

Чеканов В.Ю.

Таврійський національний університет імені В.І. Вернадського

ІСТОРИЧНИЙ ПРОСТІР У ЗОБРАЖЕННІ НАУКОВО-ПОПУЛЯРНОЇ КІНОДОКУМЕНТАЛІСТИКИ

Статтю присвячено малодослідженій проблемі впливу засобів відтворення базових структур реальності (простору і часу), котрі надає кінематограф, на репрезентацію історичного минулого як рівнодіючої історичного простору та історичного часу. Ця проблематика несе в собі риси інтердисциплінарності, оскільки, з одного боку, зосереджується на взаємостосунках історичного знання і кінематографії, а з іншого – ставить в голову кута не історичну науку як чільний складник історичного знання, а науково-популярний дискурс, який втілюється засобами кінематографу у прийнятній і необтяжливій для масової глядацької аудиторії формі.

У статті простежується еволюція цієї проблематики від перших спроб втілення науково-популярного дискурсу документалістикою 70-х рр. ХХ ст. до вироблення британським телебаченням на межі ХХ – ХХІ ст. стандарту фільмів-реконструкцій. Але основну увагу у статті приділено тим аспектам, що утворюють своєрідність науково-популярного дискурсу в кіно, а саме: відображенню просторових структур, їх використанню для орієнтації глядача в історичному часі, а також прийомам візуалізації образів, які є неодмінними супутниками кінематографічного викладу наративу (тобто становлять унікальну особливість кіно, на відміну від репрезентації історичного минулого у формі літературного опису історії).

На прикладі кількох відомих серіалів початку ХХІ ст. проілюстровано тезу про залежність форм репрезентації історичного минулого від аудиторії та її бачення історії. Запроваджене поняття «парадигматизація історії» для опису процесів, що супроводжують візуалізацію базових структур історії і використовуються сучасною кінодокументалістикою як кістяк для висвітлення дискурсів, не доступних масовій аудиторії, з дисциплін, що вимагають володіння специфічними знаннями.

Ключові слова: історичний простір, парадигматизація, фільм-реконструкція, документалістика, дискурс.

Постановка проблеми. Порушувати питання про параметри наукового осягнення минулого без визнання того, що воно неминуче здійснюватиметься у наперед визначених просторово-часових координатах, залежних не від теоретичної установки, а від людської природи дослідника, нелогічно. Дослідник може змінити установку, але не природу. Ми маємо визнати також і те, що ці координати рівною мірою впливають як на наукове осягнення, так і на науково-популярну репрезентацію історичного минулого. Те, що у другому випадку вироблення теоретичної установки дослідника менше впливає на природу цієї репрезентації (адже тут вимагається не власне вироблення, а лише вибір однієї з уже наявних установок), не закриває питання. Усі творці історичних дискурсів, у т.ч. в жанрах науково-популярної літератури, документального кінематографу тощо мають людську природу, і вона, з одного боку, визначає їхню власну орієнтацію в координатах минулого, а з іншого – програмує вибір ними

стратегії показу цього минулого у прийнятній для читачів (глядачів) формі.

Постановка завдання. Отже, в першому наближенні проблема виглядає як визначення «природних» координат зображення минулого, спільних для історичних дискурсів – і наукових, і науково-популярних. На певному рівні між ними є спільність, але вона поступово зникає в міру надбудови авторами наукових досліджень теоретичних моделей, складність і оригінальність яких підносить дискурс, в якому вони беруть участь, за межі сприйняття непрофесійної аудиторії. Для цієї аудиторії стандарт зображення минулого продовжує визначатися доступністю та необтяжливістю подання матеріалу.

