эпохи создания фильма, участие специалистов по отечественной истории и отсутствие подробного описания жизни Андрея Рублева в источниках. При данных условиях фильму удастся держать баланс между исторической и художественной составляющей, раскрывая ведущую идею при сохранении исторической аутентичности.</p>		

Проведя анализ «Поллока» и «Андрея Рублева» можно провести сравнение между двумя кинокартинами. В работе Харриса сделан акцент на трагедии жизни Поллока и том, какой эффект оказывает стресс и алкоголь. В работе Тарковского сделан акцент на становлении творческого человека в кризисную для его страны эпоху и том как эта эпоха оказывает влияние на него. Таким образом, общим моментом для обеих картин является становление творческой личности, но акценты расставлены на трагедии личности для Поллока и трагедии для собственного народа для Рублева.

Для анализа фильма «Высоцкий. Спасибо, что живой» была взята версия 2011 года. Фильм соответствует координате «массовое,

отечественное». Рассматривалась киноверсия фильма с хронометражем 128 минут.

Обзор, представленный на сайте, следующий: «Действие фильма разворачивается в 1979 году, когда на одном из концертов Высоцкому становится плохо с сердцем. Он переживает клиническую смерть.» [3].

Съемочная группа состоит из Петра Буслова в качестве режиссера, Никиты Высоцкого в качестве сценариста, Анатолия Максимова, Константина Эрнста и Н. Высоцкого в качестве продюсеров. Актеры – Сергей Безруков, Оксана Акиньшина, Андрей Смоляков [3].

Фильм повествует о жизни Владимира Высоцкого в течение июля 1979 года. Таким образом, хронология фильма выстраивается по сценам. Первой является «просьба» Узбекского КГБ в лице персонажа полковника КГБ Бехтеева о проведении концерта Высоцкого в ходе операции по пресечению нелегального бизнеса по проведению т.н. «левых» концертов. Последней сценой является отлет Высоцкого из Ташкента, в ходе которой он начинает писать стихи на внутренней стороне сигаретной пачки. Точные даты не указываются, а лишь упоминаются в разговорах между персонажами. Так, например, между персонажами Севы и Нефёдова происходит беседа у гостиницы, и персонаж Севы упоминает, что с утра было воскресенье. Но в июле 1979 года 25-е число выпало на среду [3].

Историческими маркерами служат лишь мелкие детали, например, вымпел Олимпиады в Монреале 1976 года, и указание в конце фильма дат, связанных с реальной биографией Владимира Высоцкого.

Важными являются сцена предобморочного состояния музыканта во время концерта, сцена клинической смерти музыканта в гостиничном номере, сцена с ночным монологом Высоцкого, лежавшего в кровати, о важности для него близких и сцена с разговором между музыкантом и полковником КГБ, когда в зал врывается персонаж Леонида Фридмана, который является организатором концертов в Узбекистане и который сжигает важные для операции КГБ улики.

Центральным событием фильма является предобморочное состояние во время концерта в Бухаре, когда в зрительном зале находятся представители местного горкома. Со сцены музыканта уносят его близкие. Выделяется эта сцена как сигнал о будущем ухудшении состояния музыканта и в монтаж фильма начинают вставляться образы близких Высоцкого и обиденных ситуаций из его жизни как популярного музыканта, например, раздача автографов. Последующие сцены с подобным монтажом не содержат слов и звуковое сопровождение начинает преобладать в них. С этой сцены начинает преобладать художественная составляющая фильма.

Выделяется сцена клинической смерти Высоцкого. Используя параллельный монтаж, идет сравнение откачки музыканта с помощью укола адреналина и выталкивание самим музыкантом забуксовавшей машины из грязи. Сцена носит метафорический характер это говорит о преобладании художественной составляющей фильма.

Особенно выделяется момент замены Оксаны Афанасьевой, женщины считающейся последней любовью Высоцкого, на персонажа Татьяны Ивлевой. Сценарист, Никита Высоцкий, который является сыном представленного в фильме музыканта, по необъясненным причинам встроил в сюжет фильма иного персонажа, которого не существовало в реальности. Никаких причин, кроме как личной и, скорее всего, репутационной, не было представлено как обоснование для данного сценарного хода. Данный сценарный ход говорит о явном и намеренном преобладании художественной составляющей фильма.

На степень достоверности отражения исторической эпохи влияет следующее: точные даты не указываются, действие происходит в аутентичных декорациях 1970-х годов, присутствие мелких деталей и музыки, которые указывают на презентуемый период.

На степень главенства ведущей идеи играют замена Афанасьевой на Ивлеву и сцена с монологом музыканта и сцена с сжигающим улики

организатором. Первому моменту была дана интерпретация выше. Сцены же выделяют ведущую идею о важности отношений между творческим человеком и его близкими, несмотря на его характер и пагубные привычки. Также они идут в рифму друг с другом и противопоставляются со сценами безрассудности Высоцкого из-за его ухудшающегося состояния здоровья, в которых он пугает близких своим поведением и поступками.

На сбалансированность художественной и исторической составляющих фильма влияют следующие моменты: сценаристом выступил сын Владимира Высоцкого, Никита Высоцкий, замена О. Афанасьевой на сконструированного персонажа специально для фильма, только в конце демонстрируются даты, связанные с клинической и фактической смертью музыканта, ошибки в днях недели в ходе разговоров между персонажами

Резюмируя анализ в виде таблицы, следует отметить следующие пункты и сделать вывод о исторической достоверности фильма (Таблица 7):

Таблица 7

Историко-художественный анализ фильма

«Высоцкий. Спасибо, что живой»

Название фильма, год, съемочная группа	Степень достоверности отражения исторической эпохи	Степень главенства ведущей идеи фильма	Степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма
«Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011) <u>Режиссер</u> – Петр Буслов <u>Сценарист</u> – Никита Высоцкий <u>Продюсеры</u> – Анатолий Максимов, Н. Высоцкий и К. Эрнст	— точные даты не указываются; — действие фильма происходит в декорациях конца 1970-х годов; — в сцене с вывозом Татьяны Ивлевой присутствует олимпийский вымпел с Олимпиады в Монреале 1976 года; — техника соответствует	Ведущая идея: важность отношений между творческим человеком и его близкими, несмотря на его характер и пагубные привычки. — персонаж Татьяны Ивлевой является прообразом	— сценаристом выступил сын Владимира Высоцкого, Никита Высоцкий; — замена О. Афанасьевой на сконструированного персонажа; — только в конце демонстрируются даты, связанные с клинической и фактической смертью музыканта;

<p><u>Актеры</u> – Сергей Безруков, Оксана Акиньшина, Андрей Смоляков</p>	<p>представленному периоду; – музыка соответствует периоду.</p>	<p>Оксаны Афанасьевой; – большое количество метафорических и выгодных для драматургии сцен, и образов.</p>	<p>– ошибки в днях недели в ходе разговоров между персонажами.</p>
<p>Вывод о достоверности, показанных в фильме событий</p>	<p>В фильме наблюдается явный перекося в сторону художественной составляющей. И хотя присутствуют достаточное количество мелких исторических маркеров, происходит замена ключевой героини на сконструированный специально для фильма образ и присутствует множество сцен метафорического характера или же играющих на ведущую идею. Ведущая идея сильно превалирует над историчностью, а исторические декорации и события используются лишь для рассказа определённой истории о взаимоотношениях протагониста с близкими ему людьми. Также сценарные допущения, оставленные Никитой Высоцким, лично заинтересованным в определенной интерпретации истории своего отца, играют против исторической достоверности фильма. Вся историчность, по итогу, выражается в двух сообщениях, появляющихся на экране в последней сцене фильма и повествующих о реальных событиях из последних годов жизни Владимира Высоцкого. Таким образом, фильм обладает слабой исторической базой и в нем превалирует художественная составляющая, сконструированная сценаристом и режиссером.</p>		

Делая выводы об особенностях отражения исторических событий в независимом и массовом кинематографе, следует сказать, что имеется большая разница между независимым и коммерческим кино, равно как и между отечественным и зарубежным. Такие фильмы как «Амадей» (2002) и «Высоцкий. Спасибо, что живой» имеют слабую историческую составляющую и в них превалирует желание режиссеров донести собственную мысль и интерпретацию событий или источника истории. Данные фильмы обладают схожими характеристиками, не имея при этом совпадения по выстроенным координатам («независимое, зарубежное» и «массовое, отечественное» соответственно). Напротив, такие фильмы как «Андрей Рублев» (1966) и «Поллок», находясь в координатах «независимое, отечественное» и «массовое, зарубежное» (также присутствует

несовпадение по выстроенным координатам), имеют хорошую историческую составляющую, которая одновременно помогает драматургии фильма, не вступая в конфронтацию с исторической действительностью.

