

## КИНОРЕАЛИЗМ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА: К ОПРЕДЕЛЕНИЮ СТРАТЕГИИ ПОСТДОКУМЕНТАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФА<sup>1</sup>

Алина ЧЕЛЫШЕВА

*Алина Алексеевна Чельшева* — студентка Санкт-Петербургского государственного университета, факультет Свободных искусств и наук, Санкт-Петербург, Россия.

*E-mail:* aversjon@gmail.com

Автор статьи обращается к реализму как к одному из ключевых вопросов кинематографа, занимавших его в течение всей истории его развития. Рассматривая преломление, которое проблема реализма получает в двух влиятельных французских теориях XX века — теории кинореализма Андре Bazена и феноменологическом подходе Мориса Мерло-Понти — делается предположение об их недостаточности для разговора о кинематографическом реализме в эпоху, описанную Фредриком Джеймисоном как постмодерн. В поисках новой перспективы для этого разговора автором развиваются идеи российского искусствоведа Зары Абдуллаевой, которая менее десятилетия назад впервые ввела в теоретический дискурс понятие постдокументального искусства. Постдокументальный кинематограф («постдок») рассматривается в статье через феноменологическую теорию в ее «синефилической» аранжировке. Через обращение к эссе Михаила Ямпольского о синефилии предлагается понимать постдокументальный кинематограф как частный случай синефи-

---

<sup>1</sup> *Статья подготовлена в рамках НИР СПбГУ «Опыты любви и практики истины в современной философии и кинематографе» (ID в системе PURE: 50833625).*

лического модуса взаимодействия зрителя с фильмом, отличительной чертой которого по сравнению с «общим случаем» синефилии является разрыв зрительской идентификации, способностью к которому постдокументальные фильмы оказываются наделены в силу своих визуальных, аудиальных и содержательных стратегий. Действие механизма разрыва и его последствия рассматриваются на метапримере, которым служит фильм Джошуа Оппенхаймера «Акт убийства» (2012). Проведенная аналитическая работа позволяет автору сделать вывод о «новом реализме» постдокументального, превосходящем базеновский реализм миметического подобию, а также расширяющем феноменологическую теорию в ее синефилическом преломлении. «Новый реализм» постдокументального кинематографа определяется обращением фильма уже не к внешней реальности, но к реальности, существующей «внутри» самого зрителя.

*Ключевые слова:* кинореализм, постмодернизм, репрезентация, феноменология, постдокументальный кинематограф, идентификация, разрыв

## **CINEMATIC REALISM IN POSTMODERN ERA: TOWARDS A STRATEGY OF POSTDOCUMENTARY CINEMA**

***Alina Chelysheva***

Saint Petersburg State University, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg, Russia.

*E-mail:* aversjon@gmail.com

The author of this article approaches the subject of realism, one of the key matters of the cinematic medium which has been present in one way or another throughout the whole history of film. Two theoretical interpretations of the matter are addressed, both are by influential minds of 20th century France: the first is André Bazin's concept of cinematic realism, and the second is Maurice Merleau-Ponty's phenomenological approach. Nowadays sufficiency of these concepts is brought into question since they do not seem to adequately reflect the notions of cinematic realism in the era that Frederic Jameson described as postmodern. In search of a new perspective, the author elaborates on the concept of postdocumentality, first brought into the theoretical discourse by a Russian art historian Zara Abdullaeva less than a decade ago. A cinephilic approach to phenomenological theory is used as a frame to analyze postdocumentary cinema (or, "postdoc"). Drawing from Mikhail Yampol'sky's essay on cinephilia, the author puts postdocumentary cinema forward as a specific instance of the cinephilic mode of spectator's interaction with a film. A distinguishing feature of cinematic experience offered by postdoc (as compared to the "general case" of the cinephilic mode of interaction) is what the author calls *the disruption* of the spectator's identifica-

tion with a film. This ability to disrupt the identification seems to be intrinsic to postdocumentary cinema due to its visual, auidial, and semantic strategies. The workings of the disruption mechanism are illustrated using 2012 Joshua Oppenheimer's film *The Act of Killing* as a meta example. As the result of afore-described analytical work, the author concludes that the "new realism" of postdocumentary cinema exceeds Bazin's notion of mimetic realism and expands the phenomenological theory in its cinephilic interpretation. In the case of postdocumentary cinema, "new realism" means that a film now refers not to the outside reality but the reality present "within" the spectator himself.

