

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	6
Промежуток. <i>Беседа с Анатолием Васильевым.</i>	11

POSTDOC

После романа	24
После интервью.	35
После спектакля	54
После травмы	59
После жизни	65
После смерти.	71
После поэзии.	78
После андеграунда. <i>Беседа с Львом Рубинштейном</i>	96

ЧАСТНЫЕ ХРОНИКИ

На съемочной площадке	114
На сцене.	128
На тридцать девять минут старше	134
На последнем дыхании	138
Хроники повседневности	146
Четыре истории с камерой	173
Свидетель. <i>Беседа с Виталием Манским</i>	188
До Освенцима	209

МЕСТО, ВРЕМЯ

Время, место	225
Мертвые курят. <i>Беседа с Сергеем Братковым</i>	233
Онтология	242
Меланхолия	249
Археология	258
Технология	271
Мифология.	282

ВРЕМЯ ПОВСЕДНЕВНОСТИ	307
Я рабочий	321
Режиссерская смена в Румынии	344
Новая (латиноамериканская) волна	372
Неигровое/игровое	395
Дистанция взгляда. <i>Беседа с Ульрихом Зайдлем</i>	419
ДВА ШАГА НАЗАД. МЕЖДУ ЗОНОЙ И ОСТРОВОМ	435
НЕРЕАЛИТИ	461
НА ГРАНИЦЕ	483
POSTDOC-2	493
После травмы	497
После спектакля	519
На съемочной площадке	531
Место, время	543
Частные хроники	561
После романа	577
На границе	595
Археология	607
Нереалити	615
После смерти	623
После жизни	627
Технология	643
Меланхолия	649
Время, место	667
Онтология	679
Источники иллюстраций	687
Указатель имен	689

ОТ АВТОРА

В 2006 году Тильду Суинтон, утонченную актрису, красавицу, интеллектуалку с ясной головой, пригласили на фестиваль в Сан-Франциско произнести речь о кино. Произвести мозговую атаку. Доклад Суинтон представлял собой чтение письма ее восьмилетнему сыну Ксавье, будто бы или на самом деле задавшему перед сном вопрос: «Что снилось людям в те времена, когда кино еще не изобрели?» Мама воспользовалась — «сон в руку» — любознательностью ребенка для написания заказного текста. Этот документ был напечатан в журнале *Vertigo*¹.

Мало того, что в своем замечательном письме Суинтон признается в любви к пространству между реальностью и воображением с его разрывами, паузами, интервалами и называет кино последним прибежищем глубокого экзистенциального опыта. Она печалится, как и лучшие художники, теоретики современного искусства, что «сила, вера и любовь к реальной жизни — качества, так редко встречающиеся» теперь. Говорит о необходимости различать «скрытые достоинства в, казалось бы, непримечательных произведениях».

В сущности, ее личное письмо сыну, ставшее достоянием и других читателей, касается узловых вопросов, о которых пойдет речь в этой книге.

«Очевидно, что сегодня, — уверена Суинтон, — мы стали совершенно неспособны понимать реальность <...> стоим на пороге катастрофы нового типа <...> входим в период упадка во всех сферах жизни. <...> Мы наблюдаем кризис в литературе. Экзистенциальный кризис, которого не мог бы вообразить и Сартр. Мир, в котором сам факт деформируется и постоянно берется в кавычки. Существует твой факт и мой факт. Так через субъективность завершается всеобъемлющий процесс отчуждения. Так завершается миссия капитализма. <...> Нас больше не возмущает, что СМИ фабрикуют и искажают действительность. <...> Мы постоянно сомневаемся в том, что видим, и давно перестали верить собственным глазам. Разве в таком мире есть место художественному вымыслу? <...> Утрата доверия к реальности,

¹ *Swinton T. A Letter to A Boy from His Mother // Vertigo. 2006. Vol. 3. № 3.*

размывание границ между реальностью и вымыслом, болезненная склонность массмедиа к сенсациям, „раздувание“ и искажение фактов не могут не повлиять на отношение общества к мифотворчеству и актерскому искусству. Постоянная драматизация событий повседневной жизни, преподносимых в качестве пикантных вкраплений новостными программами, в итоге только раззадоривает население, будит в нем адреналиновую жажду. <...> Мы привыкли ждать развязки эпизода сериала через тридцать минут, включая рекламу. Стоит ли удивляться, что, дожевывая попкорн, мы с трудом дожидаемся конца полуторачасового фильма? А если события в мире растягиваются на несколько месяцев (плюс нанесенный ущерб), мы ждем скорого финала. <...> Мы живем в эпоху псевдореальности. Мы — вечно бодрствующие существа, слишком уставшие и замученные, чтобы видеть сны <...> существа, попавшие в зависимость от телереальности. Мы разучились общаться с живыми людьми, готовить настоящую еду, одевать настоящие тела. <...> Сегодня, когда мы разрушаем и искажаем время, погружаясь в виртуальный мир и гонясь за сиюминутным, мы жаждем новых, обновленных временных форм, нового чувственного восприятия длительности в реальном мире. Но почему? Быть может, это говорит голос нашей памяти: мы чувствуем, что нас все настойчивее толкают куда-то, что мы стали частью масштабного проекта под названием „Амнезия“¹.

Перечислив потребности «общества телезрителей» (выражение Бориса Дубина), Тильда Суинтон объявила о потребности зрительского «меньшинства» в запечатлении и восприятии (вне)телевизионной реальности, чтобы получить возможность выскочить из глобального анонимного проекта, названного ею «Амнезией».