Таким образом, невозможно провести корреляцию между независимым и коммерческим кино по степени отображения исторических событий, так как это происходит в силу личной симпатии/неприязни режиссеров. Также это происходит из-за личной воли режиссеров и их желания использования реальной исторической достоверности, при этом коммерческий фактор не является определяющим. Можно сделать вывод, что лишь воля самого режиссера определяет важны ли для рассказываемой истории исторически верные и достоверные события и в какой степени их необходимо отобразить в фильме.

Необходимо также в данном случае провести анализ отечественного и зарубежного фильмов, имеющих в основе сюжета одно и то же событие. Это поможет установить наличие разницы интерпретаций между отечественным и зарубежным кинопроизводством.

2.2. Историческое кино в отечественном и зарубежном киноискусстве: сравнительная характеристика

Для анализа особенностей репрезентации в отечественном и зарубежном кинематографе были взяты фильмы Джека Голда «Побег из Собибора» 1987 года и фильм Константина Хабенского «Собибор» 2018 года.

Для анализа фильма «Побег из Собибора» была взята телеверсия 1987 года, которая содержит дополнительные сцены. Фильм соответствует координате «зарубежное» без уточнения на массовость или независимость.

Обзор, представленный на сайте, следующий: «Собибор – гитлеровский концлагерь на территории Польши, один из десятков нацистских лагерей смерти, построенных специально для уничтожения евреев из завоеванных немцами стран. Именно там произошел самый массовый в истории лагерей смерти побег заключенных, решивших оказать сопротивление нацистскому «порядку». Основной замысел и организацию восстания взял на себя советский военнопленный – лейтенант Печерский, прибывший в Собибор вместе с группой солдат-евреев.» [5].

Съемочная группа состоит из Джека Голда в качестве режиссера, Томаса «Тойви» Блатта, Ричарда Рашке, Реджинальда Роуза в качестве сценаристов, Дэнниса Доути, Ховарда Олстона, Джеймса Истепы в качестве продюсеров. Актеры – Алан Аркин, Джоанна Пакула, Рутгер Хауэр [5].

Фильм повествует о формировании подполья в лагере Собибор в период от июля 1943 года (неудачная попытка трех евреев сбежать из лагеря во время огородных работ) по 14 октября 1943 года (побег из лагеря большей части еврейских заключенных).

В течение первой половины фильма демонстрируются как попытки отдельных заключенных сбежать из лагеря, так и процесс формирования Леоном Фельдхендлером организованного подполья. Оба эти момента идут

параллельно и утверждают две идеи: идея «только вместе люди могут спастись» в противовес идее «единицам сбежать проще и лучше». Таким образом это выходит на центральное событие фильма.

Необходимо выделить мысль съёмочной группы о нацистах. В фильме они явно демонстрируются как отрицательные персонажи, которым присущи жадность, пьянство, недоверие к друг другу и так далее. Это говорит об однозначной трактовке нацистов как антагонистов истории.

Центральным событием является расстрел 26 заключённых (13 из которых попытались сбежать, но были пойманы). После этого события происходит коренной перелом, и персонаж Леона Фельдхендлера решает организовать массовый побег из лагеря. То есть Леоном формируется идея о массовом побеге заключённых из лагеря. Затем в ходе следующей сцены демонстрируется прибытие советских евреев-заключённых, среди которых находился персонаж Александра Печерского, который специально выделяют в кадре. После разговора Леона с Александром, последний начинает формировать план побега из лагеря. То есть Александром формируется план побега из лагеря. Таким образом, показывается, что идея и план побега принадлежат разным людям, что ещё раз демонстрирует ведущую идею фильма.

Кульминационным событием предстает сам побег из лагеря, который также с помощью средств монтажа и исторической справки закадровым голосом демонстрирует ведущую идею. В ходе сцены демонстрируются отдельные участники подполья, где в кадре за ними ведётся погоня, а голос говорит о их дальнейшей судьбе. Также в ходе сцены говорится о судьбе самого лагеря и выживших нацистах, ответственных за лагерь, и их дальнейшей судьбе.

На степень достоверности отражения исторической эпохи влияет следующее: в начале и в конце фильма присутствует историческая справка о лагере, сбежавших членах подполья и выживших нацистах (исторические справки появляются до начальных и конечных титров соответственно),

сюжет основывается на документальной книге Ричарда Рашке при содействии одного из сбежавших заключенных лагеря Томаса «Тойви» Блатта, демонстрируется атрибутика, свойственная лагерю смерти времен 1943 года.

Необходимо также выделить отдельный момент с упоминанием рубашки, подаренной Александру Лукашкой. Также в ходе конечной исторической справки она упоминается как музейный экспонат в советском музее. Это может говорить о заинтересованности съемочной группы в создании связей событий фильма с реальными событиями.

Ведущей идеей является борьба как коллективный процесс на примере подполья лагеря смерти. На степень главенства ведущей идеи играют художественные приемы в важных событийных моментах и, в частности, в кульминационном моменте побега из лагеря, а также демонстрация повседневной жизни заключенных, в ходе которой показывает процесс их сплочения вокруг идеи побега параллельно с развитием отношений между персонажами, небольшими радостями и даже романтическими сценами.

Необходимо отдельно отметить, что в конце фильма также присутствует список тех, кто был жив из сбежавших заключенных на момент выпуска фильма без разделения на основе государственной принадлежности, что также может говорить о желании съемочной группы следовать ведущей идее.

На сбалансированность художественной и исторической составляющих фильма влияют следующие моменты: единственным языком повествования является английский (на котором говорят абсолютно все персонажи без разделения на этническую принадлежность), что сделано для понимания потенциальным зрителем, внешность Александра Печерского не соответствует действительности (в фильме он голубоглазый блондин, тогда как в действительности он кареглазый с темными волосами), что было сделано, скорее всего, из художественных соображений для внешнего

обозначения персонажа как «русского», основным источником являются свидетельства одного из заключенных лагеря Томаса «Тойви» Блатта (во время жизни последнего), что является субъективным источником исторической информации.