*Keywords:* cinematic realism, postmodernism, representation, phenomenology, postdocumentary cinema, identification, disruption

Чуть ли не с зари развития кинематографа реализм обернулся для него одним из проблемных мест. Имеющий уникальную возможность механически фиксировать реальность, кинематограф, тем не менее, почти сразу столкнулся с тем, что при этой фиксации «что-то» неизбежно терялось — и на протяжении XX века попытки определить и удержать это «что-то» вызывали к жизни различные режиссерские практики и осмысляющие их кинотеории. В данной статье мы подробно останавливаемся на двух из них: на теории реализма Андре Базена и на феноменологической теории Мориса Мерло-Понти<sup>1</sup>. Не охватывая весь спектр существующих размышлений о кинореализме, они, тем не менее, позволяют обратиться к фундаментальной теоретической оппозиции миметического и «чувственного» реализмов, важной для разговора о «новом реализме» XXI века, каковым, как будет объяснено ниже, мы считаем постдокументальный кинематограф.

## **1. Кинореализм в его классических интерпретациях Кризис теорий**

В середине 1950-х годов французский кинотеоретик Андре Базен предложил различать два реализма — *реализм выразительности* и *реализм образности*. Согласно ему, и тот, и другой возникли еще в эпоху немого кинематографа, а после

---

<sup>1</sup> Мерло-Понти, хотя и посвятил непосредственно кинематографу всего одну небольшую работу (эссе «Кино и новая психология», 1948), обращался к нему и в более поздних своих трудах, включая рассуждения о медиуме в общий контекст своих феноменологических разработок.

вместе перешли в звуковой. Режиссеры первого направления стремились изобразить «чистую» реальность, режиссеры второго — добавляли к изображаемой реальности что-то, не представленное в ней изначально, то есть ту самую «образность», о которой и говорил Базен: таковой в его понимании являлось «все то, что приобретает изображаемый объект благодаря своему изображению на экране» (Bazin, 1972, 81-82). Основным средством кинематографа образности являлся монтаж в эйзенштейновском понимании термина; сторонники выразительности, в свою очередь, предпочитали ему глубинную мизансцену и панорамирование.

Большую реалистичность кинематографа выразительности Базен усматривал в том, что тот, в отличие от «манипулятивного» монтажного кино, сохранял многозначность в структуре кадра, а также позволял зрителю проживать время фильма так, как если бы он проживал это время в реальности. «Образность» же в кинематографе была связана с трансформацией реальности и преломлением ее в той перспективе, которая отвечала интересам режиссера. Для Базена, писавшего в послевоенные годы, «истинный» реализм был проектом в том числе политическим и гуманистическим: отражение реальности «как есть» оказывалось особенно важным в ситуации, когда кинематограф образности скомпрометировал себя через служение тоталитарным режимам. Успешную реализацию проекта по «возрождению» кинематографа Базен видел в итальянском неореализме, который он определял как «глобальное описание действительности, осуществляемое глобальным сознанием» (Bazin, 1972, 341).

Реализм Базена отсылает, по существу, к реализму перцептивного опыта, а ситуацией максимального реализма («чистого кино») в рамках базеновской теории можно назвать такую, в которой происходит исчезновение самого медиума фильма как опосредующего звена между реальностью и зрителем (Elsaesser & Hagener, 2016, 68-69). Формула «истинного» реализма как «реальности без посредника» звучит в наследующих Базену кинотеориях, также осмысляющих реализм фильма через конкретный способ работы режиссера с материалом. Однако поскольку «непосредственность» кинема-

тографа является лишь идеальным конструктом, который никогда не может быть полностью реализован, все эти теории объединены общим проблемным местом, которое озвучивает, но не проблематизирует, уже сам Базен. Отводя монтажу в реализме выразительности минимальную роль, он пишет про работы Э. Фон Штрогейма, Ф.-М. Мурнау и Р. Флаэрти: «В их фильмах монтаж практически не играет никакой роли, если не считать чисто негативной функции неизбежного отбора в слишком обильной реальности. Камера не может увидеть всего сразу, но, во всяком случае, она старается не упустить ничего из того, на что решила смотреть» (Bazin, 1972, 84).

Признавая, таким образом, что при переносе реальности на экран всегда происходит ее отбор, Базен, однако, не наделяет этот процесс негативным значением, рассматривая его только как необходимость. Тем не менее, именно в необходимом отборе проявляет себя авторская субъективность, связанная, еще до монтажа, с выбором субъектов, объектов и локаций для съемок, с наполнением кадра, с операторскими решениями. «Реальность» фильма всегда есть, таким образом, реальность воспринятая и интерпретированная его создателем.

В конечном счете, оба реализма Базена имеют дело с опосредованием; обладая различной степенью интенсивности в фильмах образности и фильмах выразительности оно, тем не менее, всегда сохраняется в них как *качество*. Фильмы по обе стороны проведенной Базеном линии остаются, таким образом, лишь репрезентацией реальности, а не ее презентацией.

