

6. Митин И.И. На пути к мифогеографии России: «игры с пространством» // Вестник Евразии. — 2004. — № 3. — С. 140—159.
7. Данилова И.Е. Мир внутри и вне стен: Интерьер и пейзаж в европейской живописи XV—XX веков (Вып. 26). — М.: РГГУ, 1999.
8. Соболев Д.М. «Топофилия»: культурная география как жанр современной художественной прозы» [Электронный ресурс] // Культурная география = Cultural geography. — Режим доступа: [http://www.culturalresearch.ru/files/open\\_issues/04\\_2011/IJCR\\_04\(5\)\\_2011\\_Sobolev.pdf](http://www.culturalresearch.ru/files/open_issues/04_2011/IJCR_04(5)_2011_Sobolev.pdf)
9. Топоров В.Н. Петербургский текст. — М.: Наука, 2009.
10. Петрарка Ф. Письма о делах повседневных // Петрарка Ф. Лирика. Автобиографическая проза. — М.: Правда, 1989.
11. Вайль П. Гений места. — М.: Колибри, 2008.
12. Вайль П. Карта родины. — М., 2008.
13. Генис А. Космополит: географические фантазии. — М.: АСТ: CORPUS, 2014.
14. Бауман З. Индивидуализированное общество. — М.: Логос, 2002.
15. Молчанов В.И. История и пространство. Деструкция темпоральной историчности // Вопросы философии. — 2013. — № 7. — С. 24—36.
16. Туровский Р.Ф. Культурные ландшафты России. — М., 1998.
17. Замятин Д.И. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов. — СПб.: Алетейя, 2003.
18. Ирза Н.Д. Хронотоп // Культурология. XX век. Энциклопедия: в 2 т. — СПб.: Университетская кн., 1998. — Т. 2.
19. Фуко М. Другие пространства // Фуко М. Интеллектуалы и власть: избранные политические статьи, выступления, интервью. — М.: Праксис, 2006. — Ч. 3.
20. Lefebvre H. The Production of Space Oxford (UK). — Cambridge (USA): Blackwell, 1999.
21. Лефевр А. Социальное пространство (глава из книги «Производство пространства») [Электронный ресурс] // Неприкосновенный запас. — 2010. — № 2 (70). — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/le1.html>
22. Делез Ж., Гваттари Ф. Что такое философия? — М.: Академический проект, 2009.
23. Подорога В.А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии. — М.: Ad Marginem, 1995.
24. Каганский В. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство. — М.: НЛО, 2011.
25. Филиппов А.Ф. Социология пространства. — СПб.: Изд-во «Владимир Даль», 2008.
26. Лавренова О.А. Пространства и смыслы: семантика культурного ландшафта. — М., 2010.
27. Веденин Ю.А. Очерки по географии искусства. — СПб., 1997.
28. Маяцкий М. Место — пространству! Этот очень special «spatial turn» [Электронный ресурс] // Журнал «Пушкин». — Режим доступа: <http://www.russ.ru/pushkin/Mesto-prostranstvu!>
29. Новая локальная история [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.newlocalhistory.com/>
30. Бауман З. Текучая современность. — СПб.: Питер, 2008.
31. Пелипенко А.А. Дуалистическая революция и смыслогенез в истории. — М., 2011.
32. Медникова Г.С. Онтологические основания медиаискусства // Медиафилософия. — Вып. V: Способы анализа медиареальности. — СПб.: Изд-во С.-Петерб. филос. о-ва, 2010. — С. 173—179.
33. Чучин-Русов А.Е. Новый культурный ландшафт: постмодернизм или неoarхаика? // Вопросы философии. — 1999. — № 4.
34. Хачатурян В.М. «Вторая жизнь» архаики: архаизирующие тенденции в цивилизационном процессе. — М.: Academia, 2009.
35. Пелипенко А.А. Постигание культуры: в 2 ч. — Ч. 1: Культура и смысл. — М.: РОССПЭН, 2012.

УДК 008 (091)  
ББК 71.1

**Е.В. САЛЬНИКОВА**

## **К БОЛЬШОЙ ПРЕДЫСТОРИИ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО НАЧАЛА СОВРЕМЕННОЙ ВИЗУАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ**

Рассматривается предыстория документальных жанров кино и телевидения. Предложена концепция синкретизма документального и художественного в древней культуре, прежде всего в мифе и зрелищных формах. Рассматриваются и позднейшие формы искусства, либо отсылающие к достоверным историческим фактам, либо содержащие игровые симуляции документальности.

**Ключевые слова:** визуальная культура, кино, телевидение, документальное кино, докудрама, миф, историческая реконструкция, хроника, мистерия, литературная биография, повествование.

**Н**ачало XXI века ознаменовалось в отечественной культуре расцветом форм документального и псевдодокументального кино. Документальный фильм, хроника, репортаж, документальная драма (докудрама), историческая реконструкция, мокьюментори, семидо-

кьюментори. Отдельную когорту составляют чисто телевизионные реалити-шоу, реалити-сериалы, где претензии на улавливание «чего-то реального» вынесено в название жанров. Впрочем, стоит задаться вопросом о том, много ли, к примеру, реальности в реалити-шоу «Дом-2», как

становится очевиден парадокс взаимодействия документальной съемки и искусственных, намеренно смоделированных обстоятельств, в которые, как правило, поставлены участники шоу.

