

4. *Голенищев-Кутузов И.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971. 552 с.

5. *Бахмутский В.* Лекция о «Божественной комедии»: аудиозапись. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=U8ZCqTTZU4U> (дата обращения: 17.11.2018).

6. *Гуревич А.* Категории средневековой культуры. М., 1984. 318 с.

7. *Элиаде М.* Миф о вечном возвращении (архетипы и повторение) // *Элиаде М.* Избр. соч. М., 2000. С. 23–127.

УДК 791.224+930.1

Алена Романовская

Григорий Смирнов

Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург

ПО ТУ СТОРОНУ ИСТОРИЧЕСКОГО КИНО

Статья посвящена философскому осмыслению репрезентации профессионального исторического знания. Дан анализ состояния современного исторического кино, озвучены проблемы определения и существования его в отрыве от основной исторической науки. Проанализированы статьи и высказывания многих философов и исследователей кино, на основе которых сделаны главные выводы по проблеме конфликта между историческим кино и историей как наукой. Рассмотрены область *public history* и ее место в отношениях между историческими кинополотнами и наукой. Высказывается мысль о том, что публичная история есть путь, способный привести к разрешению конфликта, поскольку воссоздать прошлое с полной достоверностью вплоть до мелочей — задача невозможная, как невозможно и реконструировать из него материал какого угодно содержания.

Ключевые слова: современное историческое кино; историческая наука; публичная история; кинореальность; историзация; спекулятивный реализм.

Alena Romanovskaya
Grigory Smirnov
St Petersburg State University,
Saint-Petersburg

OVER THE HISTORICAL CINEMA

The paper deals with philosophical comprehension of representation of professional historical knowledge. The article includes analysis of contemporary historical cinema's condition, problem of its definition and its isolation from the principal historical science. Articles and statements of many philosophers and cinema researchers are analyzed in the paper. Following this analysis, author makes the main conclusions about the problem of conflict between historical cinema and history as a science. Author examines the field of public history and its place in the relations between historical cinema and science. Author considers that public history is the way of conflict resolution. The reason is impossibility of recreating the past with perfect authenticity up to minor, insignificant things. In the same way, reconstructing of the past to product with any content is impossible, according to author's opinion.

Keywords: modern historical film; history; public history; film reality; historization; speculative realism.

Публичная история достаточно давно использует кинематограф не только для репрезентации профессионального исторического знания или его деконструкции, но и для создания исторического повествования. Инструментальная метафора фильма все чаще находит свое оправдание в деятельности историков, конструирующих историю из разрозненных фактов в нарратив, и историческое кино приобретает склонность определяться бесконечным настоящим — последовательной реконструкцией действительности, составляющей основной принцип работы историка. Более того, историоризация как метод служит для придания авторитетности как кинематографическому высказыванию, так и содержащимся в нем феноменам и лицам, чье положение не нормализовано. Кроме этого, историческое кино, несмотря на все трудности его определения (считать ли

историческим высказывание о событиях прошлого года?), означает и определенные конвенции рассказа.

Однако, получая историческую интерпретацию, кино обречено подпадать под исторический метанарратив так же, как под любой другой (например, психоаналитический), и получать объяснение с одной из многочисленных междисциплинарных точек зрения. Столкновение в монтажном документальном кино исторического нарратива и отдельных документов, не воспринимающихся более киносырьем для прокладывания повествования, лишь усиливает власть посторонних нарративов, которые, если не насаждаются высказыванием, приходят со зрителем, обращающимся к самым разным дискурсам для интерпретации киносодержания.

Современная «аннигиляция взгляда», заменившая фантазию глаза непосредственностью и автономностью цифрового съемочного устройства, позволяет создавать исторические фильмы, не становящиеся документальными, однако выдвигающие зрителям еще более высокие требования: правила, методы, нарративы приостанавливают свое действие, элиминируя политические, исторические и прочие пресуппозиции в пользу кино как кино; последнее перестает быть полигоном метатеорий, обретая статус альтернативной чувственности и предоставляя возможность спрашивать о законах, по которым строится его чувственность и выстраиваются контакты с миром. Таким образом, базовые эпистемологические процедуры мыслятся иным способом, и зритель, до сих пор находившийся в исключительном положении, устанавливающим отношения с некинематографичным для введения этого внешнего в киновысказывание, должен разорвать связь внешнего предписания и кинореальности. Так, образ становится не условным, но выявляющим условность эксплицирующего его уровня; язык становится чистым не в силу его сущности, но благодаря находящемуся вне его другому языку, обретающему отдельное существование. Именно в этой зоне чувственности без сознания и возможен не отягощенный новыми метанарративами киновзгляд.