Резюмируя анализ в виде таблицы, следует отметить следующие пункты и сделать вывод о исторической достоверности фильма (Таблица 8):

Таблица 8

Историко-художественный анализ фильма «Побег из Собибора»

Название фильма, год, съемочная группа	Степень достоверности отражения исторической эпохи	Степень главенства ведущей идеи фильма	Степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма
<p>«Побег из Собибора» (1987) <u>Режиссер</u> – Джек Голд <u>Сценаристы</u> – Томас «Тойви» Блатт, Ричард Рашке, Реджинальд Роуз <u>Продюсер</u> – Дэннис Доути, Ховард Олстон, Джеймс Истеп <u>Актеры</u> – Алан Аркин, Джоанна Пакула, Рутгер Хауэр</p>	<p>— в начале и в конце фильма присутствует историческая справка о лагере, сбежавших членах подполья и выживших нацистах; — сюжет основывается на документальной книге Ричарда Рашке при содействии одного из сбежавших заключенных лагеря Томаса «Тойви» Блатта; — демонстрируется атрибутика, свойственная лагерю смерти времен 1943 года.</p>	<p>Ведущая идея: борьба как коллективный процесс на примере подполья лагеря смерти — художественные приемы в важных событийных моментах и, в частности, в кульминационном моменте побега из лагеря; — демонстрация повседневной жизни заключенных; — список тех, кто был жив из сбежавших заключенных на момент выпуска фильма без разделения на основе государственной принадлежности в конце фильма.</p>	<p>— единственным языком повествования является английский; — внешность Александра Печерского не соответствует действительности; — основным источником являются свидетельства одного из заключенных лагеря Томаса «Тойви» Блатта.</p>
<p>Вывод о достоверности, показанных в фильме событий</p>	<p>Фильм имеет отличный баланс между историчностью и ведущей идеей фильма. На степень достоверности отображения влияет использование исторических справок о лагере, сбежавших заключенных и выживших нацистах и использование документальной книги, основанной на свидетельствах одного из</p>		

	<p>заклученных, а также использование атрибутики свойственной месту и времени. На ведущую идею влияет специальное использование художественных приемов в важных событийных моментах фильма и демонстрация повседневной жизни заключенных, что позволяет проникнуться идеей и поверить в нее. Также на это работает демонстрация в конце фильма списка сбежавших заключенных без специфического разделения. На степень сбалансированности влияет английский язык как единственный участвующий в повествовании, несоответствующая действительной внешности Александра Печерского, а также использование свидетельств лишь одного из заключенных в качестве основного источника. При данных условиях фильму удается держать баланс между исторической и художественной составляющей, раскрывая ведущую идею при сохранении исторической аутентичности.</p>
--	---

Для анализа фильма «Собибор» была взята версия 2018 года. Фильм соответствует координате «отечественное» без уточнения на массовость или независимость.

Обзор, представленный на сайте, следующий: «В октябре 1943 года заключённые лагеря Собибор во главе с лейтенантом Красной армии Александром Печерским поднимают восстание – единственное успешное восстание в нацистском лагере смерти.» [7].

Съемочная группа состоит из Константина Хабенского в качестве режиссера, К. Хабенского, Александра Адабашьяна, Анны Чернаковой в качестве сценаристов, Эльмиры Айнуловой, Глеба Фетисова, Марии Журомской в качестве продюсеров. Актеры – Константин Хабенский, Кристофер Ламберт, Фелисе Янкелль [7].

Фильм повествует о борьбе как внутреннем процессе человека на примере Александра Печерского в период от конца сентября 1943 года (пара дней после прибытия Александра Печерского) по 14 октября 1943 года (побег из лагеря меньшей части еврейских заключенных).

Александр показан достаточно сумасбродным и горделивым. Он в течение всего фильма ведет себя вызывающе и пренебрежительно по отношению к остальным заключенным лагеря. Например, в одной из начальных сцен, где появляется Александр и его пытаются прогнать

с еврейской молитвы, чтобы доказать свою принадлежность к еврейскому народу, он начинает вызывающе себя вести и демонстративно растягивает штаны, показывая имеющееся у него обрезание. Эта сцена работает только на ведущую идею, не имея под собой исторических доказательств существования.

Необходимо отметить, что в фильме делается сильный акцент на страданиях евреев в лагере, но вместе с тем демонстрирует их полную беспомощность и слабость перед нацистами. Например, сцена, где еврея заставляют против его воли целовать девушку в тот момент, когда оба они это не хотят, но им приходится подчиняться требованиям руководителя лагеря. Это идет в сильный разрез с предыдущим фильмом, где идет демонстрация формирования идейно заряженного подполья, которое появляется вокруг Леона.

Создается противоречивое впечатление о нацистах, управляющих в лагере смерти. Параллельно идет демонстрация кадров и сцен, где на лицах нацистов появляются такие эмоции как сострадание, страх и жалость, но вместе с этим в других кадрах проявляются необоснованная жестокость, пьянство, похоть и так далее. Из-за этого трудно понять, какую мысль пытались донести съемочная группа о нацистах, что вновь идет в разрез с демонстрацией нацистов в предыдущем фильме.

Присутствуют религиозные отсылки, которые при этом выделяют Александра как единственного человека, который способен организовать восстание. Например, ближе к середине фильма происходит диалог между Леоном и Александром, в которого Леон говорит, что «Нужен командир с военным опытом», на что Александр отвечает «Нормальный еврейский подход» и затем идет ответ «Да, Саша. Нам нужен Моисей». Помимо сомнительного пренебрежительного оттенка по отношению к евреям, этот момент только подчеркивает ведущую идею фильма.

Центральным событием является сцена с началом подготовкой плана побега. При этом и идея, и план полностью принадлежат Александру, и вся

организация держится на нем. Остальные члены подполья лишь подчиняются и помогают в организации. Таким образом, этот момент подчиняется ведущей идее фильма, выделяя переломный момент в личной борьбе Александра.

Подполье не показывается как организованная ячейка, а важные для него персонажи не акцентируются до необходимого драматургического момента. Тойви фигурирует в нескольких сценах в первой половине фильма, но его роль увеличивается лишь во время реализации плана побега. Шломо (молодой еврей-ювелир, который эмоционально переносит лишения и события во время пребывания в лагере) предстает в последней сцене фильма, где он в одиночку бежит через поле (выделяется операторской работой) и что, скорее всего, является сравнением борьбы Александра за освобождение из лагеря. Остальные евреи, в том числе и Леон, никак особо не выделяются во время реализации плана побега.

В одной из сцен в последней происходит неуместное упоминание Сталина. Когда Леон спрашивает у Александра, «Что у тебя на сердце такое, что они тебя послушались?», третий персонаж отвечает «Товарищ Сталин у Саши на сердце, как и у всех нас». Это строчка диалога не работает на историческую достоверность и не обосновывается драматургически. Единственным объяснением является желание одного из спонсоров, упомянутых в начале, или самого режиссера привязать имя Сталина, скорее всего, из личных и/или политических целей.

Леона и Лукашку убили во время побега, что также не соответствует действительности. Подробных сведений о дальнейшей судьбе после лагеря о них нет, кроме того, что Леон организовал компанию, которая предоставляла работу бывшим узникам концлагерей. Так или иначе оба они выжили во время побега, а значит, таким образом, создатели фильма пренебрегли исторической достоверностью.

Кульминацией является открытие главных ворот Александром. Это еще раз подтверждает ведущую идею фильма, которая выделяет Александра

как явного протагониста истории и является кульминационным моментом его собственной истории.

На степень достоверности отражения исторической эпохи влияет следующее: использование аутентичных костюмов и атрибутов, использование национальных языков, отсутствие точных дат (присутствует лишь нумерация дней, которая только постфактум воспринимается как подсчёт времени личного пребывания Александра в заключении), смерть персонажей, которой не было в действительности, сюжет основывается на мемуарах Александра Печерского при составлении И. Васильевым уже 2013 году.

Ведущей идеей является борьба как внутренний процесс человека на примере Александра Печерского. На степень главенства ведущей идеи играют изначальный акцент на жертвах и их казни в газовых камерах, практически полностью повествование идет вокруг Александра и его личной борьбы во время нахождения в лагере, подполье показано в фильме вскользь и отсутствует акцент на его организованности и самостоятельности

На сбалансированность художественной и исторической составляющих фильма влияют следующие моменты: фильм начинается со спонсоров и участников кинопроизводства, в моменты использования национальных языков подключается закадровый перевод для потенциального зрителя, неуместное упоминание Сталина, которое не демонстрирует ни историческую достоверность, ни драматургически обосновывается, в книге, на основе которой был составлен сценарий фильма, присутствует обращение к президенту РФ.