Другой вид визуальной продукции — историческая реконструкция, чему примером может служить сериал «1812» студии «Star Media» об Отечественной войне 1812 года. Во всех четырех сериях нет вообще ни одного документального визуального элемента, если не считать парадных портретов военных. Все остальное — либо игровые сцены, реконструирующие события 1812 года, либо компьютерное моделирование с игрушечными фигурками и искусственно выстроенным пространством. Однако все это сочетается с повествованием, характерным именно для документального кино. Серьезный и временами патетический закадровый голос актера Сергея Чонишвили стимулирует в зрителях ощущение личной причастности к великой истории и попутно рождает эффект чрезвычайно складного, ровно льющегося документального нарратива.

В то же время, мастер документального кино Леонид Парфенов, хотя, как правило, использует натурные съемки, в эффектном монтаже подавая места драматических событий истории, включает в свои фильмы материальные реалии ушедших эпох, однако все эти документальные элементы сосуществуют с некоторой маскарадностью атмосферы. Автор фильма, он же ведущий и рассказчик Леонид Парфенов, переодевается, примеряет на себя различные исторические костюмы, меняет виды транспорта на те, которыми пользовались главные герои документальных сюжетов. Повествование, формально соответствующее документальной нарративности, чрезмерно богато окрашено личностными интонациями рассказчика. Документальный фильм рискует превратиться в экранный театр одного актера и героя — самого Парфенова. И не важно, о ком и о чем идет речь, о Николае Васильевиче Гоголе («Птица-Гоголь»), Александре Сергеевиче Пушкине («Живой Пушкин») или о Крымской войне («Война в Крыму — все в дыму»). Просветительно-развлекательный уклон то и дело заслоняется игровой самореализацией. Историческая тематика становится декорацией для сольного выступления автора проекта.

Вариации сочетаний документальности и художественности в рамках одного экранного произведения сегодня можно все чаще увидеть в российской экранной продукции. Но гибридные формы документального, псевдодокументального и художественного известны уже не одно десятилетие. В эпоху становления телевидения, в 1930-е годы в США тележурнал «Марш времени» (The March of Time), подавая острые информационные сообщения и публицистические материалы с игровыми элементами, привлекал для этого актеров. Деятельность британской компании BBC также была отмечена активизацией взаимодействия документального и художественного, к примеру, в работах таких выдающихся режиссеров, как Питер Уоткинс или Кен Лоуч [1].

Мировой кинематограф начала XXI века с удивительной регулярностью пишет в титрах «Основано на реальных

событиях»: это относится и к таким громким проектам, как «Цель номер один» Кэтрин Бигелоу, «Капитан Филлипс» Пола Гринграсса, «12 лет рабства» Стива Маккуина. По мнению американских ученых, само рождение телевидения формирует примат образной составляющей в противовес примату информационной составляющей в дотелевизионную эпоху массмедиа [2]. Впрочем, еще на этапе становления киноискусства документальное и художественное встречались в одном произведении. Достаточно вспомнить художественный фильм «Дело Дрейфуса» (1899) Жоржа Мельеса, основанный на реальном судебном разбирательстве.

История кино и телевидения убеждает в том, что по мере развития этих явлений экранной культуры образное мышление все активнее захватывает документалистику. В результате и документальное кино приходит к синтезу с художественными экранными высказываниями. В то же время художественное кино все более остро и более часто нуждается в освобождении от клише, заслоняющих непосредственное ощущение подлинности запечатлеваемой картины мира, что обуславливает апелляцию к документальному началу [3].

Вопрос стоит так: можно ли до эпохи собственно экранной культуры выявить формы, хотя бы в чем-то аналогичные некоторым формам документального и псевдодокументального кино? Есть ли у документальности своя «археология»?

При этом не ставится цель произвести жесткую систематизацию множества документальных жанров современной визуальной культуры. Гораздо важнее здесь оговорить, что понимается под документальностью как таковой. Документальность — то, что воспринимается и авторами произведения, и его адекватными зрителями как достоверное и непосредственное запечатление реальности, запечатление того стихийно развивающегося и окружающего нас мира, который действительно существовал или существует, не будучи смоделирован специально как воплощение некоей умозрительной фантазии, художественного вымысла.

Подобное понимание документального начала помогает исключить долгие и ни к чему не ведущие рассуждения об относительности любой «объективности». В данном случае представляет интерес не соотношение объективности и субъективности информации, достоверности фактов и их сознательного или невольного искажения, но сам принцип работы с теми материалами, которые полагаются авторами документальными, репрезентирующими действительность настоящего или прошлого.

В процессе поиска культурных истоков документальности в обозначенном понимании необходимо отметить важность такого явления, как миф. Для архаического сознания миф представляется абсолютно истинной реальностью, правдой о начале начал, о великом, вечно актуальном прошлом. Как писал А.Ф. Лосев, «миф есть (для мифического сознания, конечно) наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряженная реальность. Это не выдумка, но — наи-

более яркая и самая подлинная действительность. Это — совершенно необходимая категория мысли и жизни, далекая от всякой случайности и произвола. Заметим, что для науки XVII—XIX столетий ее собственные категории отнюдь не в такой мере реальны, как реальны для мифического сознания его собственные категории» [4, с. 396].