Теория кинореализма Базена может быть критически рассмотрена с позиций феноменологии, в рамках которой вводится различие между презентацией и репрезентацией, понятиями как фактичность и символичность соответственно. В этом различии проявляет себя феноменологическая проблематизация возможности достижения истины путем репрезентации. В картезианстве и философии Нового времени в связи с поиском методов истинного познания установкой на возможность установления «прозрачной» связи между субъектом и объектом через репрезентацию характеризовались рационализм, эмпиризм и позитивизм — в частности, в методологии последнего пресуппозиции об автономности субъекта и объекта позна-

ния, а также о «доступности» объектов в их первоисточниках предполагали возможность неискаженного отображения действительности, то есть принципиальное различие между презентацией и репрезентацией позитивизмом не усматривалось (Radionova, 2001, 651). Феноменологический подход, напротив, исходил из установки о связи познающего сознания с объектом познания, предполагая *многообразие опыта* единой реальности (Radionova, 2001, 652). «Мир выступает с необходимостью как коррелят сознания, то есть предстает как всегда *осознанный каким-либо образом* [курсив наш — А. Ч.]» (Radionova, 2001, 652). Отсюда феноменологией выводилось следствие о множественности репрезентаций, никакая из которых не является собственно реальностью — а реальность, в свою очередь, задается из различия репрезентаций между собой и определяется в конечном счете также через само понятие различия.

Определенная наивность теории Базена связана именно с тем, что он будто бы признавал возможность кинематографа достичь фактичности через определенное отношение к материалу и определенный («реалистический») тип его организации. Особенности зрительской рецепции и субъективного опыта выносились за скобки: чтобы фильм оказался реалистическим, достаточно, чтобы всё было сделано «как надо» на стороне режиссера. Феноменологическое рассмотрение кинематографа — в частности, концепция Мориса Мерло-Понти — позволяет преодолеть предложенный Базеном антагонизм формалистского и «реалистического» подходов, переориентируя разговор с миметического реализма фильма на фильмическую реальность.

Мерло-Понти усматривал родство кинематографа с восприятием, которое он понимал как изначальную синтетическую целостность, не сводимую к совокупности отдельных ощущений; аналогичным образом фильм — больше, чем совокупность составляющих его кадров: «последовательность [кадров] создает новую реальность, не являющуюся простой суммой использованных элементов» (Merleau-Ponty, 1948).

Концепция Мерло-Понти подразумевает не аналитическое, а чувственное восприятие кинематографа, и сущностным качеством фильма оказывается не репрезентативность, а иммерсив-

ность (Zhuravleva, 2018, 88). Особая способность кинематографа как искусства — в возможности поиска «чувственных эмблем» для фактов реальности и в создании реальности фильмической, в которую зритель оказывается погружен. Фильмическое пространство является для зрителя местом и присутствия (бытия-в-мире), и соприсутствия (бытия-с-другими); та самая «новая психология», к которой обращался Мерло-Понти, говорит уже не про внеположенность разума и мира, но про «сознание, брошенное в мир, подставленное взгляду других и узнающее у них, чем оно является само» (Merleau-Ponty, 1948).

Итак, можно сказать, что оппозиция между рассмотренными теориями — следующая: если в идеальной ситуации базеновского реализма происходит растворение медиума фильма, опосредующего реальность для зрителя, то в феноменологической концепции кинематографа Мерло-Понти растворяется уже зритель — в пространстве фильма. Впрочем, это противопоставление включает в себя несколько вольную трактовку глагола «растворяться». Философия Мерло-Понти, стирая противопоставление внутреннего и внешнего, все же не отменяет их существование. Видение — основной концепт его феноменологического проекта, и для Мерло-Понти видящее и видимое едины, погружены в мир и состоят из одной и той же «плоти мира», а плоть связана с плотью через смежность: «плоть прилегает к плоти, и ни мир ее не окружает, ни она — мир» (Merleau-Ponty, 2006, 201 (цит. по: Zhuravleva, 2018, 92)). Таким образом, снятие субъект-объектной оппозиции в концепции Мерло-Понти связано не с растворением, а с касанием. Как и Базен, Мерло-Понти видит в произведении искусства посредника, однако в его понимании оно выполняет не разъединительную (опосредующую), а соединительную функцию: кинематографический медиум *способствует встрече* субъекта с вещами (Zhuravleva, 2018, 91). Данная формулировка более точно отражает концептуальную разницу двух теорий.

\* \* \*

Несмотря на историческую важность теории Базена, ее сегодняшний потенциал для описания кинореализма ощущается ограниченным. Феноменологическое смещение фокуса

внимания с фильма на зрителя и «реальность» фильмического пространства хотя и предлагает метод более «актуальный», чем у Базена, но зачастую одной этой теории недостаточно для осмысления процессов, происходящих в кинематографе в контексте более глобальных изменений в мире. То, что можно определить как «кризис реальности», успело занять прочное место в разговоре об эпохе, названной постмодерном (понимая семантическую нагруженность этого термина, мы еще обратимся к нему отдельно). Под «кризисом реальности» мы имеем в виду последствия работы культурной логики позднего капитализма как ее описывал один из первых теоретиков постмодерна Фредрик Джеймисон (Jameson, 2019). Прослеживая как означаемое и означающее были соотнесены внутри знака в разные исторические периоды, он отметил переход от «непроблематичности» их отношений на заре капитализма к отделению знака от референта в эру модерна и, наконец, к расколу самого знака изнутри в эпоху постмодерна; последний привел к окончательному исчезновению референта, сделав статус означаемого проблематичным, то есть поставив под вопрос саму возможность существования значения. Джеймисон пишет: «Теперь референция и реальность полностью исчезают и даже значение (то есть означаемое) оказывается под вопросом. У нас не остается ничего, кроме чистой и случайной игры означающих, которую мы называем постмодернизмом» (Jameson, 2019, 245).