Резюмируя анализ в виде таблицы, следует отметить следующие пункты и сделать вывод о исторической достоверности фильма (Таблица 9):

Историко-художественный анализ фильма «Собибор»

Название фильма, год, съемочная группа	Степень достоверности и отражения исторической эпохи	Степень главенства ведущей идеи фильма	Степень сбалансированности художественной и исторической составляющих фильма
<p>«Собибор» (2018) <u>Режиссер</u> – Константин Хабенский <u>Сценаристы</u> – К. Хабенский, Александр Адабашьян, Анна Чернакова <u>Продюсер</u> – Эльмира Айнулова, Глеб Фетисов, Мария Журомская</p> <p><u>Актеры</u> – Константин Хабенский, Кристофер Ламберт, Фелисе Янкелль</p>	<p>— использование аутентичных костюмов и атрибутов; — использование национальных языков; — отсутствие точных дат (присутствует лишь нумерация дней); — смерть персонажей, которой не было в действительности; — сценарий основан на мемуарах Александра Печерского.</p>	<p>Ведущая идея: борьба как внутренний процесс человека на примере Александра Печерского.</p> <p>— изначальный акцент на жертвах и их казни в газовых камерах; — практически полностью повествование идет вокруг Александра и его личной борьбы во время нахождения в лагере; — подполье показано в фильме вскользь и отсутствует акцент на его организованности и самостоятельности.</p>	<p>— фильм начинается со спонсоров и участников кинопроизводства; — в моменты использования национальных языков подключается закадровый перевод для потенциального зрителя; — неуместное упоминание Сталина, которое не демонстрирует ни историческую достоверность, ни драматургически обосновывается; — в книге, используемой в основе сценария фильма, присутствует обращение к президенту РФ.</p>
<p>Вывод о достоверности, показанных в фильме событий</p>	<p>В фильме наблюдается явный перекося в сторону художественной составляющей. На степень достоверности отображения влияет использование исторических демонстрация спонсоров (в противовес исторической справки в «Побег из Собибора»), использование аутентичных костюмов, атрибутов и национальных языков, использование нумерации дней вместо дат, смерти персонажей, которой не было в действительности. Все это говорит о не сильной заинтересованности в использовании исторической достоверности съемочной группой. На ведущую идею влияет то, что акцент на жертвах их казнях в газовых камерах и страданиях, повествование идет, в основном, вокруг Александра и его личной борьбы во время нахождения в лагере, а подполье показано в фильме вскользь и отсутствует акцент на его организованности и самостоятельности. Это работает на ведущую идею, но из-за этого страдает историческая достоверность. На степень сбалансированности влияет следующее: фильм начинается со спонсоров и участников кинопроизводства, в моменты использования национальных языков подключается</p>		

закадровый перевод для потенциального зрителя, но вместе с этим присутствует неуместное упоминание Сталина, которое не демонстрирует ни историческую достоверность, ни драматургически обосновывается. При данных условиях фильму слабо удастся держать баланс между исторической и художественной составляющей, но при этом идет хорошее раскрытие ведущей идеи фильма.
--

Делая выводы об особенностях репрезентации в отечественном и зарубежном кинематографе, следует сначала обозначить, что оба фильма имеют существенную разницу в работе с историческим контекстом. Можно выделить 3 основных пункта различий.

Присутствуют явные различия в ведущих идеях обоих фильмов, в моментах, связанных с появлением идеи побега, плана побега и жизни людей до и после их появления. Если в «Побег из Собибора» все это демонстрирует как коллективный процесс и жизнь евреев как единого коллектива, то в «Собибор» все это крутится вокруг Александра Печерского и советских солдат, а жизнь еврейского коллектива упоминается вскользь или же моменты из нее демонстрируют неспособность евреев на сопротивление.

В конце приводятся разные исторические справки, имеют место быть разные цифры и расставлены разные акценты. В «Побег из Собибора» говорится о более 300 человек, в то время как в «Собибор» о 400 человек (с оговоркой на 100 человек, погибших во время побега), вырвавшихся из лагеря. В первом фильме рассказывается только о судьбе подпольщиков, лагеря и выживших нацистах, во втором также добавляется акцент на том, что местные жители (подразумевается, скорее всего, Восточная Польша) убили и выдали 150 человек. В первом фильме судьба подпольщиков представлена подробно, в то время как во втором фильме говорится только судьбе Александра и Шломо. Во втором фильме говорится о том, что подвиг Александра не был признан при жизни, что еще раз говорит о важности ведущей идеи для съемочной группы этого фильма. Во втором фильме озвучивается предположение, что Шломо убил 18 немецких офицеров,

которые скрывались в Бразилии (куда он переехал) от военного трибунала, в то время как в первом фильме говорится, что он помогал выслеживать их в Бразилии и присутствует намек, что он причастен к смерти нациста Густава Вагнера. В общем и целом, информация и настроение, с которым она представлена в первом фильме, носит более позитивный и воодушевляющий характер, заканчиваясь фразой о лозунге «Это не должно повториться!». В это же время информация, представленная во втором фильме, носит либо пессимистичный, либо сугубо информационный характер и также она более скудна, чем в первом фильме.

Демонстрация нацистов в фильмах также носит различный характер. В первом фильме они демонстрируются как отрицательные персонажи, с явными пороками, что говорит о них как о простом коллективном персонаже. Во втором фильме нацисты имеют явные положительные и явные отрицательные черты, что говорит о них как о сложном коллективном персонаже. В первом фильме это образ носит карикатурный характер, во втором – драматический характер. Из-за этого трудно понять, какую мысль пытались донести съемочная группа фильма «Собибор» о нацистах, а вопрос использования драматического образа нацистов оставлен, по моему, сугубо личному мнению, открытым. В общем и целом, можно точно выделить, что в обоих фильмах нацисты представлены как явные антагонисты истории.

Отдельно необходимо выделить источники информации. В «Побег из Собибора», помимо общедоступной информации, используется документальная книга, в создании которой принимал участие один из бывших заключенных лагеря – Томас «Тойви» Блатт. Такой источник информации вносит субъективный характер в рассказываемую историю, но не идет в разрез с общедоступными фактами. В «Собибор» в основу сюжета легли мемуары только самого Александра Печерского, при этом даже сами мемуары интерпретируются в разрез с известным характером одного из руководителей восстания. Также в самой книге присутствует обращение к

президенту РФ, что вносит излишний политический характер в процесс мифологизации памяти о восстание в Собиборе. Можно сказать, что «Побег из Собибора» имеет информационно-исторический и идейный характер с позитивным тоном, а «Собибор» – политический и также идейный характер с пессимистичным тоном.

Таким образом, можно сделать вывод, что оба фильма по-разному подходят к демонстрации подвига восстания в Собиборе. Выделяются разные ведущие идеи: важность коллектива в «Побег из Собибора» и важность лидера в «Собибор», что определяет угол рассмотрения и использования исторического контекста. Имеют два разных подхода к информации и настроению: подробная историческая справка и воодушевляющее настроение в первом фильме и скудная историческая справка и пессимистичное настроение во втором фильме. Образ нацистов носит различный характер: карикатурный в первом фильме и драматический во втором; при это в обоих фильмах нацисты представлены явными антагонистами.

На основе анализа фильмов «Побег из Собибора» (1987) и «Собибор» (2018) необходимо сделать вывод о том, что первый фильм имеет информационно-исторический и идейный характер с позитивным тоном, в то время как второй – политический и также идейный характер с пессимистичным тоном; это говорит лишь о том, что личная степень вовлеченность заставших события не коррелируется с личной волей режиссеров, сценаристов и продюсеров, но при этом происходит явное доминирование именно воли последних на кинопроцесс;

На процесс производства исторического фильма также влияет общественная конъюнктура, сложившаяся на момент создания фильма, так как это влияет как кинопроизводство (идея, реализация идеи и реализация фильма как продукта), так и на заинтересованность общественности в фильме либо в момент выхода фильма в прокат, либо предполагаемом будущем.