Произведениям и авторам, которые, работая с различными документальными свидетельствами, провоцируют иное восприятие времени, реальности, пересматривают само понятие «документального» или традиционные, обостряющиеся в исторических «промежутках» отношения между фактом и вымыслом, и посвящена эта книга.

Режиссеры-документалисты уходят в игровое кино. Лучшие режиссеры игрового кино конца 1990-х — 2000-х годов снимают

¹ Суинтон Т. Письмо мальчику от его мамы // Искусство кино. 2009. № 3. С. 110–111, 112.

в парадоксальной поэтике. Их фильмы — реакция на имитацию авторского искусства, на поверхностную документальность, но и на компрометацию реальности, о которой неожиданно стало не стыдно — в смысле вообще возможно, не рискуя быть объявленным отсталым дураком, — говорить. Радикальность жестов, приемов, языка взяли на вооружение иллюзионисты мейнстрима, рекрутируя все большее число зрителей, оставляя *ad marginem* кино- и театрального проката эстетическую ненавязчивость или скромность новых реалистов или тех художников, которые исследуют промежуток между игровым пространством и неигровым, где человек, место, время обнаруживают себя «в реальном бытии».

Конец постмодернистской эпохи, который уже никто не оспаривает, эпохи, отменившей, казалось бы, саму способность документировать (несмотря на роль архивов в истории), стал свидетельством системного кризиса, о котором размышляют актриса Суинтон и аналитики многообразных сфер занятий.

Ощущение иной кинематографической реальности, ничего общего не имеющей с постмодернистским гиперреализмом, было мгновенно распознано на рубежном Каннском фестивале 1999 года, когда председатель жюри Дэвид Кроненберг выдал главный приз «Розетте» братьев Дарденн. Но по каким путям формировалась эта как бы не сконструированная реальность, минуя аттракционные приемы и пресловутую образность, все еще не вполне артикулировано, хотя метадокументальный тренд 2000-х вроде всем очевиден.

В 2009-м на театральном фестивале «Золотая маска» в Москве были показаны легендарные спектакли прошлого века. Среди них — работы Уильяма Форсайта. После первого балета — «Автограф Потемкина», представляющего классический (звучит как оксюморон) образец постмодернистского искусства, — я с друзьями обсуждала впечатления. За столиком в буфете оказался незнакомец, вдруг подавший реплику: «Это гениальный архаический балет, потому что время постмодерна прошло, теперь — исключительный интерес к реализму». Прямо так и сказал. Но мы не стали расспрашивать, что же означает, на его взгляд, загадочное слово «реализм», особенно в балете, хотя он, возможно, и не только балет имел в виду. Это замечание анонимного зрителя засвидетельствовало общественные настроения, странным образом совпавшие с замешательством ученых мужей.



Но приметы принципиально новой ситуации, в которой оказались авторы и зрители 2000-х, пока не сложились в структуру.

В концептуальной «таблице Менделеева», способной покрыть своими элементами химический состав искусства 2000-х, многие клетки свободны. Их еще предстоит заполнить.

Задача этой книги — проанализировать природу «новой достоверности» (не путать с «новой искренностью») совсем молодых и давно практикующих реалистов, а также реалити-шоу и мокьюментари (имитации документальности в кино); коллизии между документацией и реконструкцией событий, внезапный интерес режиссеров документального (точнее, постдокументального) кино и театра к мифологии обыденного сознания.

Работа с документом — частный случай разнообразных практик, то есть работы с чужим материалом в авангарде и постмодерне. Документ — элемент структуры, которую собирает автор.

Постдокументализм — рабочий термин или даже предтермин, которым можно было бы обозначить следующий этап развития искусства 1990-х — 2000-х. После того как дистанция между автором и документом осознана и доведена до полемической крайности, начинается обратный процесс. Суть этого процесса в стремлении вернуть язык художнику, но язык, уже отпущенный на свободу и освеженный анонимностью документа. Отсюда разнообразные нетривиальные способы его переосмысления, включая репортажность, реконструкции, воспоминания, запечатленные в домашних архивах или хранящиеся в памяти людей, перенесенных (в прямом смысле или благодаря их рассказам) на сцену и в постдокументальное кино.

Приходится признать, что, подобно тому как постмодернизм, превратившись в попсу, перестал играть свою освободительную роль, так и постдокументализм, востребованный для реабилитации документа, оказался потеснен внеочередным «поворотом винта»: иным соотношением воображаемого/реального в новейшем авторском кино, пограничном так называемому contemporary art'y. И хотя румынская, скажем, волна еще с экрана не схлынула, новые режиссеры начинают осваивать другие (смежные) территории. Победа фильма Апичатпонга Вирасетакуна «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» на Каннском фестивале 2010 года побуждает задуматься об иных связях или интервалах между временем повседневности и документальной реконструкцией архаических — иногда

реальных, иногда псевдофольклорных — обрядов, ритуалов. Однако новый «промежуток» потребует накопления своего персонального опыта.

А пока стоило бы подумать вот о чем: «документальное» прошедшего времени — это не только условие договора между автором и читателем, зрителем. Оно видится как источник, точнее, понятие, которое позволяет (или не позволяет) обнаружить другое *действующее лицо* 2000-х: не героя, не коллектив, не массы и даже не реальное в эмпирической или виртуальной, столь же материальной реальности. Возможно, этим «действующим лицом» становится опыт. Не только чувственный, но опыт совместного проживания. Или даже производство такого опыта.