В начале разговора об историческом кино стоит раскрыть само понятие, ответив на вопросы, что же это такое и в какие временные границы должно быть уложено кинополотно, чтобы стать историче-

ским. В рамках данной работы определение исторического фильма будет распространяться на те произведения, при создании которых режиссер обращается к прошлому, рассматривает свой предмет с позиции действительного исторического знания, воссоздает его с должной логикой и конкретикой, оценивает в свете наиболее глубоких, исторически обоснованных представлений о прогрессе человечества. Часто встречается мнение, что историческим считается кино, демонстрирующее время, о котором у аудитории нет воспоминаний. Формально фильмы про современность также могут считаться историческими, но чаще таковыми не маркируются. Историк Роберт Розенстоун (к работам которого мы еще не раз обратимся в рамках данного исследования) называет историческими фильмы, основанные на уже существующем дискурсе истории.

Итак, еще одно из положений, о котором стоило бы упомянуть в рамках разговора об определении исторического кино — как же показать историческое? Этот вопрос тем более актуален, чем больше споров и нареканий вызывает появляющееся ныне историческое (и «историческое») кино.

Теоретик кинематографа Зигфрид Кракауэр никогда не рассматривал всерьез историческое кино, поскольку, по его мнению, большинство актеров, принимая на себя образы и костюмы ушедших эпох, выглядят ненатурально и несуразно, вызывая подозрение и скепсис. Так, и вышеупомянутый Розенстоун поднимает проблему письменного исторического дискурса и возможности его переноса на экран при помощи визуальных средств. Во многом это связано с тем, что основными источниками информации для создателей исторических картин являются сухие сводки фактов и цепочки событий; проще говоря, это лишь описательные тексты, требующие активизации воображения читателя.

Кино, напротив, показывает картину, рисует пейзаж, добавляет эмоцию, звуковые и визуальные эффекты. Таким образом, зритель погружается в происходящее на экране, и в этом, разумеется, принципиальное различие между историческими документами и историческими фильмами. Историческое событие, обрастая сюжетом и драматургией, считает Розенстоун, увеличивает приоритет эмоциональных и визуальных данных при последовательном

снижении приоритета аналитических. Исторические киноленты действительно обладают огромным потенциалом менять представление людей о прошлом.

Розенстоун, в свою очередь, стремится защитить исторические ленты, озвучивая следующую мысль: мало какое историческое событие, зафиксированное на сотнях страниц с множеством деталей и уточнений, сможет уложиться в хронометраж — обыкновенно получают сжатые и неточные картины. Таким образом, Розенстоун особенно отмечает работу съемочных групп, которые каким-то образом справляются с поставленной задачей переложения событий исторических в кинореальность, пусть и не в самой достоверной форме [1]. Производимые ими погрешности являются той самой платой, которую необходимо внести при создании исторического фильма.

На этом этапе переложения одной реальности на другую и возникает конфликт между историческим текстом и историческим фильмом, между историками и киноведами. Снова обратимся к словам Розенстоуна: в статье для журнала *American Historical Review* он пишет: «Для историка быть вовлеченным в мир кинематографа — опыт как вдохновляющий, так и раздражающий» [Ibid.]. Связано это с тем, что исторические события, перенесенные на экран, конечно, вряд ли смогут порадовать историка как ученого (скорее лишь как обычного зрителя). Вместе с тем, как уже было обозначено выше, кинематограф — прекрасный путь для реконструкции исторических событий, для работы с прошлым, для изображения прошлого, для работы на большую аудиторию. Связано это с тем, что кино реально присутствует в нашем жизненном опыте и участвует в его формировании. У картин, снятых по событиям прошлого, не возникает проблем низкого спроса у зрителя, а потому это верный путь в массы. Как один из заинтересованных в сохранении и развитии исторической науки специалистов Розенстоун видит этот путь оправданно перспективным.