ГЛАВА 3. ВОЗМОЖНОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ В ШКОЛЬНОМ ИСТОРИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

3.1. Отражение проблематики темы в нормативных документах, регулирующих образовательный процесс

В начале необходимо указать предметные результаты, которые ставит перед собой ФГОС при преподавании истории в школе:

— способность применять понятийный аппарат исторического знания и приемы исторического анализа для раскрытия сущности и значения событий и явлений прошлого, а также и современности;

— умение искать, анализировать, систематизировать и оценивать историческую информацию различных исторических и современных источников, раскрывая ее социальную принадлежность и познавательную ценность; способность определять и аргументировать свое отношение к ней;

— умение работать с письменными, изобразительными и вещественными историческими источниками, понимать и интерпретировать содержащуюся в них информацию;

— уважение к мировому и отечественному историческому наследию, культуре своего и других народов; готовность применять исторические знания для выявления и сохранения исторических и культурных памятников своей страны и мира. [16]

Данные результаты были выделены по принципу необходимости при изучении элективного курса, который будет представлен в данной главе.

Также необходимо упомянуть принципы и задачи, которые ставит перед собой Концепция преподавания учебного курса «История России» в образовательных организациях российской федерации, реализующих основные общеобразовательные программы:

— формированию способности обучающихся к межкультурному диалогу, восприятию и бережному отношению к культурному наследию;

— современные подходы к организации самостоятельной деятельности обучающихся, в том числе поисковой и исследовательской, формированию умений работать с многообразными источниками исторической и современной информации;

— внимание к сфере личностного развития обучающихся при изучении истории Отечества, их рефлексии в отношении ключевых исторических событий и их участников, «человека в истории». [15].

Все это необходимо, чтобы создать теоретическую базу для последующего создания элективного учебного курса.

Стоит отдельно выделить упоминания представленных в выпускной квалификационной работе исторических персоналий в нормативных документах по преподаванию истории в школе:

— Вольфганг Амадей Моцарт и Антонио Сальери могут упоминаться в ФГОС при изучении европейской культуры в XVIII в. в контексте светской музыки;

— Высоцкий упоминается только в персоналиях Раздела VIII (Апогей и кризис советской системы. 1946-1991 гг.) Историко-культурного стандарта;

— Александр Невский упоминается в Разделе I (От Древней Руси к Российскому государству) Историко-культурного стандарта в контексте борьбы с экспансией крестоносцев на западных границах Руси в середине XIII – XIV вв.;

— Пётр I упоминается в Разделе III (Россия в конце XVII – XVIII веках: от царства к империи) Историко-культурного стандарта в контексте одноимённой эпохи, как начала модернизации Российского государства;

— Александр Печерский не упоминается в подходящем для него по хронологии Разделе VII (Великая Отечественная война. 1941-1945 гг.) Историко-культурного стандарта. Единственное упоминание близкое к данной исторической личности — это упоминание лагерей уничтожения в

контексте нацистского оккупационного режима и развертывания массового партизанского движения;

— Андрей Рублёв упоминается в Разделе I (От Древней Руси к Российскому государству) Историко-культурного стандарта в контексте культурного пространства русских земель в середине XIII – XIV вв.

Согласно историко-культурному стандарту в современной науке получил развитие историко-антропологический подход, который, по существу, и присущ для преподавания истории в школе. Так как именно человеческое наполнение и измерение истории одновременно служит и источником, и инструментом формирования у молодого поколения личностного, эмоционально окрашенного восприятия прошлого, то появляется необходимость емком и красочном вспомогательном материале при преподавании истории в школе.

Стоит сказать, что, продолжая развитие антропологического подхода, при преподавании истории в школе важна характеристика интересов и устремлений, ценностей, мотивов поведения людей. Это характерно и при просмотре и анализе исторического художественного фильма. При этом речь идет как о выдающихся личностях, лидерах, которым посвящаются отдельные биографические фильмы (Александр Невский, Пётр I), так и об «обычных» людях, в честь которых могут создать отдельный фильм (Андрей Рублёв, Вольфганг Амадей Моцарт, Антонио Сальери, Владимир Высоцкий, Александр Печерский). Вместе с событийной историей важно и расширение материала о повседневной жизни людей в различные исторические эпохи и что кинематограф часто ставит как одну из целей при создании исторического художественного фильма, стараясь передать быт и повседневную жизнь людей.

Также необходимо отметить, что согласно историко-культурному стандарту кинематограф может рассматриваться как часть культурного пространства при изучении тем отечественной истории 2-ой половины XX века. Тема кинематографа разделена на 2 части: советскую («Авторское

кино», «Литература и искусство: поиски новых путей») и российскую («Особенности развития современной художественной культуры: литературы, киноискусства, театра, изобразительного искусства»).

Выводом по данному параграфу является то, что нормативно-правовые документы ставят своей первостепенной целью получение учащимися предметных результатов и патриотических чувств, уделяя меньше внимание воспитанию эстетического вкуса школьников. Также необходимо отметить неполное отражение исторических личностей, представленных в данной работе, в силу чего появилась необходимость включения в работу дополнительных исторических личностей и художественных исторических фильмов.

3.2. Методические возможности использования проблематики ВКР в практической работе учителя истории

Историческое кино как отдельный жанр художественного кино может ставить перед собой схожие с преподаванием истории в школе цели. Например, оно реализует их путём создания героев-эталонов, эстетизации исторической эпохи и/или донесения заложенной в фильм идеи. Также стоит отметить, что кинематограф всегда создаёт эмоционально окрашенный образ личности прошлого или самого прошлого, что роднит его с преподаванием истории в школе.

В силу разнонаправленности эпох и исторических личностей, раскрытых в выпускной квалификационной работе, объединенных только кинематографом, было решено составить элективный учебный курс предпрофильной подготовки «Исторический школьный клуб». Необходимо вкратце раскрыть определение «элективный учебный курс в школе».

В Концепции профильного обучения на старшей ступени общего образования, утвержденной приказом Министерства образования России от 18.07.02 № 2783, обозначены цели перехода к профильному обучению, среди которых можно выделить цель создания условий для существенной дифференциации содержания обучения старшеклассников с широкими и гибкими возможностями построения школьниками индивидуальных образовательных программ. С этой целью помимо профильных общеобразовательных предметов в старшей школе вводятся элективные курсы.

Элективные курсы – важный элемент учебного плана, дополняющий содержание профиля, что позволяет удовлетворять разнообразные познавательные интересы школьников. Это механизм актуализации и индивидуализации процесса обучения, общей целью которых является профессиональная ориентация учащихся, поскольку они связаны с

удовлетворением индивидуальных интересов, склонностей и потребностей каждого школьника, его жизненных планов.

Элективный учебный курс, представленный в данной работе, является прикладным, так как позволит обеспечить знакомство школьников со способами применения исторических знаний на практике (на примере кинематографа), а также позволит развить их интерес к предполагаемой профессиональной деятельности.

Также необходимо провести анализ учебников истории на предмет отражения в них тем развития кинематографа как явления и деятельности исторических личностей, представленных в ВКР, а также проанализировать усиление восприятия при использовании средств киноискусства и применение кинофрагментов как метода на уроке истории.

Для начала необходимо отметить отражение развития кинематографа в школьных учебниках отечественной и всеобщей истории.

В учебнике Горинова М.М. за 10 класс 1930-е гг. представлены как становление кинематографа как самым массовым видом искусства, появлению звукового кино, а также, что многие фильмы посвящены историко-революционной тематике, часть была посвящена воспитанию нового советского поколения, а любимым жанром являлся исторических. Представлены такие фильмы как «Александр Невский» (режиссёр С.М. Эйзенштейн), «Минин и Пожарский» (режиссёр В.И. Пудовкин), «Чапаев» (режиссёры «братья» Васильевы), «Семеро смелых» (режиссер С. А. Герасимов).