Найменш дослідженою стороною проблеми є питання про зображення історичного минулого засобами кінематографу – як ігрового, так і документального. Звичайно, в цьому зображенні нерідко панує дилетантизм. Обмежуючи наше завдання кінодокументалістикою (представле-

ною в основному «фільмами-реконструкціями» британської корпорації ВВС), ми вибираємо ту її частину, яка зберігає претензію на достовірність та науковість, нерідко представлену через участь фахових істориків як консультантів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Пошук «середньої лінії» між рівнем масової аудиторії і базовими параметрами показу історичного минулого ми починаємо з визначення тих його координат, які вимагають певного акценту, оскільки не є очевидними для глядачів-дилетантів. На нашу думку, це насамперед стосується просторових координат. Саме в них фільм із форми передачі інформації перетворюється на форму її організації та керування, тобто стає функціональною системою [1, с. 43].

З часовими координатами усе більш-менш зрозуміло: лінійність історичного часу визначає переважне використання засобів послідовного монтажу у фільмах на історичну тематику [2, с. 15]. Але складність історичних процесів, синхронність подій показуються за допомогою «флешбеків» (епізодів-ретроспекцій), котрі дають змогу тимчасово призупинити просування загального лінійного часу оповідання, створюючи локальні часові контури для прояснення неосновних сюжетних ліній. Ці контури уже не просто слугують їх відображенню, але є виявами самоорганізації функціональної системи, генези механізму керування [1, с. 36] – це керування свідомістю глядача. Матеріал «активізується», і з глядачем виникає зворотний зв'язок. У термінології теорії кіно глядач, продовжуючи жити у своєму часі, втрачає з ним зв'язок [2, с. 16]. Проте на характер відтворення саме історичного часу як розташованого уздовж вектора «минуле–майбутнє» це істотно не впливає.

Однак це впливає на візуальний ряд образів, які допомагають відділити неосновні сюжетні лінії від основної. Просторові структури конфліктують із темпом оповідання, бо вагомість простору уповільнює темп [2, с. 16–17]. Якщо в літературному викладі історії використання таких образів (і зв'язаних структур) не є обов'язковим, то в кіно вони мають бути виділені специфічним відеорядом. Історичний простір, відповідно, фрагментується: локації, ототоженні із загальним історичним часом, тимчасово залишаються поза увагою для переносу глядача у простір флешбеків (сприймається як окремий простір через створення для нього відеоряду, що має зразу ж бути розпізнаний глядачем як ознака переносу).

Чому це важливо? Тому що тут виникає унікальний досвід сприйняття історичного простору.

Він доступний лише кінематографу. Лише в ньому простір динамічний [2, с. 21]. Історичний матеріал, викладений у літературній формі, через невізуалізоване подання минулої реальності може не містити на просторі ніякого акценту. У кінематографі ж відокремити час флешбеків від загального часу оповідання можна лише шляхом створення образної системи, котра утворює свій простір всередині того, який відповідає загальному часу історичного оповідання. Засобами цього можуть бути, наприклад, періодичні «вмикання» кадрів ведучого (якщо перебіг загального часу описується просто закадровим голосом) чи, навпаки, періодичні «перемикання» між різними персонажами реконструкції чи між реальними локаціями та історичною картою і т.п.

Варто показати, як необхідність створення відеоряду для переходів між загальним та локальним часом оповідання була практично реалізована постановниками науково-популярних фільмів на історичну тематику.

Перші спроби відтворення історичної реальності шляхом оживлення її засобами кінодокументалістики припадають на кінець 60-х рр. ХХ ст. і втілені у творчості британського режисера П. Уоткінса. Він став фундатором т.зв. «докудрами» – художнього кіно на історичну тематику, свідомо стилізованого під документальне [5]. Такі фільми виглядали так, начебто кінооператор «підглядав» за персонажами минулих подій, які «не знали» про його присутність. Після кількох спроб (з яких виділяється «Куллоден» (1964)) [7] цей кінематограф переорієнтувався на футуристичні реконструкції пост'ядерного апокаліпсису.

Своєрідне відродження британські докудрами пережили вже в новому столітті, починаючи від природничо-наукових фільмів-реконструкцій під назвою «Прогулянки з...», що стали виходити на екран з 1999 р. Їх масове виробництво протягом наступних 20 років засвідчує той факт, що автори і продюсери цих реконструкцій знайшли такий спосіб представлення наукового матеріалу (і не лише суто історичного), що зустрів широкий відгомін у глядацьких масах.