Однако нельзя забывать слова Андре Базена, который высказался о фильме Френка Капры «Почему мы сражаемся» следующим образом: «Невидимый комментатор, о котором забывают зрители при просмотре замечательных монтажных фильмов Френка Капры, — это и есть *историк завтрашнего дня*, создающий для толп чу-

довищные инсценировки, воскрешающий по своему желанию лица и события, накапливающиеся в киноархивах всего мира» [2, с. 68].

Базен говорит о ситуации, когда не история создает кино, когда не кино рассказывает историю, а совершенно наоборот — кино создает историю. Киноленты Капры состояли полностью из хроник военных действий и стали считаться достоянием общности сразу после войны, в фильме Капры не было ни одного специально снятого кадра. Почему же А. Базен имеет такое мнение на этот счет, почему считает киноленты Ф. Капры опасными и вредными? Это совершенно очевидно связано с тем, что фильмы такого рода и определенного посыла могут быть невероятно далеки от реальности, при этом использование исключительно документальных кадров лишь усиливает доверие к происходящему на экране. Такие фильмы способны стать сильнейшим и опаснейшим оружием пропаганды.

Рассуждая о проблеме взаимоотношений между историей как наукой и историей как основой для сюжета фильма, многие кинокритики отмечают следующее возможное разрешение конфликта: важным в исторических фильмах должно быть свойство загадки — оставляя стратегические пустоты, побуждая зрителя самостоятельно обращаться к другим источникам и искать ответы, авторы подталкивают его на поиск и разработку альтернативной точки зрения, что крайне важно для вдумчивого подхода к пониманию исторических процессов. Кино своим реализмом не помогает науке сделать новый шаг, а лишь дает новые возможности создания иллюзии [3]. Прошлое — то, что случилось. История — то, что сформировалось из случившегося. Кинематограф может стать прекрасным путем, ведущим к формированию критического мышления, особенно в отношении демонстрируемых исторических сюжетов.

История — наука о людях во времени, поэтому здесь имеет смысл сказать еще об одном феномене — историзации современников. Цель данного мероприятия заключается в большей степени нормализации их положения или деятельности. Пример, который был найден Е. Лапиной-Кратасюк, уместен и удачен для подтверждения этого тезиса: картина «Рожденный четвертого июля», известная также под названием «Взвод 2», — антивоенная драма Оливера Стоуна, поставленная по мотивам автобиографической книги Рона

Ковика (история парализованного ветерана Вьетнамской войны, ставшего антивоенным активистом и написавшего об этом книгу). Р. Ковик (и сыгравший его Том Круз) — свидетель, занявший место профессионального историка. Ковик стал активным участником собственной историзации.

Итак, мы постепенно подошли и даже уже немного поговорили о конфликте между историей как наукой и историческим кино. Вопрос очень острый, требующий четкого определения позиций обеих сторон. Стоит поговорить и о взаимодействии науки истории и кинематографа. Одна из важнейших функций исторического кино — художественная реконструкция событий, образа жизни и характеров великих людей прошлого. Одним из первых о познавательном значении этой реконструкции средствами экранного искусства рассуждал Сергей Эйзенштейн: «...исторический фильм протягивает руку исторической науке... Разница лишь в путях и методах, в том, что в искусстве это познание достигается через систему образов и характеров, через художественно развернутые картины наглядно воссозданного прошлого» [4, с. 74].

Каким же образом воссоздается эта художественная реконструкция? Кинофильм как художественное произведение представляет собой единство четырех процессов:

- 1) в нем создается новая реальность;
- 2) созданная реальность отражает объективную действительность;
- 3) объективная действительность выражает субъективно-личный мир художника;
- 4) она же передает свое духовное содержание субъекту.

Современное историческое кино можно в некотором смысле разделить на два лагеря: в одном будут фильмы помпезные, сочетающие реалистическую и мифологическую составляющие картин прошлого, в другом — киноленты, созданные режиссерами, стремившимися создать демифологизированный образ прошлого, картины, пронизанные духом отказа от стереотипов эстетизации.

Стоит отметить, что так называемый конфликт между историками и кинематографистами возникает хотя бы от того, что историк при создании фильма поставил бы совершенно другие задачи. Пред-

полагается, что для него важнее была бы достоверность, в то время как у режиссеров задачи другого порядка, как это уже было обозначено выше. Оттого, что задачи перед ними разные, можно говорить о том, что работать в синтезе, скорее всего, будет довольно сложно, если гнаться за достоверностью, можно утратить кинематографичность, и наоборот. Поиски дидактической чистоты могут привести к искажению исторического материала, а стремление к абсолютному реализму может вылиться в беззастенчивую пропаганду.