В учебнике Горинова М.М. за 10 класс послевоенные годы представлены как замедление темпов развития советского кино из-за слабой материально-технической базы, упоминается ярко выраженная идеологическая направленность, а также упомянуты такие фильма, как «Молодая гвардия» (режиссер С.А. Герасимов), «Золушка» (режиссеры Н.Н. Кошеверова М.Г. Шапиро, по сценарию Е.Л. Шварца) и другие.

В учебнике Горинова М.М. за 10 класс 1960-80-е гг. представлены как уменьшение доступности фильмов, усиление идеологического контроля, внедрение практики госзаказов на постановку фильмов, написание сценариев и т.п. Вместе с этим говорится о выходе фильмов, которые рассказывали о духовном мире и гражданской позиции современника, а также о интеллектуальном (авторском) кино, например, А.А. Тарковского и творческого расцвета С.Ф. Бондарчука, Э.А. Рязанова, Л.И. Гайдая и других кинорежиссеров.

В учебнике Горинова М.М. за 10 класс годы перестройки представлены упоминанием появления как запрещённых ранее фильмов, например, «Комиссар» А. Аскольдова, так и новых произведений антисталинского звучания: «Завтра была война», «Холодное лето пятьдесят третьего» и др. Также говорится о подготовке советского общества к новому этапу реабилитации жертв политических репрессий с помощью кинематографа и других видов искусства.

В учебнике Горинова М.М. за 10 класс 1990-е гг. представлены упоминанием творческого затишья, обусловленного финансовым кризисом, отказом от четких жанровых и сюжетных линий, засилья криминальной тематики, появлению новых российских режиссеров, например, А. Балабанова и кинолент, вызвавших большой общественный интерес, такие как «Утомленные солнцем», «Брат» и «Брат 2», «Телец», а также возрождением отечественной традиции проведения профессиональных кинофестивалей.

В учебнике за 11 класс Сороко-Цюпа О.С. в §26. «Наука, общественная мысль, искусство и литература в начале XX в.» говорится о том, что в начале XX в. большую популярность завоевал новый вид синтетического искусства – кинематограф и о его становлении как массового искусства.

В учебнике за 11 класс Сороко-Цюпа О.С. в §50. «Наука и техника. Литература и искусство» говорится о том, что большое влияние на

кинематограф оказал возникший в первые послевоенные годы неореализм, а в последующие десятилетия важные тенденции в мировом кино стала определять кинематография США.

Далее следует затронуть упоминание деятельности исторических личностей, упомянутых в ВКР в школьных учебниках истории.

Только Моцарт упоминается в § 15. «Просвещение» учебника Ревякина А.В. за 7 класс как композитор в чьем творчестве нашли отражения просветительские идеалы.

Высоцкий упоминается в §37. «Культурное пространство и повседневная жизнь во второй половине 1960-х – первой половине 1980-х гг.» в учебнике Горинова М.М. как один из музыкальных исполнителей эпохи в контексте «магнитофонной революции» и появления бардовских песен.

Александр Невский упоминается в §17. «Северо-западная Русь между Востоком и Западом» в учебнике Арсентьева Н.М. как полководец и один из правителей Руси, принимавших активное участие в событиях середины XIII века.

Пётру I полностью уделяется Глава I «Россия в эпоху преобразований Петра I» в учебнике Арсентьева Н.М. В данной главе рассматриваются все сферы общества, которые претерпели изменения в ходе петровских преобразований, а также их значение в истории страны.

Александр Печерский не упоминается в учебниках истории подходящем для него периоде Великой Отечественной или Второй мировой войны.

Андрей Рублёв упоминается §27. «Формирование культурного пространства единого Российского государства» в учебнике Арсентьева Н.М. как один из наиболее ярких представителей русской живописи начала XV века.

Для усиления восприятия учебного материала на уроках истории необходим эмоциональный отклик со стороны учащихся. Киноискусство

ставит одной из своих целей создания образа, героя и/или события, которые вызывают эмоциональную связь и отклик, при просмотре фильма. Таким образом использования средств киноискусства и киноязыка позволяет усилить эмоциональную связь между учащимися и историческим учебным материалом.

Далее следует сказать о методике применения кинематографа на уроке истории. Необходимо рассмотреть формы урока с применением фильмов.

— Занятие, основанное на практической работе с различными видами источников, где за основу взят видеофрагмент;

— Урок-лекция, где, в зависимости от дидактических задач и логики учебного материала, ученики знакомятся со значительной частью материала изучаемой темы, используя видеофрагментов;

— Урок-семинар, который характеризуются двумя взаимосвязанными признаками: самостоятельным изучением учащимися программного материала и обсуждением на уроке результатов их познавательной деятельности. Таким образом учащиеся учатся выступать с самостоятельными сообщениями, дискутировать и отстаивать свои суждения. На таких уроках видеофрагмент может использоваться как предмет изучения и дискуссии;

— Урок-экскурсия, который переносит основные задачи учебных экскурсий: обогащение знаний учащихся; установление связи теории с практикой, с жизненными явлениями и процессами; развитие творческих способностей учащихся, их самостоятельности, организованности; воспитание положительного отношения к учению. Данный вид урока позволяет учащимся знакомиться с культурным наследием отечественной и зарубежной истории, не выходя из школьного кабинета. По большей части такие уроки связаны с документальными фильмами;

— Урок-игра – творческая форма взаимодействия всех участников учебного процесса, в ходе которой могут воссоздаваться определенные

события и обстоятельства прошлого. Таким образом можно выделить многоаспектный характер применения фильмов на уроках истории. Положительные стороны использования видеоматериалов в данной форме делают урок интереснее, нагляднее и увлекательнее. С другой стороны, подготовка такой формы подразумевает долгую и кропотливую работу со стороны всех участников учебного процесса. Наиболее эффективными в данном случае можно выделить такие формы урока-игры как «Зрительская конференция» (по просмотру одного фильма) и «Исторический кинофестиваль» (по нескольким фильмам).

— Уроки-диспуты. Форма, которая заключается в рассмотрении и исследовании спорных вопросов, проблем, различных подходов при аргументации суждений, решении заданий и т. д. Применительно к киноискусству, такие уроки могут быть проведены на темы: «История глазами кинематографистов», «Прошлое России и позиции сегодняшнего дня» (например, сравнение советских и современных фильмов, посвященных одним и тем же темам);

Необходимо помнить, что демонстрация фильма является частью целенаправленного учебного процесса, отвечающего всем требованиям методики преподавания. Также работа с киноматериалом сопряжена с определенными трудностями, которые вполне преодолимы. Задействовав кинематограф на уроках различных форм, учитель способствует развитию познавательного интереса школьников, позволяет успешно решать основные задачи урока, а также эффективно влияет на усвоение учебного материала. Правильное использование кинофильмов на современном уроке истории может стать профессиональной компетенцией любого учителя.

Таким образом в качестве методической разработки был выбран элективный учебный курс, который представлен в приложении 1. Материалы ВКР могут быть использованы для подготовки к учебным занятиям в системе школьного исторического образования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе работы над ВКР были проведены сравнительный анализ исторических событий в современном отечественном и зарубежном кинематографе и определена возможностей использования проблематики ВКР в школьном историческом образовании.

Была проведена сравнительная характеристика коммерческого и независимого кинематографа, в ходе которой удалось установить, что первый выполняет функцию самовоспроизводства культуры, в то время как второй выполняет функцию самоконтроля воспроизводства культуры. Эти два процесса идут параллельно и дополняют друг друга.

Выявлена одна из важнейших особенностей исторического жанра художественного кино необходимых в контексте ВКР. Данный жанр используется для создания героев-эталонов, эстетизации исторической эпохи и/или донесения заложенной идеи, независимо от конкретных целей создателей фильма.