Хоча відродження жанру історичної документалістики почалося з природничо-наукових фільмів, але уже з початку ХХІ ст. тематика фільмів-реконструкцій закономірно поширилася на історичне минуле.

Зрозуміти це неможливо без з'ясування того, що навіть природничо-наукові фільми були засновані на історичному підході: картина природи чи всесвіту в них вибудовувалася як «природнича

історія». Науково-природничий матеріал подавався не системно, а відповідно до хронології подій висвітлюваного сюжету. Це була або хронологія розвитку природи від простих до складних організмів у процесі еволюції, або хронологія дослідження, в якій також був наявний вектор поступового ускладнення тематики.

Цей підхід у британській документалістиці будувався поступово і суттєво був передбачений визначними освітніми серіалами попередніх десятиліть, зокрема, «Цивілізацією з Кеннетом Кларком» (1969) [13], «Піднесенням людини з Дж. Бронівським» (1973) [4] і «Природничою історією з Девідом Аттенборо» (1979) [6]. В усіх цих програмах потреба адаптувати складний науково-філософський дискурс до інтелекту середньостатистичного глядача була реалізована шляхом вишикування розповіді за часовим вектором. Навіть у серіалі Дж. Бронівські, в якому постійне перемикання між сюжетно різноманітними аспектами інтелектуального поступу людства виправдовувало системний підхід до матеріалу, всередині кожного з тематичних блоків розповідь будувалася теж за хронологічним принципом. Прогрес, якого зазнала історична наука з другої чверті ХХ ст., надовго закритий раніше порушене філософами-позитивістами питання про її невірність.

З середини ХХ ст. розвиток телебачення сприяв перетворенню телевізора із засобу розважати аудиторію на засіб її освіти, а згодом і засіб збереження культурної спадщини: архіви телебачення стали нерідко єдиним ресурсом зберігання зображень втрачених пам'яток (баміанські статуї Будди в Афганістані, руїни Пальміри в Сирії) або єдиним форматом доступу до тих форм культурної спадщини, які не могли б бути адекватно і без втрат переведені в інші форми (лекції відомих вчених і громадських діячів, виступи артистів тощо) [15].

Опанування історії не вимагало від глядачів набуття спеціальних навичок, володіння якими було ексклюзивним привілеєм фахівців, що відокремлював їх від дилетантизму мас. Про історичні проблеми у ХХ ст. навчилися говорити навіть без спеціальної підготовки. Історія перетворилася на *парадигму*, в якій стало можливим обговорювати речі, недоступні для мас в інших парадигмах, зокрема, точних і природничих наук. Якщо в середні віки і Новий час математизація деяких дисциплін відокремила їх [8, с. 81, 89, 102, 183] і зробила незрозумілими дилетантам, то тепер знов повернулася традиція пояснювати складні наукові проблеми усно, без застосування математичного апарату. Це уможливила історія.

Так сталася *парадигматизація історії* в кінематографі.

Таким чином, розповідь про відкриття Галілея стали підміняти історією його засудження інквізицією, а розповідь про закони Кеплера – його приватним життям. Це мало практичний сенс – створити привабливий для глядача-дилетанта відеоряд. Розповідати про відкриття у фізиці ХVІ ст. було значно простіше в готичних і барочних інтер'єрах старовинних міст, але для цього треба було переставити акценти в розповіді. Саме це і сталося в кінодокументалістиці, тим самим підготувавши зміни, що трапилися після поширення жанру історичних реконструкцій.

Змінилося співвідношення між складовими елементами науково-популярного історичного дискурсу. По-перше, присутність у кадрі ведучого (як правило, ушлявленого вченого), характерну для серіалів 70-х рр., замінив або закадровий голос, або актор, або донесення складних наукових концепцій було поділене між кількома фахівцями, створюючи враження дискусії, пошуку істини на очах у глядача. Цей підхід, зокрема, був реалізований у серіалі ВВС «Приватне життя шедевр» (2001–2010) [14], присвяченого видатним творам світового образотворчого мистецтва. У ньому змінився спосіб репрезентації дискусійних сюжетів, які вимагали сумування кількох різних підходів. Кожен із таких підходів уособлювався експертом, який не керував стратегією пояснення загалом, відповідаючи за свою частину, а загальна картина виникала з послідовності показу конкуруючих точок зору. Відповідно, вона або будувалася як їх рівнодіюча, або частина сюжету виділялася на заперечення хибної точки зору.

