

УДК 791.229.2

Юстина Кравчук
(Київ)

ЩО ТАКЕ КРИТИЧНА ДОКУМЕНТАЛІСТИКА?

Авторка робить спробу сформулювати визначення поняття «критична документалістика», звертаючись до критичних підходів у філософії, а також теорії кіно.

Ключові слова: мас-медіа, пропаганда, документальне кіно, кінокритика, критика ідеології.

Автор пытается сформулировать определение понятия «критическая документалистика», ссылаясь на критические подходы в философии, а также теории кино.

Ключевые слова: масс-медиа, пропаганда, документальное кино, кинокритика, критика идеологии.

The authoress is making an attempt to define the notion of *a critical documentary* referring to the critical approaches in philosophy and also film theory.

Keywords: mass media, propaganda, documentary film, film critique, ideology critique.

Від часів Революції Гідності (2013–2014 рр.) в Україні активізувалася дискусія щодо мас-медійної пропаганди та ролі, яку вона відіграє у політичних процесах. Російська медійна машина все частіше прирівнюється до військової, а ідеологічні механізми, що приводять її в дію, мають свою специфічну природу, яка заслуговує

і потребує детального дослідження, в тому числі й в академічному контексті. Базуючись на численних суперечностях, непомітних неозброєним оком, російська пропаганда має на меті не так донести до глядача певну істину, як продемонструвати те, що істини не існує взагалі. Така форма крайнього постмодерного релятивізму повністю позбавляє людську свідомість можливості відрізнити правду від брехні, реальність від «фейку», підриваючи довіру до журналістики в цілому.

За цих умов цілком логічним є виникнення розмов про такі альтернативні стратегії виробництва істини, які можна було б протиставити заідеологізованій медійній системі репрезентації. Однією з таких стратегій могло б бути документальне кіно, яке, будучи спрямованим на фіксування певних аспектів реальності та «історичного світу» [8, р. 18], на противагу пропагандистській фікції, покликане відображати правду. З іншого боку, незважаючи на пафос об'єктивності, документальне кіно чи не найчастіше інструменталізується задля пропагандистських цілей. У такому контексті неодмінно постає питання: чи існує непропагандистська документалістика? Якщо так, то які формальні принципи закладені в її виробництво? Що у контексті документального кіно означає бути критичним, тобто зберігати дистанцію щодо політичного статус-кво?

Перед тим як давати відповіді на ці питання, варто коротко окреслити предметне поле, пов'язане з даною проблематикою, – тобто ті філософські підходи, з точки зору яких той чи інший документальний фільм можна було б назвати критичним.

Виникнення критичного документального кіно деякі дослідники пов'язують із революційною авангардною культурою 1920-х років [7], і не випадково в той самий час у західній соціології та політичній філософії виникає те, що вже давно звикли позначати поняттям «критична теорія». В історії схожі тенденції зазвичай виникають у всіх сферах суспільного життя – в науці, філософії, культурі тощо. У вузькому сенсі цей термін описує неомарксистську теорію Франкфуртської школи, пов'язаної з іменами Теодора Адорно, Вальтера Беняміна, Герберта Маркузе, Макса Хоркхаймера та ін., які належали до Інституту соціальних досліджень, заснованого у Франкфурті 1923 року. У зв'язку з лівими поглядами, а також єврейським походженням більшості своїх членів Інституту довелося переїхати до Нью-Йорка після приходу Гітлера на посаду канцлера 1933 року. Там Інститут працював при факультеті соціології Колумбійського університету, а 1949 року повернувся назад до Франкфурта [4, р. 42].

Згідно з цими теоретиками, «критична» теорія відрізняється від «традиційної» теорії відповідно до специфічної практичної мети: теорія критична до такої міри, до якої вона є спрямованою на емансипацію людини та звільнення її від рабства [5]. Принциповою перешкодою для людського звільнення є ідеологія. Критика ідеології стала однією з ключових проблем критичної теорії. На противагу класичному марксизму, Франкфуртська школа почала займатися вивченням тієї сфери, що в марксистській детерміністській формулі називається «надбудовою» і репрезентує «виробництво ідей, уявлень, свідомості», «формування уявлень, мислення, духовне спілкування людей» [1, с. 24]. Ідеологія поневолює не менше, ніж економічна експлуатація, оскільки вона створює політичні та культурні умови для відтворення капіталістичних виробничих відносин, як щодо цього висловився французький марксист Луї Альтюсер [2]. Одним із центральних об'єктів інтересу для теоретиків із Франкфурта були, зокрема, сучасні медіа та роль, яку вони відіграють у поширенні ідеології.