Выявлены особенности отражения исторических событий. В ходе работы на ВКР стало ясно, что нет возможности провести корреляцию между независимым и коммерческим кино по степени отображения исторических событий. При этом можно выделить 3 основных фактора, влияющих на субъекты кинопроизводства при использовании исторического контекста: личная симпатия или неприязнь режиссера с определенному историческому персонажу; личная воля режиссера и его желание использования реальной исторической достоверности; коммерческий фактор не является определяющим для полноценного использования исторической достоверности. Корреляция их между собой определяет лишь заинтересованность субъектов кинопроизводства в историческом материале, желание его использования в той мере, которое это служит, по мнению этих субъектов, драматургии фильма и ресурсы, доступные им.

В ходе сравнительной характеристики исторического жанра в отечественном и зарубежном художественном кинематографе было выяснено, что личная степень вовлеченность заставших события не коррелируется с личной волей режиссеров, сценаристов и продюсеров, но при этом происходит явное доминирование воли последних на кинопроцесс. На это также влияет общественная конъюнктура, сложившаяся на момент создания фильма, так как это влияет как кинопроизводство (идея, реализация идеи и реализация фильма как продукта), так и на заинтересованность общественности в фильме либо в момент выхода фильма в прокат, либо предполагаемом будущем. Невозможно провести корреляцию от национального фактора, но этот фактор является определяющим при работе 3 факторов, о которых сказано выше, так как это определяет на какой ведущей идеи будет сконцентрирован фильм и драматургические события внутри него.

Проблематика темы отражена в нормативных документах не в полной мере. Цели, которые регулируют эстетическую и патриотическую составляющие образовательного процесса, находят отражение в нормативных документах. По части основных исторических персоналий, представленных в курсе истории, присутствует явный перевес, например, Александр Невский и Петр I. Остальные либо упомянуты вскользь (Андрей Рублев), либо не упомянуты вовсе (Александр Печерский).

Найдены методические возможности использования проблематики ВКР в практической работе учителя истории. Например, существует множественное упоминание и разные формы работы с историческими персоналиями, представленными в школьном курсе истории. Также были найдены формы работ, в ходе которых могут применяться фильмы и которые оказывают положительный эффект на образовательный процесс. Также была рассмотрена форма элективного курса, который позволяет совместить изложенные выше персоналии и формы работ.

Общим выводом выпускной квалификационной работы будет являться то, что личная воля создателей фильма будет являться определяющим фактором при работе с историческим контекстом и его демонстрацией в фильме. При этом необходимо сказать, что коммерческий или национальный фактор определяют лишь ресурсы кинопроизводителей и влияют на ведущую идею фильма и ее реализацию различными художественными методами. Таким образом, можно выделить, что к наиболее точно использующим исторический контекст фильмам можно отнести те, к работе над которыми привлекались историки, являющиеся специалистами в связанных с эпохой фильма областях, например, «Андрей Рублев» (1966). Использование субъективных источников исторической информации, а также участие в кинопроизводстве родственников снижает качество использованного исторического контекста, например, «Моцарт и Сальери» (1979), «Побег из Собибора» (1987), «Собибор» (2018), «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011). При этом стоит выделить, что личная симпатия или неприязнь кинопроизводителей также влияет на качество использования исторического контекста и источников, содержащих его, что отражается на акцентах, выделяемых кинопроизводителями, например, «Моцарт и Сальери» (1979), «Поллок» (2000) и «Амадей» (2002). Разработанный элективный учебный курс позволяет использовать проблематику ВКР в школьном историческом образовании в полной мере.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

Источники:

Исторические фильмы:

1. Амадей [Видеозапись]. – URL / <https://www.kinopoisk.ru/film/397/>
[Дата обращения: 24.06.2022]
2. Андрей Рублев [Видеозапись]. – URL / <https://www.kinopoisk.ru/film/8385/> [Дата обращения: 24.06.2022]
3. Высоцкий. Спасибо, что живой [Видеозапись]. URL / <https://www.kinopoisk.ru/film/522036/> [Дата обращения: 24.06.2022]
4. Маленькие трагедии [Видеозапись]. – URL / <https://www.kinopoisk.ru/series/77280/> [Дата обращения: 15.06.2023]
5. Побег из Собибора [Видеозапись]. / URL / <https://www.kinopoisk.ru/film/276365/> [Дата обращения: 24.06.2022]
6. Поллок [Видеозапись]. – URL / <https://www.kinopoisk.ru/film/788/>
[Дата обращения: 24.06.2022]
7. Собибор [Видеозапись]. – URL / <https://www.kinopoisk.ru/film/905031/> [Дата обращения: 24.06.2022]

Источники публицистического характера:

8. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. - М., 2003. С. 69.
9. Мукаржовский Я. О диалектическом подходе к искусству и действительности / Ян Мукаржовский // С. 315
10. Эйзенштейн С.М. Гордость [1940] // Избр. произв. – М.: Искусство, 1964. Т. 5. – С. 86.
11. Юрнев Р.Н. Биографический фильм // Кино: Энциклопедический словарь / С. И. Юткевич. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 640 с.
12. Юрнев Р.Н. Новаторство Советского киноискусства. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с. – С. 19.
13. Michael Lorenz. Mozart and the Myth of Reusable Coffins
14. Peter Wollen. Signs and Meaning in the Cinema. London: British Film Institute, 1969.

Нормативно-правовые документы:

15. Концепция преподавания учебного курса «История России» в образовательных организациях российской федерации, реализующих основные общеобразовательные программы. Утверждена решением Коллегии министерства просвещения Российской Федерации протокол от 23 октября 2020 г. № ПК-1вн

16. Приказ Минобрнауки РФ от 17.05.2012 №413 (в ред. от 31.12.2015) “Об утверждении федерального государственного образовательного стандарта среднего (полного) общего образования”

Литература:

17. Бахтин М. К переработке книги о Достоевском // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С 343.

18. Епишкин Н.И. Протагонист // Исторический словарь галлицизмов русского языка. – М.: – 5140 с. – С. 3699

19. Макиенко М.Г. Художественное пространство и время в историческом кино: диссерт. ... на соиск., ученой степени канд. философских наук: 09.00.04 – Эстетика – М.: Московский Государственный университет культуры и искусства, 2011.– 144 с. – С. 30.

20. Моисеев А.Ю. Концепция художественного творчества в современной эстетике кино. Автореферат. М.: 2007. С.9

21. Ногербек Б. Б. Эволюция и трансформация образа героя в казахском игровом кино (1930-е – 2000-е годы): диссерт.... на соиск. ученой степени доктора философии (PhD): 17.00.03 – Алматы: КазНАИ им. Т. Жургенова, 2012. – 133 с. – С. 14.

22. Премия «Готэм» URL: <https://awards.thegotham.org/> [Дата обращения: 24.06.2022]

23. Премия «Независимый дух» URL: <https://www.filmindependent.org/spirit-awards/> [Дата обращения: 24.06.2022]

24. Рутман В.М. Критерии различения американского независимого и голливудского кинематографа. 2012, С. 1-2, 4

25. Столович Л. Н. Жизнь – Творчество – Человек / Л. Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985. С.54
26. Фрейлих С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: учебник для вузов. – 4-е изд. – М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2007. – 512 с. – С. 41, 50.
27. Хренов Н. А. Теория искусства в эпоху смены культурных циклов / Н. А. Хренов // Искусство в ситуации смены циклов. – М.: Наука, 2002 С. 432
28. Art or Policy // The New York Times, 2009-03-17
29. Chris Holmlund, Justin Wyatt. Contemporary American independent film: from the margins to the mainstream. New York, 2005. P. 131
30. Geoff King. American independent cinema. New York, 2005. P. 62
31. The Chud interview: Michael Winterbottom // Cinematic happenings under development [Электронный ресурс]. URL: <http://chud.com/articles/articles/24208/1/THE-CHUD-INTERVIEW-MICHAEL-WINTERBOTTOM-THE-KILLER-INSIDE ME/Page1.html> [Дата обращения: 24.06.2022]

Приложение 1

Пояснительная записка

Элективный учебный курс «Исторический школьный клуб» позволяет построить изучение истории через кинематограф. Данная форма является интересной и познавательной для учащихся. Фильмы могут помочь ученикам лучше понять и запомнить материал, развить критическое мышление, а также формировать эстетический вкус и патриотические чувства.