Зникнення ведучого і його заміна професійним актором сприяла зниженню загального рівня нарративу. Залежно від творчої участі ведучого у створенні сценарію, обговорювані теми адаптувалися до його рівня. Так, британський комік Террі Джонс став ведучим кількох телевізійних проєктів на історичну тематику («Прихована історія Єгипту» (2001) [10], «Прихована історія Риму» (2002) [11], «Середньовічне життя» (2004) [9]). Ці проєкти характеризуються наближенням до аудиторії рівнем, акцентом на дивовижності віддалених епох. Т. Джонс не лише переповідав історичні сюжети, але перевдягався і як актор «входив» у стилізований засобами ігрового історичного кінематографу сегмент реальності, про яку розповідав.

Унаочнення стало відмінною рисою фільмів-реконструкцій. Також змінилося функціональне навантаження інтерв'ю фахівців: вони ставали

засобом пізнання і для самого ведучого, котрий відтепер позиціонував себе як «один із нас». Так само, як і «ми», він уперше дізнається про якісь речі, а інтерв'юювані ним фахівці своїм авторитетом підтверджують його дилетантські висновки.

Іншою рисою популяризації стало застосування візуальних стратегій, улюблених глядачами, наприклад, анімування зображень середньовічних фресок і книжкових мініатюр (у серіалі «Середньовічне життя»).

Основна проблема репрезентації координат минулого в таких фільмах полягає в необхідності гармонійного введення глядача в невідомий йому простір і час.

Науково-історична література не знає цієї проблеми, бо адресована фахівцям і враховує їхню готовність до сприйняття інформації. Але в науково-популярній літературі, а також у візуальних творах аналогічного змісту, аудиторії потрібно створити передумови для цього. Найпомітніша проблема тут полягає в змінах історичного простору: щонайменше, незбігання державних кордонів та навіть територій розселення етносів, у виключних варіантах – нині неіснуючі цивілізації або держави з незрозумілим нині державно-політичним ладом і територіальною структурою (держави Плантагенетів).

З метою скорочення пояснень ці зміни подаються, як правило, у вигляді даності, котру треба мати на увазі під час перегляду. Але її повноцінне розуміння не є обов'язковим. Таким чином, фаза трансляції базових науково-історичних концепцій скорочується, що веде загалом до спрощення. Це теж наслідок *парадигматизації* історії: у фільмах-реконструкціях вона з науки, що вимагає зусиль для опанування, остаточно перетворюється на розповідний прийом.

Це спричиняє застосування науково некоректних методів. У першу чергу, це уявні інтерв'ю з «учасниками подій», що являють собою усереднених персонажів-репрезентантів. Наприклад, у серіалі «Найбільші битви Британії» (2004) [3] це римські полководці, іспанські полонені з «Непереможної армади» тощо. Фрагментарна інформація з римських або іспанських джерел, що мала б бути коректно поданою в незручному для сприйняття вигляді, відтепер уособлюється. З точки зору історичної науки це некоректно, але історіографія знає цей прийом, оскільки він походить від «промов учасників подій», котрі зустрічаються ще у Фукідіда [12, с. 69, 79, 115 та ін.].

Другий прийом вжитий Т. Джонсом у фільмі «Прихована історія Риму» [11]. Він полягає у

створенні вигаданого персонажу (в цьому фільмі він ототожнюється з безіменним загиблим із Геркулануму), якому присвоюється ім'я і біографія. Вигаданий персонаж наділяється рисами середньостатистичної людини. У фільмі Т. Джонса з'являється персонаж на ім'я Маркус, ремісник за професією. З метою репрезентативного показу соціальних реалій Риму Маркуса вводять у ситуацію, що обґрунтовує пересування знімальної групи з Помпей до Риму: Маркус «свого часу» теж туди переїжджає.