Джеймисон считал постмодернизм культурным коррелятом позднего капитализма. За последние 30 лет (хрестоматийный труд Джеймисона был опубликован в 1991 году) поздний капитализм успел превратиться в «позднейший» — глобальный, — а развитие технологий и наращивание технических мощностей только сильнее высветило многие аспекты описанной Джеймисоном культурной логики капитала. В кинематографе переход на с пленки на «цифру», транснациональная конгломератизация Голливуда, тиражирование коммерческим кинематографом одних и тех же стандартизированных образов (изымающее из них в итоге всякий смысл), сиквелы, ремейки и ребуты франшиз, глянцевая ностальгия по прошлому и пастиш привели зрителя к пресыщению и словно бы

заранее лишили смысла любую попытку разговора о реализме. Как реакция на эту ситуацию появился в начале XXI века постдокументальный кинематограф, предложивший в этом разговоре новую перспективу.

## **2. Реализм в эпоху постмодерна. Разрыв зрительской идентификации как стратегия постдокументального кинематографа**

Постдокументальность впервые ввела в теоретический дискурс российский кинокритик и искусствовед Зара Абдуллаева, синтетически обобщившая в своей книге особенности творчества нескольких десятков режиссеров — а также нескольких деятелей театра, фотографов, писателей (Abdullayeva, 2011). «Постдок», вынесенный в заглавие ее работы, стал смысловым центром исследования того, что автор определила как следующий этап развития искусства 1990х — 2000х (Abdullayeva, 2011, 9). Среди выделяемых ею имен — российские режиссеры Виталий Манский и Виктор Косаковский, а также творческий дуэт Павла Костомарова и Александра Расторгуева, австриец Ульрих Зайдль, румыны Кристи Пую и Корнелиу Порумбою, португалец Педру Кошта, бельгийцы Жан-Пьер и Люк Дарденн. Среди режиссеров США Абдуллаева выделяет Алана Берлинера и Джошуа Оппенхаймера<sup>1</sup>, среди латиноамериканских — представителей новой волны Алехандро Гонсалеса Иньярриту и Карлоса Рейгадаса, среди азиатских — Цай Минляна (Тайвань), Хирокадзу Корээду (Япония). Режиссеров в этом далеко не исчерпывающем списке объединяют особенности творческого метода — то, что Абдуллаева определила как постдокументальный подход к кинематографу.

Подчеркивая условность разделения кинематографа на игровой и неигровой, Абдуллаева назвала постдокументальным искусство, которое сформировалось на той сложной территории между *fiction* и *nonfiction*, которая зачастую оказывается утерянной в обобщающих и упрощающих «университетских»

---

<sup>1</sup> В книге он не упомянут, однако позже Зара Абдуллаева отдельно отметила творчество Оппенхаймера в подкасте «Медузы» с кинокритиком Антоном Долиным. URL: <https://meduza.io/episodes/2020/08/27/istoriya-o-tom-pochemu-my-vse-teper-smotrim-dokumentalnoe-kino-i-inogda-dazhe-ne-podozrevaem-ob-etom>

классификациях. Постдокументальное искусство — в частности постдокументальный кинематограф — возникло в начале XXI века из сочетания игровой и документальной техник, на пограничной территории между воображаемым и невымышленным, в некоем сложносочиненном пространстве «между» ними — но возникло не как размывание границ этих двух модусов, а как возможность вовлечь их в принципиально новый тип взаимоотношений. Главным «действующим лицом» этой формы взаимодействия игрового и неигрового Абдуллаева считает опыт — как чувственный, так и опыт совместного проживания. А также производство такого опыта. Именно в этом заключается новизна постдока, поскольку на уровне формы и нарративных структур он не предлагает радикальных решений. «Радикальность временно отработана», — считает Абдуллаева. На смену эпатажности конца двадцатого столетия пришел несколько приземленный — в хорошем смысле — интерес к повседневности, заснятой «бесстрастной или анонимной камерой» (Abdullayeva, 2011, 452).

Для Абдуллаевой постдок является реакцией на разочарование постмодерном, эпоха которого, согласно ей, завершилась 11 сентября 2001 года со взрывом башен-близнецов в Нью-Йорке. «Невозможность» этого момента и его эмоциональная сила стали для людей моментом осознания того, что «история не закончилась, а реальность существует»<sup>1</sup>. Это осознание и сделало возможным появление постдокументального искусства.