Важно отметить, что фильмы не могут полностью заменить учебные материалы и лекции. Однако, они могут стать дополнительным источником информации и помочь ученикам лучше понять и запомнить материал. Кроме того, просмотр фильмов может стать отличной возможностью для обсуждения исторических событий совместно с учениками, обмена мнениями и формирования культуры дискуссий у школьников.

Задачи элективного учебного курса «Исторический школьный клуб»:

1. Дать представление о современном историческом художественном кинематографе.
2. Расширить понимание истории на основе художественного исторического фильма.
3. Развить стремление к углубленным знаниям, комплексного исторического мышления.
4. Воспитательная.

Цели элективного учебного курса «Исторический школьный клуб»:

1. Углубить исторические знания.
2. Привить обучающимся интерес к истории, научить их исследовать и оценивать события прошлого, а также видеть связь истории с современностью.
3. Научить навыкам индивидуальной и групповой работы

4. Воспитать эстетический вкус и патриотические чувства.

Особенности курса

Элективный учебный курс «Исторический школьный клуб» является возможностью для школьников погрузиться в историю и узнать о прошлом своей страны и мира через призму кинематографа. В рамках этого курса ученики могут изучать различные исторические периоды и события, а также обсуждать их значение и влияние на современность.

Место и роль курса в предпрофильной подготовке

Данный элективный учебный курс помогает учащимся развивать навыки исследования, анализа и интерпретации информации, что может быть полезно для дальнейшей учебы в профильном образовательном учреждении.

Обоснование предлагаемого содержания и объема курса с указанием количества часов

Содержание данного элективного курса позволяет сочетать в себе расширение школьного исторического знания, получаемого в общеобразовательном учреждении, с эстетическим интересом к кинематографу.

Общее количество часов – 18 часов

Ценностные ориентиры

Ценностными ориентирами элективного курса являются воспитание в учащихся эстетического вкуса и углубление исторических знаний и интереса к истории.

Обоснование методов и форм решения поставленных задач (количество и характер контрольных мероприятий)

Методами для решения поставленных задач являются:

- работа с визуальными источниками;
- работа с текстом;
- открытая дискуссия.

Данные формы и методы контроля качества подготовки учащихся позволят одновременно сохранить гибкость и творческий подход с работой учащихся в коллективе и самостоятельно.

Обоснованием степени новизны является то, что данный элективный курса позволят поддерживать мотивацию у учащихся к истории вместе с воспитанием эстетического вкуса у них.

Обоснование степени новизны для учащихся является то, что данный элективный курса позволят соединить знания, полученные на уроках истории, с интересом учащихся к кинематографу, в частности, и искусством, в целом. Также это позволит применять исторические знания школьников на практике на примере кинематографических работ.

Таблица 10

Учебно-тематический план

№ п/п	Наименование темы	Общее количество часов	В том числе	
			Теоретические занятия	Практические занятия
1	Введение в исторический художественный кинематограф (ИХК)	1	1	
2	Историческая личность в ИХК	1	1	
3	Средневековая Русь в ИХК	4		4
4	Биографический фильм в ИХК	6		6
5	Историческая личность правителя в ИХК	2		2
6	Военно-патриотический фильм в ИХК	4		4
	Итого:	18	2	16

Содержание курса

Тема 1. Введение в исторический художественный кинематограф.

В рамках данной темы рассматривается история развития кинематографа, начиная с его появления в конце XIX века и до настоящего времени. Раскрываются основные этапы развития кинематографа, технологические достижения, влияние кино на общество и культуру. Тема

также включает в себя изучение работы знаменитых режиссеров и актеров, а также анализ значимых фильмов и их воздействия на зрителя. Также важной составляющей при просмотре и анализе исторического художественного кинематографа являются знания, полученные на уроках истории. Примерами таких фильмов будут «Офицеры» (1971), «Бедный, бедный Павел» (2003), «300 спартанцев» (2007).

Демонстрация примеров исторического кинематографа от его появления до современности.

Тема 2. Историческая личность в ИХК.

Человек стоит в центре изучения как истории, так и кинематографа. В рамках данной темы рассматривается использование реальных исторических фигур и событий в кино, а также то, как это влияет на восприятие зрителей, историческую и культурную память. Примерами таких фильмов будут «Вся президентская рать» (1976), «Ганди» (1982), «Поддубный» (2014).

Демонстрация примеров исторического кинематографа, в которых делается акцент на исторической личности.

Практическое задание: сообщение о художественном фильме исторического жанра, которое заинтересовало учащегося.

Тема 3. Средневековая Русь в ИХК.

Средневековье является предтечей многих современных стран, государств и норм общества. В рамках данной темы проводится изучение средневековой Руси через призму кинематографа, что позволяет лучше понять особенности данной эпохи и ее восприятия современным человеком. Особенно интересными примерами являются фильмы о Александре Невском и Андрее Рублеве, на примеры которых предлагается рассмотреть предложенную эпоху. Примерами фильмов будут «Андрей Рублёв» (1966) и «Александр Невский» (1938).

Практическое задание: эссе о создании образа Средневековой Руси в фильмах отечественных режиссеров.

Тема 4. Биографический фильм в ИХК.

Биографический фильм является одной из основных форм исторического художественного фильма. На примере кинобиографий Моцарта, Сальери и Высоцкого будет рассматриваться точность передачи исторических фактов и образов, а также влияние кинематографа на формирование общественного мнения о прошлом и о конкретных исторических личностях. Примерами фильмов будут «Амадей» (2002), «Моцарт и Сальери» из фильма «Маленькие трагедии» (1979), «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011).

Практическое задание: создание исторических портретов Моцарта, Сальери и Высоцкого по материалам фильмов и дополнительных материалов об этих фильмах.

Тема 5. Историческая личность правителя

Важным является изучение личности правителя в контексте той эпохи, в которой он жил. Изучение этих фильмов позволяет нам лучше понять личность правителя, его цели и мотивацию. В рамках данной темы предлагается рассмотреть фильмы про Петра I, его реформы и их значимости для истории России. Примерами фильмов будут «Юность Петра» (1980), «Петр I: Последний царь и первый император» (2022).

Практическое задание: открытая дискуссия о роли кинематографа в создании образа прошлого на основе материала элективного курса

Тема 6. Военно-патриотический фильм в ИХК.

Множество исторических фильмов раскрывают тему Второй мировой и Великой Отечественной войн. В рамках данной темы планируется рассмотреть, как в кино показывают события, связанные с Второй мировой войной и особое внимание уделить образам нацистских концентрационных лагерей и партизанского движения. Примером таких фильмов будет «Побег и Собибора» (1984) и «Собибор» (2018).

Практическое задание: сравнительный анализ фильмов «Побег и Собибора» (1984) и «Собибор» (2018).

Требования к уровню подготовки обучающихся по данной программе

Должны иметь представление об основных тенденциях развития современного кинематографа и общее понимание, как отражена историческая личность и/или эпоха в кинематографе.

Учащиеся должны знать:

1. Основные теоретические (исторические и искусствоведческие) понятия.
2. Особенности современного художественного исторического кинематографа России.
3. Особенности современного художественного исторического кинематографа зарубежья.

Учащиеся должны уметь:

1. Определять общие и различные черты массового и независимого кинематографа
2. Выявлять основные тенденции развития современного художественного исторического фильма
3. Использования в устной и письменной речи основных понятий, связанных с кинематографом
4. Применять на практике полученные знания

Учащиеся должны овладеть навыками:

1. Анализа исторического фильма
2. Индивидуальной и групповой работы
3. Грамотной письменной и устной речи

Перечень учебно-методического обеспечения

Из методических пособий могут быть использованы учебники, применяемые на уроках истории в школе. Для реализации данного курса необходимо следующее оборудование: компьютер, проектор и экран.