Художественное произведение, воплощающее миф, одновременно и «оживляет» его, придавая мифу более внятные очертания, и активизирует процессы деструкции мифа, провоцируя диффузию мифологической данности и свободного авторского воображения. Если погрузиться в рассмотрение самого мира гомеровского эпоса, то, как пишет Марсель Детьен, окажется, что в нем содержится больше информации о жизни богов, чем людей; «мощная иллюзия реальности эпического воображения, даже в большей степени в описании богов, нежели людей», способствует отходу от мифа как такового, заставляет воспринимать «Илиаду» как произведение, достаточно далеко отстоящее от мифологии [5; 6, с. 19]. И тем не менее, воссоздавая эпическую реальность с небывалой полнотой и полнокровностью, Гомер делает ее похожей на достоверную реальность.

В своем фундаментальном труде Е.М. Мелетинский показал, что в истории культуры происходят процессы мифологизации, демифологизации, ремифологизации [6]. Мифологические системы могут находиться в постоянной динамике, вступая в сложные взаимодействия с социальной действительностью и эстетическими законами творчества, сохраняя при этом константное образно-смысловое ядро и синкретизм мировосприятия. В том числе синкретизм древнего сознания проявляется как синкретизм творческих форм и методов интерпретации мира. Как писал С.Т. Вайман, «методы не шествуют вереницей, не сменяют друг друга на манер караульных. Потенциально — словно объекты без бытия — они генетически свернуты в древнейших структурах художественного сознания, его колыбельных формах, и затем, по мере исполнения культурно-исторических сроков <...> как бы выходят из подполья, — словом, актуализируются» [7, с. 285].

Предлагаемая автором статьи гипотеза заключается в том, что документальное начало в не вычленном, «свернутом» виде стихийно присутствует в художественных произведениях древности, в том числе в произведениях на мифологические сюжеты, однако не только в них, о чем будет сказано позже. Документальное начало кроется в художественных формах доэкранный эры, сочетающих в себе апелляцию к достоверным жизненным фактам, к реальному жизненному опыту, с одной стороны, и вымысел, фантазию, вольные предположения, не основанные на практическом опыте, с другой стороны. Для древнего человека мифологическая реальность была достоверной, доподлинной, документальной [8]. И у чувства достоверности были гораздо более обширные границы, нежели сегодня. Таким образом, происхождение самого круга понятий, связанного с документальностью, достоверностью, реалистической доподлинностью (дело не в словах, а в смысловой сути), теряется в глубине веков.

Образы мифологической реальности, которая архаическим сознанием понимается как «достоверная» реальность, воплощаемые в сказаниях и песнях, были невидимыми и никак не ощущаемыми физически, напрямую. Сказание, песнь, «правдивая история», да еще во времена доминирования устного сказа, слишком бесплотны. Потребность же в большей степени синтетического восприятия достоверного прошлого, имеющего общенациональную значимость (а именно этим было для древнего эллина то, что сегодня классифицируется как миф), оказалась, судя по всему, весьма сильной. Поэтому мифологические сцены украшали предметы утвари и стены жилищ, а не только культовую архитектуру. Праздники, а затем и театральные представления воспроизводили достоверные в понимании современников истории из области общезначимого прошлого [9]. Происходило взаимопроникновение мифологической реальности, воплощенной в ритуальных действиях, и повседневных практик, что можно проследить не только на материале античной культуры. К примеру, Кэтрин Итон рассматривает эти процессы на материале древнеегипетских религиозных действий [10, р. 100—110].

Формы изобразительного, пластического, игрового воплощения мифа наряду с литературными обработками способствуют интенсивности его циркуляции в социокультурной среде. Многообразие фиксаций мифа словно подчеркивает свободу и частоту манипулирования мифологической образностью, мифологическими мотивами, что может указывать и на процессы постепенной секуляризации мифа, однако это не есть тема настоящей статьи. Главное, на чем здесь стоит сосредоточиться, заключается в том, что означенные процессы подразумевают многообразную визуализацию мифа, действующие лица которого оживают как игровые образы. Дело совсем не в том, насколько восприятие эллина различает миф и исполнителя мифологического персонажа, поскольку важно и актуально в такой ситуации не отличие, а постулируемое подобие и стихийная сакрализация образов, воплощающих миф. Происходит нечто, аналогичное признанию равновеликой силы древневесточных изображений-отпечатков и самой магической печати, что описывает в своей работе Б.М. Бернштейн, говоря об обладании каждого изображения-отпечатка «первичной магической аурой» [11, с. 47]. Неразличимость в ряде древнеримских скульптурных памятников образа первой, легендарной древней церемонии поклонения божеству и ее последующих воспроизведений отмечает и К. Мозд, предполагая, что один образ мог служить воплощением сразу и того, и другого [12, р. 171].

Древнегреческая трагедия несла в себе «первичную магическую ауру» мифа, поскольку визуализировала миф, служила «оттиском» мифологических сюжетов, которые древними греками воспринимались как доподлинные события, имевшие место некогда в прошлом. В этом они явно сродни эпосе. «Мир эпоса — национальное героическое прошлое, мир “начал” и “вершин” национальной истории, мир отцов и родоначальников, мир “первых” и “лучших” <...> Эпоса никогда не была поэмой о настоящем, о своем времени <...> Эпоса как известный

нам определенный жанр с самого начала была поэмой о прошлом, а имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть установка произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недостижимом для него прошлом, благоговейная установка потомка» [13, с. 401—402]. В данном случае опускается проблема соотношения достоверного и вымышленного в эпических произведениях древности, поскольку представления об этом могут видоизменяться. Было время, когда Троя воспринималась человеком Нового времени как исключительно вымышленное место, некий город, существовавший лишь в воображении эллина. Однако археологические открытия Шлимана заставили культурную общечеловеческую по-иному оценить статус Трои.