В процессе изучения данной темы то и дело встречалась мысль о том, что выискивание в фильме только исторических несоответствий есть бесплодное упражнение в эрудиции. Считаем эту мысль здоровой и имеющей полное право на существование.

Диссонанс также объясняется разностью языка, а точнее, спецификой терминологии исторической науки. Мы говорим о том, что большинство исторических трудов созданы учеными данной области для своих же коллег — таких же ученых той же самой области. Сам язык, которым написана история, принадлежит настоящему (соответственно, кино тоже является частью этого языка).

Таким образом, конечно, историческое кино без исторической науки состояться не может. Но оно также не может полностью поддаться критике и правкам историков, поскольку от кинематографа ожидают несколько иного.

При эстетическом анализе кинопроизведения недопустимо вырывать его из социокультурных реалий того временного континуума, в котором создавался фильм. История в кино — определенные конвенции повествования и интуитивно ощущаемый разрыв. Кино в целом, а в нашем случае историческое — особенно привлекательный для зрителя способ моделирования жизни.

Эта дефиниция жанра согласуется с сущностью исторического кинематографа, которую выразил Ю. М. Лотман в своем высказывании о его достижениях: «Прошедшее не уничтожается и не уходит в небытие, а, подвергаясь отбору и сложному кодированию, переходит на хранение, с тем чтобы при определенных условиях вновь заявить о себе» [5].

В дополнение ко всему вышесказанному стоит упомянуть еще одну немаловажную составляющую, а именно *public history*.

На помощь режиссерам приходит публичная история, относительно новое направление исследований, цель которых — адаптировать исторические знания под нужды массовой культуры. Публичная история противопоставляется истории академической по содержанию, но в большей степени по форме — строгости следования нормам и правилам академического письма.

Публичная история со всей ответственностью заявляет, что воссоздать прошлое с полной достоверностью вплоть до мелочей — задача невозможная, равным счетом как и невозможность реконструировать из него все, что хочется. Задача публичной истории — найти компромисс между двумя этими крайностями.

Фильм — один из немногих способов создать прошлое, сделать его видимым и доступным в настоящем. Кроме того, это один из верных способов производства знаний. Сейчас говорят о том, что визуальные медиа не просто присвоили историю, а буквально стали ею. Как уже было обозначено, фильм, в отличие от исторических документов, распространяется на более широкие массы людей. Таким образом, и публичная история работает на то, чтобы сделать историческую науку привлекательной для широких масс. Она как направление исследований работает на стыке культурологии, теории коммуникации, политологии, искусствознания. В сфере публичной истории широко представлены альтернативные варианты репрезентации реальности.

Прошлое для нас действительно привлекательно, тому есть множество причин и версий. Джером де Гру, профессор Манчестерского университета, например, утверждает, что дело тут в ностальгии, причем зачастую воображаемой; речь идет о светлой тоске чело­века по временам, в которых он никогда не был. Глубокое чувство прошлого, его реконструкция — то, что выходит на первый план в современном историческом фильме, что меняет формы потребления истории. Само историческое знание в ситуации цифровой культуры претерпевает определенные реформации и уже давно отошло от формы единого нарратива. Полноценными историческими феноменами воспринимается история, представленная в картах, архивах, именно полноценными историческими феноменами, а не сырьем для исторических фильмов.

И, как уже было сказано выше, есть определенные положения, побуждающие к расширенному поиску достоверной информации, к развитию критического мышления, которые следует учитывать при создании исторического кинополотна. Письменный исторический документ должен становиться одним из положений создания трансмедийного проекта, но таким положением, которое нельзя обойти в поисках ответов на поставленные фильмом вопросы. В этом и состоит задача публичного историка — разработать систему, при которой это осуществлялось бы в полной мере.

Откуда возникает актуальный характер поиска так называемой созвучности с разными эпохами, в том числе и удаленными? Корень этого следует искать в специфике исторического жанра — она не только в стремлении к художественной реконструкции прошлого, но и в разнообразии приемов эстетизации атмосферы передаваемой эпохи, она в моделировании средствами кино масштабных типов героев-эталонов.