Як історичний простір реконструюється в таких фільмах? У науковій літературі його репрезентація може бути дискретною: вона залежить від стану збереженості історичних джерел. Науково-популярна література вимагає більш інтегрованої репрезентації, створення такого стандарту, що нівелює аспекти малодослідженості і дискусійності, включаючи їх у загальне тло, яке зрозуміле аудиторії і розпізнається нею як «історичне».

У науково-популярних телепрограмах інтегрована репрезентація минулого зумовлена звертанням до такої ж непрофесійної аудиторії. Але показати історичне минуле як тло можна різними способами. Серіали 70-х рр. XX ст. використовували такі стратегії відтворення історичного простору, як показ історичних пам'яток, інтер'єрів, музейних експонатів, неспотвореного ландшафту тощо, а об'єднуючим чинником була особа ведучого, чия присутність у кадрі була запорукою цілісності погляду, що доносився до глядача.

На початку XXI ст. ці стратегії урізноманітнилися: до них додалися інтерв'ю фахівців і часто демонстрація їхніх експериментів; інсценування фрагментів «історичного життя», а також анімування графічних зображень з епохи засобами мультиплікації. Але урізноманітнення цих стратегій не супроводжувалося ускладненням завдань, що ставилися авторами.

Так, у серіалі «Найбільші битви Британії» [3] різноманітність засобів відтворення історичного простору (анімована комп'ютерна карта місць битв, присутність ведучого на цих місцях із метою показу, як вони виглядають нині, «інтерв'ю учасників подій» тощо) поєднується з принциповою неувагою до науково-історичних аспектів – передумови подій переповідаються в скороченому варіанті, з якого випущені дискусійні моменти. Основна увага віддана «матеріальній» складовій частині історичних подій: автори зосереджуються на сучасному вигляді місця боїв (щоб скерувати туристів, які захочуть їх відвідати) і на практичних аспектах (як стріляли гармати і рушниця, як

управляли колісницею тощо). Цілісний характер історичного тла в них не стільки слугує меті відтворення минулого, скільки працює для туризму.

Винятком, який не підпадає під поширений на ВВС стандарт історичної реконструкції, став серіал «Приватне життя шедевр» [14]. Новаторство цього серіалу впливає з його жанрової специфіки: це не історія мистецтв, подана в хронологічній послідовності. Так, перша серія I сезону серіалу була присвячена «Давиду» Мікеланджело Буонаротті, а друга – «Крику» Едварда Мунка. Хронологічний і жанровий розкид показує, що структурно цей серіал тяжіє до жанру есе, в якому відсутні суворі дисциплінарні рамки. Тому послідовність серій не вишиковується відповідно до хронології історії мистецтв. У кожній – своя внутрішня логіка і своя хронологія, застосування якої переслідує мету показати і історію створення шедевр, і історію його зберігання (оскільки це відкриває можливості розповіді улюблених аудиторією сюжетів про викрадення картин), подальшого суспільного функціонування і постмодерністського перетворення образів шедевр у змінених соціальному і культурному контекстах. Так, розповідь про «Давида» включає історію про американську поп-зірку, що встановила у своєму каліфорнійському маєтку 16 копій скульптури Мікеланджело, викликавши обурення місцевих мешканців. Це привернуло увагу авторів серіалу і

спричинило обговорення позаконтекстного використання художнього образу в суспільстві.

Історичний простір тут втрачає цілісність і звужується до контексту існування твору. Про епохи в історії мистецтва тут уже не йдеться. Простір став траєкторією «проходження» шедевр крізь часові періоди, що тягне за собою потрапляння його в сприятливі чи несприятливі (для його збереження, розуміння тощо) ситуації.