Впрочем, тут важно вспомнить предложенное Джеймисоном различие: «постмодерн» и «постмодернизм» соотносятся как эпоха и ее симптомы. Так что уместнее говорить о том, что на рубеже веков специфический «постмодернистский» стиль (выражение Джеймисона) в кино сменился постдокументальным, то есть причинно-следственная связь между взрывом в Нью-Йорке и формированием постдокументального искусства состояла в смене «эстетики». Постмодерн же как эпоха позднего капитализма, не перестал существовать

---

<sup>1</sup> Эта формулировка была использована ее автором в уже упомянутом подкасте «Медузы».

после теракта. Жак Рансьер — со ссылкой на мнения Пьера Лежандра и Жан-Клода Мильнера — приходил даже и к противоположному выводу, вписывая террористическую атаку в Нью-Йорке в логику самой эпохи позднего капитализма (Rancière, 2018, 38). Говорит в пользу этого утверждения и то, что все новые концепции, созданные как «преодоление» постмодерна — от «гиперсовременности» Жюль Липовецкого до «диджимодерна» Алана Кирби и «космодернизма» Кристиана Морару — опираются на им же выработанные дискурсивные стратегии. Со временем и сам Джеймисон отказался от термина «постмодерн(изм)» в пользу «глобализма», но смена ярлыка не равносильна смене эпохи (Pavlov, 2019, 49-52).

Таким образом, постдокументальный кинематограф — проект кинореализма, развернувшийся в эпоху постмодернистской гиперреальности (Бодрийяр) для ее преодоления. Главную составляющую успеха постдокументального фильма Абдуллаева описывает феноменологически: «возвращение» реальности связано с чувственным опытом субъекта и с опытом соприсутствия, создаваемым фильмом. Соглашаясь с ее утверждением, мы намерены наметить возможность дальнейшей аналитики постдокументальности и показать, как феноменологическая интерпретация позволяет выявить особый для постдокументального кинематографа тип зрительской идентификации, предлагающий новую перспективу в понимании кинореализма. Наше дальнейшее размышление будет основано на утверждении о родственности опыта просмотра постдокументального кинематографа — синефилическому режиму кинопросмотра, как его понимал французский кинокритик Серж Даней и описывал киновед Михаил Ямпольский. Предлагая рассматривать постдок как частный случай синефилического взаимодействия зрителя с фильмом, мы обратимся к принципиальной разнице ключевого момента зрительской идентификации в каждом из случаев и противопоставим иммерсивности фильмов «общего случая» то, что мы называем разрывом зрительской идентификации, характерной для постдокументального кинематографа.

Михаил Ямпольский (Yampol'sky, 2001) предлагает феноменологически рассматривать кинематографический опыт через

возможность зрителя поместить себя из собственного «здесь» в кинематографическое «там» Другого, порождая состояние синестезического соприсутствия с ним в модусе «как если бы я был там» (Гуссерль). Восприятие фильма не как пространства, а как «среды» (Евгений Миньковский) связано со снятием различения субъективного и объективного, внешнего и внутреннего (напомним, что об этом снятии говорил и Мерло-Понти). Среда — в отличие от «реальности» — обволакивает зрителя, стирает различия между верхом и низом, между правым и левым; она может «приютить» того, кто в нее погружен, но способна также и «ушибить» его. Похожим образом Серж Даней характеризует пространство фильма как «место», в динамику которого зритель оказывается вписан и «опыт» которого он переживает. Зрительская идентификация с фильмом (то есть помещение им себя «внутри» фильмической среды / места), таким образом, укоренена в уничтожении дистанции между фильмом и зрителем. Однако возможность идентификации через вхождение в среду / место фильма Ямпольский связывает именно с описанным выше синефильческим режимом кинопросмотра; иммерсивному характеру «отношений» синефила с фильмом Ямпольский противопоставляет агрессивную манипуляцию и отчуждающее действие того, что он обозначает как «кинематограф мифа». Настаивая на связи постдокументального кинематографа именно с синефилией мы считаем важным остановиться на данном различии подробнее.

Кинематографом мифа Ямпольский называет *main stream cinema*, в особенности Голливудский кинематограф, а также телевидение. Миф как форма сознания безличен, тавтологичен и «никому не принадлежит». Через работу мифологических структур личный опыт отделяется от человека, родня мейнстримный кинематограф с отчужденным опытом туриста. По поводу последнего Джорджо Агамбен отмечал, что, оказываясь перед лицом величайших чудес света, большинство «перепоручает» собственные эмоции фотокамере вместо того, чтобы проживать их непосредственно (Yampol'sky, 2001). Кинематограф мифа предлагает зрителям индивидуализированную «стандартную эмоцию» и «запрограммированное

удовольствие», стремится к установлению среди зрителей консенсуса по отношению к фильму. Действующим лицом такого кинематографа является не человек, но герой (character).