Візьмімо за приклад такий медіум як ігрове кіно. Базовим текстом «жанру» критики ідеології в кіно є «Ідеологічні ефекти базового кінематографічного апарату» (1970) Жана-Луї Бодрі. Він не був пов'язаний із Франкфуртською школою, проте належав до кіл французьких неомарксистів, зокрема, структуралістів, роботи яких є іншим варіантом критичної теорії. Ж.-Л. Бодрі вважав, що, говорячи про кіно, «ми повинні встановити місце інструментальної основи у наборі операцій, які поєднуються у виробництві фільму... Між “об'єктивною реальністю” та камерою, місцем запису, а також між записом та проектуванням знаходяться певні дії – робота, результатом якої є завершений продукт. Постає питання, чи робота стає очевидною, чи споживан-

ня продукту призводить до “ефекту знання” [Альтюсер], чи робота приховується? Якщо друге, то споживання продукту буде супроводжуватися ідеологічною додатковою вартістю» [3, р. 40–41]. Тобто фільм для нього є, насамперед, результатом певного виробничого процесу, до якого залучені камера, монтаж, проекція. Це те, що складає матеріальну базу будь-якого кіно. У класичному наративному кіно цей апарат монтажу і проектування є прихованим і за допомогою неперервного монтажу створює ілюзію об’єктивної реальності та цілісного висловлювання. В цьому і полягає його основний ідеологічний ефект.

Відповідно, критичне кіно, на противагу ідеологічному, має ставити питання про те, як ми говоримо про історичний світ, окрім того, що ми про нього говоримо. Критична модель підкреслює епістемологічний сумнів. Вона наголошує на деформаційній інтервенції кінематографічного апарату у процесі репрезентації [8, р. 61].

У виробництві документального кіно, як і у виробництві будь-якого іншого культурного тексту, безумовно, задіяні репрезентативні механізми, які у зв’язку з пафосом правди, що його оточує, часто ще більш невидимі, ніж у випадку інших медіумів. «Документальні фільми приносять задоволення та приваблюють в той час як їхня власна структура залишається практично невидимою, їхні власні риторичні стратегії та стилістичні вибори великою мірою непомітними» [8, р. X], – пише американський теоретик документального кіно Білл Ніколз.

Якою є ця структура і яке місце в ній посідає репрезентація? Як стверджує Б. Ніколз, на відміну від художніх фільмів, що структуруються згідно з логікою оповіді, документальні формуються навколо логіки інформування. Економіка цієї логіки передбачає репрезентацію, випадок або аргумент про історичний світ. Економіка є переважно інструментальною або прагматичною: вона функціонує в категоріях вирішення проблеми.

Критичність позиції документаліста залежатиме від того, наскільки він рефлексує над власними засобами виробництва та стратегіями репрезентації – аналогічно до критичного режисера ігрового кіно. Той же Б. Ніколз виокремлює чотири основні моделі репрезентації в документальному кіно – експозиційну, інтерактивну, кіно-спостереження та рефлексивну. Безумовно, цей розподіл є доволі умовний і ставити чітке розмежування між цими підходами не варто.

Експозиційна модель покликана посилювати враження об’єктивності та добре обґрунтованого судження, тому монтаж у ній слугує переважно підтриманню риторичної неперервності, ніж просторової та часової. Для фільмів, змонтованих із застосуванням експозиційної стратегії, характерне використання закадрового голосу, який висловлює судження, запропоноване фільмом. Елементи інтерв’ю також можуть включатися, але вони радше підпорядковуються «голосу Бога» як докази його незаперечної істинності. Саме ця модель найчастіше критикується як найбільш заідеологізована, оскільки вона створює саме ту ілюзію об’єктивності, яка була розкритикована у критичній теорії медіа. Фільми такого типу – згадані у Б. Ніколза «Нічна пошта» (1936) Г. Ватта і Б. Райта, «Битва під Сан-П’єтро» (1945) Дж. Х’юстона та ін. – є найменш рефлексивними щодо власних форм артикуляції [8, р. 35–37].