Итак, недостижимое великое прошлое, эпическое прошлое, становилось зримым для эллина в театре. Образы общезначимого прошлого оживали, фигура автора отступала в тень, «первые» и «лучшие» говорили и действовали на глазах у зрителей. Соответственно, представление по пьесе Эсхила или Софокла было для древнего грека по своей внутренней сути и реконструкцией реального героического прошлого. (Древнегреческий спектакль наполняли и иные смыслы, но они остаются за пределами тематики данного исследования.)

В данном случае можно опереться на идею Б. Малиновского в ее весьма ёмкой интерпретации Е.М. Мелетинским, который считает основными звеньями у Б. Малиновского утверждения о значимости мифа для поддержания традиций человеческого сообщества, а также о том, что «миф переживается аборигенами в качестве своего рода устного “священного писания”, как некая действительность, влияющая на судьбу мира и людей» [6, с. 38]. Или, как пишет Джеймс Барр, миф не нуждается в логической организации, он подразумевает понимание того, что составляет важность и признается таковым людьми [14, р. 42—43].

Итак, первый и, быть может, самый древний вид прадокументальности — игровая реконструкция событий и лиц, которые мыслятся частью достоверного, важного, общезначимого и общеизвестного прошлого народа, племени, рода. Потребность впускать первостепенно важное, достоверное прошлое в современность, сделать его хотя бы частично более достижимым для восприятия ныне живущих — движущий импульс рождения прадокументальности.

В контексте темы статьи интересно отметить то свойство древней «реконструкции», которое отличает ее от современных зрелищно-театральных и экранных исторических реконструкций, а именно ее очевидную, концентрированную условность воплощения «достоверной» сюжетной истории героев. В творческом мышлении еще не сформировалась потребность в соблюдении законов внешней достоверности, визуального иллюзионистского сходства с явлениями повседневности. Внешнее сходство с формами жизни не стало еще критерием обозначения «всамделишности» происходящего в театральном произведении. Форма древнегреческого спектакля, как и форма ритуалов, принадлежащих различным древним культу-

рам, являла высоко символическое действо. Это роднит древнюю пра-реконструкцию с ритуально-обрядовыми формами, которые зачастую складываются именно из символического повторения неких важных для рода (общества, государства) действий и воссоздания образов определенных героев исторического прошлого или предания<sup>1</sup>.

С течением времени в обозначенном варианте прадокументальности будут меняться актуальные события и лица, однако он продолжает существовать. Сюжеты Библии в Средние века воспринимались как самая, что ни на есть правда о прошлом человечества. А потому действующие лица мистерии, включая Иисуса, Деву Марию, Иосифа, Пилата, Каифу и многих других, имели статус реально существовавших или вечно существующих персон (ангелы, бесы, святые, бог и др.). Адам и Ева мыслились истинными прародителями человечества. Идея воспроизведения, воссоздания некогда свершившегося, запечатленного в Библии события была весьма дорога средневековому сознанию. Впрочем, могла быть поставлена и мистерия о реальных событиях — к примеру, «Мистерия об осаде Орлеана» (XV в.), в которой важная роль отводилась Жанне Д'Арк, Карлу VII, лорду Тальботу, графу Солсбери и другим историческим лицам.

Опять же статус воссоздания, реконструкции прошлого, библейского или недавнего исторического, сочетается в мистерии с открытой условностью формы, с наивной символикой реквизита. Однако для средневекового горожанина мистерия показывает отнюдь не вымысел, а «как это было». Условность мистерийного языка не помеха для переживания зрителем своей непосредственной близости к оживающим сценам сакрального прошлого. За десятки столетий радикально изменились представления о достоверном, исторически точном, документальном. Поэтому сегодня сложно прочувствовать тот факт, что «Орестея» Эсхила или «Царь Эдип» Софокла, Рождественская мистерия или Пасхальная мистерия гораздо ближе документальной драме, чем это кажется.

Весьма значимая культурная форма прошлого — всевозможные сны и видения, в которых человек как бы переносился в загробный мир и потом рассказывал, а то и записывал «увиденное» там. Для древнего сознания это был рассказ о том, что реально произошло, то есть о путешествии души, которое она действительно претерпела [15, с. 431—437]. Данте привнес в повествование о потустороннем мире чрезвычайно важные элементы — он активизировал фигуры автора-очевидца, автора-путешественника, реального живого человека из посюстороннего мира и сопровождающего обитателя того света. Последний — тоже оказывается реальной исторической фигурой и прославленным поэтом, Вергилием, в диалоге и взаимодействии с которым происходит значительная часть путешествия в «Божественной комедии». Эти два

<sup>1</sup> Проявление элементов ритуальности в современных реконструкциях, а также в повседневных практиках — к примеру, в коллективных просмотрах художественных фильмов или публичном чтении поэтических произведений на темы славного исторического прошлого нации — требует отдельного исследования.