Сфера синефилии противостоит отчуждающему действию мифа. Синефил, как было отмечено ранее, «вписан в зрелище, как в среду и является его частью», а происходящее с актерами на экране способен воспринять как свой собственный опыт. Действующим лицом тут становится уже не мифологический герой, но человек, а структуры повторения заменены на случайность и «джазовую» импровизацию. Синефилическое слияние с фильмом есть момент эпифании и откровения трансцендентного, а опыт синефилии онтологически близок религиозному. В этом смысле самое важное в синефилических фильмах оказывается некоммуницируемым по своему содержанию — коммуникация заключается уже в самом акте эпифании, в откровении, суть которого не может быть передана. Некоммуницируемым оказывается, по существу, сам опыт.

Фильмическое пространство постдока, онтологически гораздо более близкого к фильмам из синефилических списков, чем к кинематографу мифа, также может быть описано как среда, в которую входит субъект. Ключевое различие между двумя — в способе зрительской идентификации.

Идентификация с фильмом есть эмпатическое погружение зрителя в его среду. Именно с эмпатией (вчувствованием) связан поиск смысла индивидом; эмпатия, будучи субъективной и возникающей «здесь и сейчас», так же, как и опыт, относится к сфере некоммуницируемого. Однако Даней настаивает на важности «фрагментарной» идентификации: вхождение зрителя в среду фильма никогда не должно быть полным, поскольку только в сохранении различения «Я» — «Другой» и возможна, в конечном счете, настоящая коммуникация, которую Даней вслед за Жан-Люком Нанси понимал как со-явленность единичностей — как сообщество, противопоставленное обществу и его логике унитарности.

Для Данея фрагментированное отношение со зрелищем связано с сознательным усилием субъекта. Иммерсивность фильма, будучи желанной, в то же время представляет определенную угрозу для единичности субъекта. «Правильный»

способ отношений с фильмом Даней формулирует следующим образом: «Проходить отрезки пути вместе с посторонними фигурами, но достаточно короткие отрезки, чтобы не попасть в плен ни к одному восхитительному окончательному изображению [курсив наш — А. Ч.]» (цит. по: Yampol'sky, 2001). Ключевое отличие постдокументального кинематографа как синефилической практики от «общего случая» синефилии заключается в том, что фрагментарность идентификации заложена в него изначально. Далее мы будем называть эту особенность постдока его способностью к «разрыву» зрительской идентификации.

Реализм постдокументального связан с его документальным компонентом, доведенным, по сравнению с предыдущими кинореализмами, до нового предела. Если в фильмах неореализма непрофессиональных актеров снимали опытные режиссеры, то некоторые режиссеры-постдокументалисты выводят документальность (и непрофессионализм) на следующий уровень, передоверяя операторскую работу обычным представителям рабочего класса («Я тебя люблю» Костомарова и Расторгуева, 2011) или «обычным» палачам («Акт убийства» Оппенхаймера, 2012). Но даже в менее экспериментальных фильмах новая ориентация на документальность позволяет привнести в фильм все то, от чего традиционно «очищен» конвенциональный развлекательный кинематограф: не обусловленные сценарной необходимостью длинные паузы, диалоги, не связанные с развитием сюжета, повторы (как визуальные, так и речевые); средний кадр в любом постдокументальном фильме значительно длиннее любого голливудского плана.

Аналогичное действие совершается режиссерами и в отношении речи персонажей. Отказ от доминирования логики причинно-следственных связей делает возможной речь, направленную на актуализацию самого акта говорения, а не только на его коммуникативное содержание. Одним из следствий становится отступление от важного для нарративизации принципа интеллигибельности. Ключевым примером является, пожалуй, речь городской сумасшедшей Анны из «Собачьей жары» Зайдля (2001) — она звучит так, будто несколько человек пытаются говорить разом: «первая» Анна допытывает

незнакомцев по поводу размера их ушей, а «вторая» в это же время на память перечисляет десять лучших австрийских супермаркетов. Хоть сколько-то осмысленные по отдельности, вместе эти реплики теряют здравый смысл, сцепляясь друг с другом в захлебывающейся речи актрисы Марии Хофштаттер.

Наконец, важно то, про кого и про что говорят постдокументальные фильмы. Герой постдока — «обычный» человек в том смысле, в каком обычны эгоизм нищей Розетты братьев Дарденн, безнадежная наркозависимость Ванды Педру Кошты, «повседневный фашизм» (формулировка Абдуллаевой) представителей низшего среднего класса Ульриха Зайдля или склочность рабочего румынского народа Кристи Пуу в его «Сьераневаде» (2016). И, конечно, в таком же смысле обычны бывшие индонезийские палачи Джошуа Оппенхаймера, к которым мы еще вернемся. «Некрасивые люди» постдока и погружение в их «некрасивые жизни» наравне с описанными выше визуальной и речевой составляющей создают условия для разрыва зрительской идентификации.