Висновки. Отже, на прикладі сучасної кінодокументалістики ми проаналізували еволюцію підходів до відтворення минулої реальності засобами фільму-реконструкції. Нами виділене явище *парадигматизації історії*, перетворення її з об'єкта показу на його засіб, що реалізувалося змінами у представленні історичного простору. Ми вважаємо це явище наслідком зворотного зв'язку; воно виникло як результат взаємодії твору з глядачем, але згодом стало програмуватися творцями телепродукції уже свідомо. Ми також бачимо звуження завдань популяризаторів науки. Якщо, скажімо, цілі авторів «Найбільших битв Британії» значною мірою перетинаються з цілями дослідників військової історії як дисципліни, то цілі авторів «Приватного життя шедевр» збігаються з цілями та завданнями історії мистецтв уже лише частково. Певні жанрові моменти зближують цей серіал з есеїстикою з тематики мистецтва, яка «не хоче» знати суворих дисциплінарних обмежень науки.

Список літератури:

1. Абдеев Р.Ф. Философия информационной цивилизации. Москва : ВЛАДОС, 1994. 336 с.
2. Агафонова Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
3. Величайшие битвы Британии. *Rutracker*: форум. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4116315> (дата звернення 20.11.2020).
4. Возвышение человечества. *Rutracker*: форум. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1681484> (дата звернення 20.11.2020).
5. Документальная драма. *Wikipedia*: вебсайт. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Документальная_драма (дата звернення 20.11.2020).
6. Естественная история с Дэвидом Аттенборо. *Kinozal-TV* : форум. URL: <https://kinozal-tv.appspot.com/details.php?sid=yIbPL15J&id=1442161> (дата звернення 20.11.2020).
7. Куллоден. *Rutracker*: форум. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=5043529> (дата звернення 20.11.2020).
8. Манкевич Ричард. История математики. Москва : Ломоносовъ, 2011. 256 с.
9. Средневековая жизнь. *Rutracker*: форум. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2509807> (дата звернення 20.11.2020).
10. Удивительная история Египта. *Rutracker*: форум. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2876623> (дата звернення 20.11.2020).
11. Удивительная история Рима. *Rutracker*: форум. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=2876612> (дата звернення 20.11.2020).
12. Фукидид. История. Ленинград : Наука, 1981. 544 с.
13. Цивилизация. *Rutracker*: форум. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=1899845> (дата звернення 20.11.2020).
14. Частная жизнь шедевров. *Rutracker*: форум. URL: <https://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=3585180> (дата звернення 20.11.2020).
15. Television. *Wikipedia*: вебсайт. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Television> (дата звернення 20.11.2020).

Chekanov V.Yu. HISTORICAL SPACE PORTRAYED IN THE POPULAR SCIENTIFIC DOCUMENTARIES

The article is dedicated to the underexplored issue of influence of cinematographic tools for showing the basic structures of reality (space and time) upon the representation of historical past. This past itself should be considered as a continuum revealed with the balancing interaction between historical time and historical space. The problem chosen for this research features interdisciplinary approach. It is concentrated on interaction between history as a branch of knowledge and cinematography, at one hand, and points at popular version of history (not historical science leading the research as a headliner). This version is in fact the cornerstone of discourse expressed by the means of cinema in form convenient for audience non-trained scientifically.

The evolution of the problem is traced down in the article from the very first attempts to embody the popular historical discourse in the documentaries of early 1970s to the creation by BBC the standard of reconstruction documentaries in the beginning of the new millennium. The main attention is paid to the aspects shaping the peculiarity of this discourse in the cinema, namely, the ways of space and time structures reflection and their usage to orient the humble spectator in the historical time. The subject includes also the ways of image visualization supporting the narration in cinema (what is unique feature of cinema making it completely different from literary representation of the past reality).

The thesis of dependence from audience's view point concerning history is exemplified with several well-known series of early 2000s. To describe it, the new term of "paradigmatization" is worked out; the aim of its putting into practice is to illustrate the process of spreading the standards of history upon the showing the discourses non-accessible for audience, especially in series dedicated to the natural sciences, physics, math etc.

Key words: *historical space, paradigmatization, reconstruction film, documentaries, discourse.*