очевидца и свидетеля создают эффект достоверного присутствия в пространстве, недостижимом для большинства потенциальных воспринимающих и рефлексизирующих лиц. Данте не просто повествует, но транслирует хронику событий, передавая нюансы своего непосредственного восприятия увиденного. Акцент переносится на динамику постепенного проникновения конкретного индивида в Ад, Чистилище и Рай, что не может не рождать его ежеминутную реакцию на наблюдаемое, слышимое и постигаемое в процессе этого путешествия. Впоследствии аналогичный способ организации экранного действия станет хорошо известен по разновидностям документального телевизионного вещания.

Понятия действительности, документальности, жизненной правды во многом оппозиционны мифу в значении мифологемы (т. е. сложения устойчивых умозрительных представлений, идущих вразрез с сутью того или иного явления). Критика мифа, и даже хотя бы рефлексия по поводу достоверности передачи происшедших «по мифу» событий, говорят об активных процессах деструкции мифологического синкретического сознания. Тогда миф может быть интерпретирован как мифологема, которой должно быть противопоставлено правдивое, точное, «адекватное» отображение прошлого. Эта стадия дистанцирования рефлексизирующего человека от устоявшихся мифологических образов ярко проявляется уже у Платона [16, р. 19]. В «Государстве» Платон рассуждает: «Мы ни в коем случае не поверим и не допустим рассказов, будто Тесей, сын Песейдона, и Пирифой, сын Зевса, отваживались на ужасный разбой, да и вообще будто кто-либо из сыновей бога или героев дерзал на ужасные, нечестивые дела, которые теперь им ложно приписывают. Мало того, мы заставим поэтов утверждать, что либо эти поступки были совершены другими лицами, либо, если и ими, то что они не дети богов, и впредь рассказывать не иначе. Пусть и не пытаются у нас внушить юношам убеждение, будто боги порождают зло и будто герои ничуть не лучше людей. Как мы говорили и раньше, это нечестиво и неверно — ведь мы уже доказали, что боги не могут порождать зло» [17, с. 645].

Вместе с тем здесь у Платона возникает переживание другого, пока нерасчленимого единства — этического идеала и правдивости, достоверности передачи образов богов и героев, «какими они были». Нравственный идеал и достоверность, по Платону, обязаны быть слиты в целостном поэтическом высказывании. То, о чем рассуждает Платон, похоже на начало процессов волевого и вместе с тем бессознательного, иррационального неомифологизаторства, исходящего из признания права и потребности человека рационально создавать новые устойчивые образы, которые бы корректировали прежние, традиционные устойчивые образы. То, что предлагает Платон, есть корректировка мифа, создание нового мифа со старыми героями. Однако сам Платон претендует на то, что он — проводник правды, достоверности, которая противостоит старому традиционному мифу как неточности, неправде, тому, что не соответствует документальной реальности.

Факт существования героев не обсуждается Платоном. Обсуждается то, какими они были «в действительности».

Таким образом, один из путей рождения идеи правдивости при фиксации достоверной действительности — это пафос исправления традиционных, давно сложившихся образов, которые в какой-то момент перестают соответствовать представлениям более молодых поколений о прошлом. И тогда к мифу начинают относиться как к мифологеме, а не как к точному запечатлению достоверной картины свершившихся событий и проявлений определенных личностей. А новые версии прошлого претендуют на статус документа, объективной информации, хотя фиксируемой и с запозданием, однако отнюдь не сочиняемой волюнтаристски, произвольно. Это, условно говоря, второй вариант проявления прадокументальности — из духа сопротивления традиционным образам и представлениям, воспринимающимся как нечто чрезмерно архаическое, не соответствующее современным критериям правдивости, успевшим видоизмениться за некий временной период.

Критическая фаза длительного разрушения синкретического сознания, по-видимому, и породила представление о возможной нетождественности устойчивого, общеизвестного, отлитого в образные формы видения реальности — реальности прошлого и настоящего, в которой жили и живут люди разных поколений. Вместе с разрушением бессознательно мифологического мышления происходило и размежевание творческой деятельности на сочинение, вымысел, фантазирование, с одной стороны, и запечатление объективных фактов, выявление сути жизненных явлений, с другой стороны.

Еще ближе к докудраме подходили некоторые иные формы античной и более поздней культуры. А что такое, собственно, подробное описание Платоном в «Федоне» последних часов и минут жизни осужденного Сократа, как не спонтанный сценарий докудрамы? Очевидец, близкий друг и ученик философа рассказывает подробно, как происходило приготовление того к принятию смертельного яда, само принятие яда и постепенное умирание [18, с. 346—349]. Возникает впечатление сверхточной и при этом сверхсубъективной фиксации недавнего прошлого, незавершенного, «романного», если говорить языком М. Бахтина, при которой восприятие Платона выполняет функции, с одной стороны, репортажного глаза, присутствующей незримо камеры, запечатлевающей все, как было, а с другой стороны, складывается картина событий, личностно переживаемая, но и выстраиваемая философом как художником. Когда очевидец и философ, очевидец и художник находятся в нерасчленимом единстве, в абсолютной психофизической целостности, возникает удивительный эффект, отголоски которого потом будут проявляться в докудраме.