Разрыв в постдоке схож по характеристикам с пунктумом фотографического образа — термин, предложенный Роланом Бартом (Barthes, 2011). Барт писал: «Иногда в унарном пространстве [фотографии] меня привлекает какая-то “деталь”. Я чувствую, что само ее присутствие меняет режим моего чтения, что я смотрю как бы на новое фото, наделенное в моих глазах высшей ценностью. Подобная “деталь” и есть *punctum* (то, что наносит мне укол)» (Barthes, 2011, 80). Пунктум есть не на всякой фотографии, его невозможно закодировать, но если он присутствует — нельзя не ощутить. Для разных субъектов пунктум локализуется в разных деталях изображения, но всегда — как некоммуницируемое переживание. И хотя Барт отказывал киноизображению в возможности обладать пунктумом, «укол» разрыва в постдокументальном кинематографе, тем не менее, сущностно ему близок.

Уколом в постдокументальном фильме может стать хлопнувшая дверь в румынской «трешке» советских времен, по-собачьи высунутый язык австрийской городской сумасшедшей, горящая где-то в лиссабонских трущобах мусорка, пойманный в зеркале заднего вида усталый взгляд мужчины

средних лет, разряд молнии над ночным озером или женщины в розовом, выходящие из чрева огромной деревянной рыбы. Его появление связано с моментом максимального «накопления» реальности, которое будто бы перегружает среду фильма, делает ее излишне плотной — и та, как слишком соленая морская вода, исторгает тело зрителя из себя обратно на поверхность. Этот переизбыток реальности не обязательно связан с миметическим реализмом момента или с его относительной «важностью» в структуре фильма. Мастерство режиссера-пост-документалиста заключается в умении создать перенасыщенную реальность не в духе Базена, а в духе Мерло-Понти.

«Акт убийства» Оппенхаймера, возможно, лучше всего показывает механизм работы разрыва идентификации и его последствия. Соглашаясь на просьбу американского режиссера рассказать миру о своей былой профессии, Анвар Конго и Херман Кото, индонезийские палачи времен режима антикоммунистической диктатуры Сухарто<sup>1</sup> с энтузиазмом вовлекаются в съемки игрового фильма о своих былых подвигах (их игровые сцены и свой собственный документальный материал режиссер и монтирует после в окончательную версию фильма). Подбирая «актеров» среди запуганного местного населения, привлекая людей для создания грима и реквизита, Анвар и Херман кустарно воссоздают сцены пыток, казней и убийств. Погружение Анвара в собственное прошлое воскрешает его в настоящем, постепенно переплавляя бахвальство и гордость убийцы в ощущение ужаса, который испытывала его жертва. В своей отдаче проекту он погружен в фильмическую среду вполне буквально, уже по «ту» сторону кинокамеры проживая игровую ситуацию как реальную. Являясь для собственного фильма и режиссером, и актером, а также зрите-

---

<sup>1</sup> Речь идет о милитаристском режиме, установившемся в Индонезии в 1965 году после неудачного военного переворота, попытка которого была предпринята прокоммунистической организацией «Движение 30 сентября». В результате последовавших за этой провальной попыткой событий во главе государства оказался «Улыбающийся генерал» Сухарто. Он инициировал массовые политические антикоммунистические чистки, в результате которых в 1965–1966 годах было убито более полумиллиона человек, среди них — множество этнических китайцев. Осуществившие геноцид палачи никогда не понесли наказания за совершенные ими зверства и до сих пор воспринимаются некоторыми как герои.

лем — Оппенхаймер показывает ему и Херману все отснятые сцены — Анвар вступает с фильмической средой в очень сложные отношения. В ключевой сцене допроса он берет на себя роль одной из своих прошлых жертв. Тогда-то и настигает его укол, делая вымышленное невымышленное по-настоящему реальным. Когда Херман понарошку душит Анвара проволокой, тот испытывает искренний, не опосредованный кинокамерой ужас, потому что на какой-то миг не просто чувствует себя, но буквально *становится* жертвой. «Мне на мгновение показалось, что я умер» — растерянно сообщает он Оппенхаймеру (и зрителю). «Излишек» реальности разрывает идентификацию Анвара со средой, изначально создаваемой как реалистическая («Мы покажем все так, как было на самом деле»), но очевидно опосредованной неумелой актерской игрой и вымышленными сценами ночных кошмаров; вырывает из нее, и по-настоящему пугает. Жалость к себе сменяется в нем настоящей эмпатией по отношению к Другому. После, просматривая отснятое на экране телевизора, Анвар задает режиссеру мучающий его вопрос: «Скажи, Джош, испытывали ли люди, которых я пытал, то же, что и я здесь?» «Твои жертвы испытывали гораздо худшее. Ты знаешь, что это фильм. Они знали, что будут убиты на самом деле», — отвечает из-за включенной кинокамеры Оппенхаймер. После этого мы видим, как убийцу тошнит на той же самой крыше, на которой он когда-то душил своих жертв.