На противагу експозиційній моделі, де текстовий авторитет репрезентується логосом – словом та його логікою, *інтерактивна* модель документального кіно наголошує на образах свідчення або вербального обміну та демонстративних образах (тобто таких, які демонструють валідність або, можливо, сумнівність тверджень очевидця). Текстовий авторитет зміщується в напрямку залучених соціальних акторів, тобто історичного тіла реального агента [8, р. 38, 44]. На перший погляд може скластися враження, що, кардинально протиставляючись експозиційній, інтерактивна модель є критичною щодо першої. З іншого боку, досить часто такий репрезентативний прийом виявляється лише дзеркальним відображенням експозиційного, залишаючись при цьому абсолютно аналогічним йому на рівні форми.

Художниця, документаліст і теоретик Хіто Штеерл критикує інтерактивну модель на прикладі кількасерійного фільму Незалежного медіа-центру Сіетла «Конфронта-

ція в Сіетлі» (1999), який документує протести під час з'їзду Світової організації торгівлі 1999 року. На противагу корпоративним медіа, цей фільм, за задумом авторів, мав відобразити погляд самих протестувальників на дані події, тобто поширити контрінформацію, яка тут описується як істинна. Це «голос народу», який необхідно почути, і який сприймається як єдність відмінностей різних політичних груп, представлених у протесті, резонуючи з фільмічним часопростором, гомогенність якого не ставиться під сумнів. Оскільки форма фільму тут цілком аналогічна формі, яку застосовують мейнстрімні медіа, а відмінним є лише зміст повідомлення, говорити про його критичність є помилкою [9, р. 82–84].

У *фільмах-спостереженнях*, які Ерік Барноу називає також прямим кіно (*direct cinema*), а інші, наприклад, Стефан Мамбер, описують як правдиве кіно (*cinéma vérité*), підкреслюється невтручання режисера. У цій моделі репрезентації монтаж існує, насамперед, для підтримки просторової та часової неперервності судження або випадку [8, р. 38, 40]. Радикальне невтручання режисера в американському прямому кіно 1960-х років (представниками якого є Р. Дрю, Р. Лікок, Д. Пеннібейкер) чи французькому правдивому кіно того ж періоду (Жан Руш) пояснюється прагненням показати «життя як воно є» (з їхнього погляду, це було прямим відсиланням до теоретичних принципів радянського режисера Дзиги Вертова). Відсутність коментаря та відмова від використання образів як ілюстрацій узагальнень сприяє акцентуванню на діяльності індивідів у рамках специфічних соціальних формацій, таких як сім'я, місцева спільнота або окрема інституція чи один з її аспектів [8, р. 40]. Так, наприклад, фільм Фредеріка Вайзмана «Школа» (1968) показує день, типовий для групи учнів середньої школи у Філадельфії, аналізуючи владні відносини всередині цього ідеологічного державного апарату (висловлюючись термінами Л. Альтюсера).

У *рефлексивній* моделі репрезентації предмет тексту зміщується зі сфери історичної довідки до властивостей самого тексту. Рефлексивні тексти самосвідомі не лише щодо форми та стилю, як поетичні, а й щодо стратегії, структури, конвенцій, очікувань та ефектів. Реалістичний доступ до світу, здатність надати переконливі докази, можливість незаперечних аргументів, незламний зв'язок між індексальним образом і тим, що він репрезентує, – усі ці поняття в рефлексивному кіно покликані викликати підозру [8, р. 57, 60]. Рефлексивними можна назвати авангардні експерименти з формою, які зосереджувалися на матеріальності кінематографічного означника, а також політичне брехтінське кіно, що торкається матеріальності соціальних практик включно з поглядом та кінематографічним апаратом, але розширюється далеко за його межі – до дискурсивних формацій та інституційних практик, які характеризують таке суспільство (Жан-Люк Годар) [8, р. 65–66].

Рефлексивне кіно набуло нової форми в 1990-х роках, втілившись у жанрі кіно-та відеосеїстики, що його винайшов німецький режисер Харун Фарокі. «У своїх фільмах Фарокі працює зі “знайденими матеріалами”; вони дискурсивні й скоріше слідує аргументам, що виводяться із самих образів, замість конструювання фіктивного наративу або ілюстрування образами політичної чи філософської точки зору на зовнішній світ» [6, р. 238].