Итак, вот уже третий вариант возникновения прадокументальности: запечатлеваемая достоверность, подлинная реальность сама собой превращается в художественную форму, в образную материю, которая имеет стиль и жанр. Этот эффект может происходить при соз-

дании биографии или автобиографии, хроники путешествий, произведений летописно-хроникального характера, дневниковых записей и т. д. Так происходит, к примеру, в «Хождении за три моря» Афанасия Никитина, «Житии протопопа Аввакума, им самим написанном», «Описании путешествия Голштинского посольства в Московию и Персию» Адама Олеария, в «Жизни Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанной им самим во Флоренции» и множестве других произведений. Стихийная художественность не отменяет статуса документальной правды так же, как и фактологическая объективность (или непроверяемая иллюзия объективности) не отменяет способности авторов-очевидцев пронизывать все повествование субъективностью своего восприятия.

Появляется еще один вариант документальности, когда подлинные факты учитываются при создании художественного произведения, посвященного реальным событиям и лицам, хотя отсутствует последовательная формальная симуляция документальности. Любопытно, что англоязычный вариант статьи в Википедии о документальной драме включает в список произведений этого жанра не только старательно симулирующего документальность «Капитана Филипса» (2013), основанного на реальной истории захвата корабля и его капитала сомалийскими пиратами, и стилистически нейтральных «Пиратов Силиконовой долины» (1999, о молодости Стива Джобса и других открывателях эры персональных компьютеров), но и такие выразительно авторские, режиссерские кинофильмы, как «Пианист» (2002) Романа Полански и «Че» (2008) Стивена Содерберга, очевидно далеко отстоящие от документальности [19]. В чем-то, возможно, Википедия и права — если произведения формально основаны на событиях, признанных реальными, достоверно передаваемыми на экране, это еще не повод решительно вычеркивать их из разряда докудрамы в силу их высокой художественности.

В таком случае, одним из важных прародителей докудрамы был Уильям Шекспир; он активно работал уже с той фактологией, которая и сегодня продолжает считаться исторической, а не мифологической. Наряду с трагедией и комедией Шекспир писал пьесы в жанре хроники. А материал для своих хроник и трагедий он черпал во многом в хрониках Рафаэла Холиншеда — большом историческом повествовании об истории Британии, увидевшем свет в середине XVI века и представлявшего тогда современную точку зрения на прошлое страны. Шекспир сохранял от первоисточника довольно много, фиксируя в своих пьесах значимые вехи английской истории. Основной круг действующих лиц мог представлять именно реальных исторических персон, а ведь это ровно то условие, на котором настаивает сегодня историческая докудрама, полагая его одним из важных отличий от обыкновенного художественного исторического фильма, где центральными могут быть отнюдь не исторические лица.

Вместе с тем, у Холиншеда, наряду с абсолютно достоверными историческими фактами и описаниями, могли присутствовать сцены, которые сегодня получили бы статус сочиненных, мифологизирующих историческое

прошлое. Таково, к примеру, описание встречи Банко и Макбета на дороге с сестрами-ведьмами, общение с ними и их предсказание Макбету о его вступлении на трон Шотландии [20]. Свободное сочетание исторической конкретности с тем, что авторами воспринимается как вполне достоверная историческая фактология, а на современный вкус относится скорее к категории легенды, предания, суеверия и прочих форм мифа, весьма характерно для хроникального исторического повествования. Сегодня зритель способен увидеть в одном произведении два разных начала, документальное отображение и свободное моделирование, пускай они и находятся в сплетении или даже единстве. Но в прошлом эти два начала могли совершенно не фиксироваться воспринимающим субъектом.

Итак, можно вычленировать варианты прадокументализма: мифологического и исторического. В обоих случаях речь идет о каких-либо отображениях в повествовательно-игровых формах исторически и культурно значимых событий и персон, к тому же достаточно широко известных.

Творческая энергия шла еще дальше и активно работала над расширением основ прадокументализма. Джеффри Чосер в самом начале «Кентерберийских рассказов» помещает себя в сообщество паломников, направляющихся к мощам Святого Томаса Бекета и собирающихся в дороге рассказывать любопытные истории [21, с. 45—46]. Тем самым, факт общения разношерстной компании паломников не должен подлежать сомнению как реально имевшее место событие, свидетелем которого оказался автор.

Ценность жизненной достоверности вообще заметно возрастает на протяжении развития ренессансного мышления. И помимо деклараций о достоверности и правдивости возникают представления о специфических средствах, которыми следует добиваться еще и иллюзии достоверности — то есть подлинной истории, запечатленной именно в такой манере, которая позволит этой истории и казаться весьма жизненной, правдивой. «Мне довелось узнать, что совсем недавно две упомянутые выше дамы (имеются в виду Екатерина Медичи и Маргарита Наваррская. — Е.С.) вместе с несколькими придворными решили написать нечто подобное этой книге («Декамерону». — Е.С.), позволяясь разойтись с Боккаччо только в одном: не писать ни одной новеллы, которая не была бы истинным происшествием. Таким образом, обе эти дамы решили написать по десяти новелл каждая, и к ним присоединился господин Дофин. Впоследствии они решили довести число рассказчиков до десяти и выбрать для этого тех, у кого будет что рассказать. Заправских писателей они решили не приглашать: монсеньор Дофин не хотел, чтобы в эту затею вмешивались люди, хорошо владеющие пером. К тому же он боялся, что погоня за риторическими красотами может в какой-то мере повредить жизненной правде», — так устами своей героини Парламенты сама Маргарита Наваррская в предисловии к своему «Гептамерону» описывает новый «постбоккачиевский» принцип составления сборника новелл и создания особой стилистики письма [22, с. 14]. Сообщив же, что затея высоких особ не была реализована, Парламента

предлагает осуществить ее силами светского круга своих подруг и друзей, благородных дам и кавалеров. Тем самым, «Гептамерон» позиционируется как сборник особых новелл — документальных.