Это, пожалуй, крайний случай. Но и крайне иллюстративный. Разрыв идентификации не всегда связан с моментами отвращения, страха или шокирующего осознания, но всегда — с избытком, который будто бы делает реальность «слишком» реальной, неважно, барочные ли это кадры Зайдля, выстроенные с максимальной дотошностью, или дрожащая камера Дарденн, дышащая героям в затылок. В такой реальности для зрителя, пришедшего извне, больше не остается места. В одном постдок оказывается схож с любым самым конвенциональным голливудским фильмом ужасов: там зритель закрывает лицо руками, отказываясь от идентификации с персонажем, которому что-то угрожает, и перенося себя обратно в безопасность кинозала. Но в фильме ужасов конструируемая

режиссером и понимаемая зрителем условность происходящего сама по себе обеспечивает безопасную дистанцию, предлагая аттракционный тип испуга. Зритель постдокументального фильма, испытав укол, тоже может закрыть глаза, но последствий это не отменяет. Оказываясь вырванным из среды фильма, он покидает ее не совсем таким, каким впервые в нее погрузился.

### **3. Новый реализм. Заключение**

Постдокументальный кинематограф — это новый реализм XXI века. Возникающий как реакция на беспрецедентный «кризис реальности», он сочетает формальное соответствие критериям миметического реализма Базена с феноменологическим режимом зрительского погружения в фильм как среду и предлагает разрыв идентификации как новый способ взаимодействия с реальностью. Если иммерсивность фильмов «общего случая» связывает зрительский опыт с пассивностью — вхождение в среду фильма есть опыт «переживания места, которое впечатывает в зрителя свою конфигурацию» (Barthes, 2011, 80) — то разрыв связи, осуществляемый не усилием зрителя, но предлагаемый самим фильмом, открывает возможность для иного осмысления сущности реализма.

Когда внешняя реальность перестает быть надежным референтом, постдок становится способом обращения к реальности, уже существующей внутри нас самих. Это уже не только достоверность переживания среды, на которой основывается феноменологический подход, но и рефлексия по поводу себя самого, связанная с разрывом идентификации. Почему «моим» уколом в фильме стал этот момент, а не иной? Что я испытал при этом? Что это говорит о фильме, и что — обо мне самом? Даже не ответы на эти вопросы, а уже их поиск, свидетельствуют о том, что постдокументальный кинематограф выполняет свою задачу. Если понимать реализм не как достижение некоего стазиса, но как постоянное становление, то постдок подбегает к реализму ближе всего, поскольку потенциально способен наделить его темпоральностью, выходящей за рамки кинопросмотра. Поскольку активная роль по разрыву идентификации принадлежит фильму, а не зрителю, то последний

также наделяется пассивностью, но отличной от пассивности зрителя, «впечатанного» в конфигурацию места. В постдокументальном кинематографе эта изначальная зрительская пассивность становится лишь предлогом для перехода к активной критической позиции: по отношению к фильму, реальности, и — к себе самому.

## REFERENCES

- Abdullayeva, Z. K. (2011). *POSTDOC. Fictional/Nonfictional*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)
- Barthes, R. (2011). *Camera Lucida. Reflections on Photography*. Rus. Ed. Moscow: Ad Marginem Press Publ. (In Russian)
- Bazin, A. (1972). *What Is Cinema?* Rus. Ed. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2016). *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. Rus. Ed. Saint Petersburg: Seans Publ. (In Russian)
- Jameson, F. (2019). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Rus. Ed. Moscow: Izdatelstvo Instituta Gaidara Publ. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (1948). *The Film and the New Psychology*. Rus. Ed. Retrieved from <https://www.psychology.ru/library/00038.shtml>. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (2006). *The Visible and Invisible*. Rus. Ed. Minsk: Logvinov Publ. (In Russian)
- Pavlov, A. (2019). The Strange Life of Postmodernism. In F. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (7-53). Moscow: Izdatel'stvo Instituta Gaidara Publ. (In Russian)
- Radionova, S.A. (2001). Representation. In A.A. Gritsanov, & M.A. Mozheiko (Eds.), *Postmodernism. The Encyclopedia* (650-654). Minsk: Interpresservis Publ. (In Russian)
- Rancière, J. (2018). *The Emancipated Spectator*. Rus. Ed. Nizhny Novgorod: Krasnaya Lastochka Publ. (In Russian)
- Yampol'sky, M. (2001). Cinephilia as Aesthetics. The Reader's Notes on Serge Daney's «L'exercice a été profitable, Monsieur». *Kinovedcheskie Zapiski*, 53. Retrieved from <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/740/>. (In Russian)
- Zhuravleva, Y. V. (2018). Towards the Possible Ontology of Cinema: M. Merleau-Ponty's Phenomenology. *Bulletin of PNRPU. Culture. History. Philosophy. Law*, 4, 85-94. (In Russian)