«Відеограми революції» (1992) Х. Фарокі та А. Ужіци показують румунську революцію грудня 1989 року в новій формі історіографії, заснованій на медіа. Х. Фарокі дослідив не лише те, що відбулося у період повстання в Бухаресті, а й різні форми документації цієї події за допомогою камер. У своєму документальному есе «Робітники виходять з фабрики» (1995) режисер розглянув однойменну сцену впродовж усієї історії кіно. У результаті постає захопливий кінематографічний аналіз медіуму кіно як такого – від «Нових часів» Чарлі Чапліна та «Метрополіса» Фріца Ланга до «Аккатоне» П'єра Паоло Пазоліні.

Рефлексивна модель репрезентації в документальному кіно кидає виклик поняттю об'єктивності, що так часто експлуатували медіа модерної епохи з метою донесення панівної істини до глядача. У зв'язку з цим, вона здається найбільш критичною в

сенсі, закладеному в це поняття теоретиками Франкфуртської школи, філософами-структуралістами та ін. Здавалося б, тут саме кіно здійснює критику ідеології. Проте чи актуально це у постмодерну епоху цинічного розуму, коли навіть домінантні медіа вже не намагаються бути об'єктивними і ставлять під сумнів саме поняття істини? Якою повинна бути критична відповідь документаліста таким медіа? Відповіддю може бути, по-перше, (пере)винайдення такого механізму виробництва істини, який би, насамперед, стверджував, що вона існує і що за природою своєю вона не об'єктивна, а суб'єктивна. По-друге, утверджуватися ця істина повинна не лише у політичній площині, а й в етичній: документаліст змушений рефлексувати не лише над своїми формальними стратегіями, а й над відповідальністю за наслідки власних дій. Адже на відміну від режисера ігрового кіно, який знімає фіктивних персонажів, режисер-документаліст знімає реальних людей з їхніми життями та досвідом.

1. *Маркс К., Енгельс Ф.* Немецкая идеология. Разд. I / К. Маркс, Ф. Энгельс // *Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Издание второе.* – Т. 3. – Москва : Государственное издательство политической литературы, 1955. – С. 11–78.
2. *Althusser L.* Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation) [Digital source] / L. Althusser // *Althusser L. «Lenin and Philosophy» and Other Essays.* – New York : Monthly Review Press, 1971. – Mode of access : <https://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>.
3. *Baudry J.-L.* Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus / J.-L. Baudry // *Film Quarterly.* – Vol. 28. – Nr 2 (Winter, 1974–1975). – P. 39–47.
4. *Bennett T.* Theories of the Media, Theories of Society / T. Benneth // *Culture, Society and the Media* / ed. by Tony Bennett, James Curran, Michael Gurevitch, Janet Woollacott. – London : Routledge, 1990. – P. 30–55.
5. *Bohman J.* Critical Theory [Digital source] / J. Bohman // *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* / ed. Edward N. Zalta. – Mode of access : <http://plato.stanford.edu/entries/critical-theory/>.
6. *Elsaesser T.* Propagating Modernity: German Documentaries from 1930s: Information, Instruction, and Indoctrination / T. Elsaesser // *The Oxford Handbook of Propaganda Studies* / ed. by Jonathan Auerbach, Russ Castronovo. – Oxford : Oxford University Press, 2013. – P. 233–256.
7. *Nichols B.* Documentary Film and the Modernist Avant-Garde / B. Nichols // *Critical Inquiry.* – Vol. 27. – Nr 4 (Summer, 2001). – P. 580–610.
8. *Nichols B.* Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary / B. Nichols. – Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1991. – 313 p.
9. *Steyerl H.* The Wretched of the Screen / H. Steyerl. – Berlin : Sternberg Press, 2012. – 198 p.

SUMMARY

Since Maidan Revolution of 2013–2014 public debate on the nature of contemporary propaganda has been activated in Ukraine and beyond. In times of postmodern relativism, when it is ever harder to distinguish between the truth and the lie, reality and fiction, media becomes an ever more integral part of war efforts, it is crucial to seek for some alternative modes of visual representation, which would contest dominant ideological strategies of meaning production.

The article is an attempt to find these modes within the documentary film practice by defining the notion of criticism as epistemological tool. The criticism is considered within Marxist philosophical tradition, as well as film and media theory. Contemplating the critical phenomenon in the context of documentary modes of representation (Bill Nichols), the authoress of the article discovers the necessary ethical dimensions of criticism in documentary as distinct from realism phenomenon in narrative fiction film.

This fact may cause the debate on the role of ideology in contemporary media and visual culture to a further philosophical level of political implications of truth discussing in times of cynical reason.

Keywords: mass media, propaganda, documentary film, film critique, ideology critique.