Новые веяния и культ собственно художественного творчества, которое не обязано передавать «правдивые истории», но существует ради иных целей, формируются вместе с ренессансным типом искусства и личности художника. Ренессансные принципы изобразительного искусства проникают и в театр, где создаются новые пространственные координаты и новые критерии оценки сценической реальности. Иллюзорная живопись и декорации, учитывающие эффекты прямой перспективы, а затем и более сложные варианты перспективы, ставят в центр идею внешнего соответствия зримой картины мира, созданной в произведении искусства, той реальности, которую человек наблюдает вокруг себя вне искусства [23, с. 107]. Иллюзия реальности в художественной материи ценится гораздо выше, нежели фактологическая «правдивость», заявленная или даже действительно имеющая место в образном высказывании. Идея достоверности начинает все больше ассоциироваться с визуальными иллюзиями реального, натурального, всамделишного.

Доверие собственному глазу при недоверии умоэзрительным концепциям мироздания — ситуация, определяющая развитие культуры в Новое время. Человек все меньше готов верить в подлинность того, что внешне таковым не выглядит. Человек все меньше готов слепо доверять авторитетным источникам вроде религиозных трактатов, легенд, сказок, преданий. Наступает эпоха стихийного «разволшебствления» мира, как называл это В. Мириманов [24, с. 138], что не отрицает факта сопротивления культуры процессу разволшебствления. Но, так или иначе, возникает дефицит того, что свободно и массово мыслится достоверным. А это, в свою очередь, обостряет потребность в визуализированной «настоящести», в ощущениях подлинности мира, рождая широкий спектр иллюзий достоверности, все более и более изощренных. Как показывает Стефан Херберт, погоня за иллюзиями визуальной достоверности образует целую линию развития технических ухищрений, апофеозом которой станет изобретение фототехники и кинотехники [25].

Однако эффекты достоверности и документальности в Новое время продолжают ассоциироваться не только с визуальными формами, но и с литературными. Иллюзий документальности предостаточно и в отечественном искусстве, учитывая, что Н.М. Карамзин писал «Историю государства Российского» весьма литературно, однако без беллетристических излишеств и сочинения неисторических действующих лиц, то есть сохраняя полностью нарративность документального типа. Пушкин же активно штудировал историю Пугачевского бунта, когда работал над «Капитанской дочкой». Ф.М. Достоевский использовал, как известно, газетную хронику при написании своих великих романов (вспомним «Преступление и наказание»). Л.Н. Толстой, работая

над «Воскресением» или «Живым трупом», знакомился с делами, в которых зафиксированы реалии современного ему судопроизводства.

Интенсивное развитие реалистических форм на протяжении XIX — начала XX века во многом проходило под знаком постижения окружающей реальности, правды жизни во всей ее драматической глубине и сложности. И эта линия художественного творчества превращала собственно искусство в универсальный принцип воплощения картины мира. Возможности этого принципа не имеют ограничений, кроме уровня таланта каждого конкретного художника-мыслителя. Это сформировало традицию абсолютного доверия искусству как открывателю, фиксатору и носителю правдивых образов действительности.

Искусство XIX века во множестве случаев полагает жизнеподобие необходимым условием и для воплощения образа, и для осмысления окружающей действительности творческими методами. Как писала Л.Я. Гинзбург, «<...> реализм открыл художественному познанию конкретную, единую, монистически понимаемую действительность. Она подлежит обличению и суду, и она же является источником высших жизненных ценностей. И именно поэтому любые ее явления потенциально могут быть обращены в ценности эстетические. Для реализма XIX века бытие не распадается более на противостоящие друг другу сферы высокого и низкого, идеального и вещественного. Тем самым отпали философские основания для существования специальных средств художественного выражения, особенно поэтического языка. У реалистической прозы языковой материал в принципе общий с разговорной, деловой, научной, публицистической речью. И слово реалистических стилей, лишенное заранее данного эстетического качества, приобретает его всякий раз в руках художника» [26, с. 294—295]. Ранее всего зрелый критический реализм сформировался в литературе в первой половине XIX века. Ко второй половине XIX века — в живописи. К концу XIX — началу XX века критический реализм проникает в театральное искусство.

Однако пока искусство оставалось рукотворным, оно не могло рождаться без прямого физического участия человека, а тот так или иначе подражал жизненным формам и занимался их идеализацией. Живопись, графика, мозаика, скульптура, артистическое исполнение — все эти виды творчества подразумевали, что формы действительности будут воспроизводиться и художественно трансформироваться в других материалах, нежели те, в коих в реальности существуют сами изображаемые и идеализируемые явления. А человек, играющий другого человека, перевоплощается, то есть с помощью своей психофизики и костюмировки создает образ другого индивида или образ некоего имперсонального явления.