«Наивная историография» — это просветительские исторические проекты, создаваемые непрофессионалами. Она во многом берет функции просветительства на себя, поскольку тексты историков в основном ориентированы на коллег.

Для рассмотрения существующих форм репрезентации прошлого в кинематографе следовало бы разделить их на несколько групп. К первой группе относились бы фильмы, в которых история есть так называемая метафора настоящего. Чаще всего эти фильмы носят пропагандистский эффект, а увлекательность выходит в них на первый план, ставя достоверность в проигрышное положение — «удовольствие от подлинности» превращается в «удовольствие от подделки», и чем меньше в таких картинах истории, тем больше о них говорят.

Псевдоисторические фильмы — благодатная почва для возникновения тенденции к построению миров. Во второй группе приведенной классификации будут содержаться фильмы, в которых явлена линия построения мира. Обычно эти картины слабо связаны с достоверными историческими событиями и сосредоточиваются в основном на проработке и детализации творимой вселенной.

Третья группа — киноленты, авторы которых верят в существование прошлого и его относительную автономную ценность. Для специалистов *public history* данные фильмы представляют особое значение, так как они способны адаптировать его для широких масс. Однако каноны традиционного «театрального» исторического кино в таких фильмах обыкновенно не соблюдаются.

В заключение важно сказать несколько слов о спекулятивном реализме и о некоторых новых подходах к теории кино. Современная философия антинаучна и антиреалистична, потому что в последние 200 лет философы говорят не о реальности, а о реальности, опосредованной сознанием — благодаря Канту и так далее. Корреляционизм представляет собой идею того, что познающий субъект не способен выйти за рамки репрезентации. Если опыт является именно и только нашим, следовательно, на знание ложится печать субъективности. Французский философ Квентин Мейясу заявляет, что корреляционистская логика не способна помыслить нечто внешнее по отношению к субъективности. Спекулятивный реализм намерен силой одного только разума пробиться к объективной (то есть избавленной от человеческого) реальности, или «Великому Внешнему».

Грэм Харман развивает объектно-ориентированную онтологию, в которой объект выступает минимальной единицей анализа. Объектом является любая не противоречивая в себе (консистентная) сущность. Объекты занимают промежуточное положение между своими частями и своими эффектами: больше частей, но меньше эффектов. Харман критикует любую форму редукционизма по отношению к объектам. Объект не может быть низведен до своих частей, поскольку части меняются с течением времени, что, однако, не приводит к его уничтожению. Точно так же объект не сводим к порождаемым им эффектам, так как мыслимое множество его возможных взаимодействий практически безгранично. Сущность объекта всегда ускользает от понимания, поэтому Харман определяет ее как неисчерпаемую. В какие бы отношения не вступал объект и какому бы делению он не подвергался, его бытие всегда будет чем-то большим.

Английский философ Тимоти Мортон использует термин «гиперобъекты» для описания объектов, которые настолько массово распределены во времени и пространстве, что выходят за пределы пространственно-временного характера. Благодаря трудам Л. Альтюссера, Ж. Делёза, Рансьера кино можно рассматривать не только с точки зрения философии и других теорий, как это было в XX в., а как клубок отношений, объект, значимый сам по себе, а не своим контекстом.

1. *Rosenstone R. History on Film / Film on History. 2nd ed. Edinburgh, 2012. 182 p.*

2. *Базен А. Что такое кино : сб. ст. / пер. с фр. В. Божовича, Я. Эпштейн. М., 1972. 384 с.*

3. *Лапина-Кратасюк Е. Г. Аффекты истории: рассказы о прошлом в кино и на телевидении // Артикульт. 2014. № 16 (4). С. 6–13.*

4. *Макиенко М. Г. Специфика временного пространства и в историческом жанре кино // Вестн. Моск. гос. ун-та культуры и искусств. 2009. № 6 (32). С. 73–76.*

5. *Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2001. С. 614–621.*

УДК 791.229.4+791.23

Дарина Поликарпова

Санкт-Петербургский государственный университет,

Санкт-Петербург

ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНО НЕ СУЩЕСТВУЕТ, НО В КАКОМ СМЫСЛЕ?*

В статье предпринята попытка переосмыслить основания разговора о документальном кино. Несмотря на то, что с середины XX в. большинство кинотеорий стараются избежать четких определений,

* Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 18-011-00977 «Кластерная культура: исследовательские стратегии и философская аналитика».