Но в подобных случаях можно достигнуть лишь эффектов парадоксальности, псевдодокументальности, иллюзии документальности. Именно их училось достигать и совершенствовать искусство доэкранный эры, до изобретения устройств звукозаписи и фиксации зримых жизненных форм. Иными словами, игра в достоверность, ху-

дожественное создание иллюзий подлинности, симуляция документальности много старше самой документальности.

До недавнего времени не существовало приемов запечатления окружающей действительности такой, какая она есть, на такие носители, где зримые формы предстанут бесплотными копиями реальности и потому как бы выключатся из парадигмы подражания, зато будут производить абсолютную иллюзию реальности и в случае настоящей документальности — являть собой визуальный документ истории, оттиск фрагмента действительности. Такими носителями жизнеподобных визуальных копий реальности становятся экранные формы, виды которых множатся на протяжении XX и теперь уже XXI века.

В современных экранных опытах сочетания игрового и документального, искусственно смоделированного и запечатленного во всей первозданности, без вмешательства авторов-кинематографистов, можно разглядеть, в том числе и ностальгию культуры по былой нерасчлененности, неразделенности двух начал, игрового/моделирующего и документального/запечатлевающего. По формулировке Софии Хеллер в ее книге «Отсутствие мифа...», эпохе постмодерна остро необходимо иметь нечто, ощущаемое как утраченное, потерянное [27, р. 6]. Иными словами, сегодня мы как никогда желаем тосковать и тоскуем по доисторическим и ранним историческим временам, когда, собственно, и рождались мифы, в которые человечество верило как в подлинную реальность. Впрочем, это не отрицает более простых и практических объяснений расцвета синтетических форм документального и вымышленного. Это и стихийное приобщение видов экранного творчества к постмодернистской игровой стихии, и борьба за зрителя и за успех экранной продукции в мире информационного избытка, и поиск новых аудиовизуальных эффектов, призванных не только будоражить сознание аудитории, но и демонстрировать конкурентную способность творческого коллектива.

Вместе с тем, многообразные формы синтеза вымышленного и документального в современной культуре воплощают и переживание недостатка веры как в эффективность строгого документирования реальности, так и в самоценность фантазии, игнорирующей исторически достоверную реальность. В тяготении к синтезу документального и вымышленного современная культура, думается, ищет решения сложных внутренних задач, будь то поиск новых наджанровых, надвидовых форм или воплощение рефлексии о способности человека улавливать и фиксировать различия правды и неправды, вымысла и документа, иллюзии и действительности.

### Список литературы

1. Шергова К.А. Докудрама — новый жанр? [Электронный ресурс] // Вестник электронных и печатных СМИ. Архив журнала № 13. — Режим доступа: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102>

2. Baran S.J., Davis D.K. Mass Communication Theory. Foundations, Ferment and Future. — Boston: Cengage Learning, 2012.
3. Сальникова Е.В. От критического реализма к «Догме 95» и постдогме // Искусство XIX — XX веков. Контрасты и параллели: сб. ст. / ред. И.Е. Светлов. — М.: Канон+, 2014.
4. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. — М.: Правда, 1990.
5. Detienne M. The Greek sand Us. — Cambridge: Polity Press, 2007.
6. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976.
7. Вайман С.Т. Идея художественной переходности // Искусство в ситуации смены циклов. Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах / отв.ред Н.А. Хренов — М.: Наука, 2002.
8. Malinowski B. Myth in Primitive Psychology. — London, 1926.
9. Скржинская М.В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. — СПб.: Алетейя, 2010.
10. Eaton K. Ancient Egyptian Temple Ritual Performance, Patterns, and Practice. — New York: Routledge, 2013.
11. Бернштейн Б.М. От магии культа к магии эстетического взгляда. Аура утраченная и обретенная // Художественная аура. Истоки, восприятие, мифология. — М.: Индрик, 2011.
12. Moede K. Reliefs, Public and Private // A Companion to Roman Religion. / Ed. by Rupke J. Chichester. — West Sussex Blackwell Publishing Ltd. 2011.
13. Бахтин М. Эпос и роман (о методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. — М.: Художественная литература, 1986.
14. Bible and Interpretation. The Collective Essays of James Barr. V. II. — Oxford: Oxford University Press, 2013.
15. Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. — М.: Прогресс-Традиция, 2014.
16. Segal R.A. Theorizing About Myth. — Boston: The University of Massachusetts Press, 1999.
17. Платон. Государство // Платон. Избранные диалоги. — М.: Эксмо, 2009.
18. Платон. Федон // Платон. Избранные диалоги. — М.: Эксмо, 2009.
19. Wikipedia. Docudrama [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://en.wikipedia.org/wiki/Docudrama>
20. Holinshed's Chronicles. The History of Scotland. V. 1. P. 243—244. The Holinshed Project. Oxford University. 2008—2013 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.cems.ox.ac.uk/holinshed/extracts2.s.html>
21. Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. — М.: Эксмо, 2008.
22. Наваррская М. Гептамерон. — Л.: Наука, 1967.
23. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. — М.: Гос. ин-т искусствознания, 1995.
24. Мириманов В. Искусство и миф. Центральный образ картины мира. — М.: Согласие, 1997.
25. Herbert S. A History of Pre-Cinema. — London; New York: Routledge, 2000.
26. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. — Л.: Сов. писатель, 1971.
27. Heller S. The Absence of Myth. Dylan Thomas, Julia Kristeva, and Other Speaking Subjects. — New York: State University of New York Press, 2006.