

В итоге мы получаем замкнутую «кристаллическую» структуру фильма (образ-кристалл), сконструированного из образов-воспоминаний режиссера. В фильме мы видим даже не эти «острия времени», но их отпечатки на самом сердце режиссера.

1. Герц Франк: «Опыт голого человека» // Искусство кино : [сайт]. 2004. № 3. URL: <http://www.kinoart.ru/archive/2004/03/n3-article20> (дата обращения: 15.01.2019).

2. Дерябин А. В заложниках — авторы, герои и зрители... // Сеанс : [сайт]. 2005. № 25/26. URL: <http://seance.ru/n/25-26/vertigo/v-zalozhnikah-avtoryi-geroi-i-zriteli/> (дата обращения: 15.01.2019).

3. Делёз Ж. Кино. Кино 1: образ-движение. Кино 2: образ-время. [М.], 2004. 560 с.

4. Аркус Л., Шевловский К. Болевая точка : беседа с Виктором Косаковским // Сеанс : [сайт]. 2009. № 31. URL: <http://seance.ru/blog/bolevaya-tochka/> (дата обращения: 15.01.2019).

УДК 791.229.2(470)+791.221.8

Михаил Захаров

*Всероссийский государственный институт кинематографии
имени С. А. Герасимова,
Москва*

НЕРЕАЛЬНЫЕ ПРОСТРАНСТВА: РОССИЙСКИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ О КВИРАХ В СВЕТЕ ДИГИТАЛЬНОГО ПОВОРОТА

Представлен анализ трех российских документальных фильмов — «Бабочки» Дмитрия Кубасова, «Еще чуток, мрази!» Мадины Мустафиной и «Кролики в свете фар» Алисы Ерохиной, посвященных квирам — людям, которые не репрезентированы в официальном дискурсе и существование которых мистифицировано. Показано, что создание этих фильмов стало возможным благодаря дигитализации кинематографа, демократизации съемочного оборудования и пролиферации

образов. Каждый из них обладает диффузным авторством — режиссер либо делегирует съемку герою, либо наделяет героиню высокой степенью агентности, либо оставляет под вопросом личность оператора. В статье со ссылками на квир-теорию Джудит Батлер, эссе о художнике как этнографе Хэла Фостера и мастер-класс *The Female Gaze* Джил Солоуэй рассмотрена ответственность автора при использовании подобных эмансипаторных стратегий.

Ключевые слова: российская документалистика; дигитализация кинематографа; квир-теория; агентность; партиципаторность; эмансипаторные практики; *female gaze*; идеологический патронаж.

Mihail Zakharov

*All-Russian State Institute of Cinematography
Named After S. A. Gerasimov,
Moscow*

UNREAL SPACES: RUSSIAN DOCUMENTARY CINEMA ON QUEERS IN LIGHT OF THE DIGITAL TURN

The article analyses three Russian documentary films, Dmitry Kubasov's *Butterflies*, Madina Mustafina's *Come on, Scumbags!*, and Alisa Erokhina's *Rabbits in the Headlights* depicting the lives of queer people, whose existence is often denied in Russia, and even seems unreal to many. The shooting of these films became possible due to the digitalization of cinema, the democratization of the equipment and the proliferation of moving images. Each of the films has a diffuse authorship: the author either delegates the shooting to the character, empowers the heroine by giving her agency, or leaves the identity of the cameraperson unknown. By addressing Judith Butler's writings on passing and performance, Hal Foster's essay *The Artist as Ethnographer* and Jill Soloway's master class *The Female Gaze*, the article explores the political responsibility of the authors who employ the aforementioned emancipatory strategies.

Keywords: Russian documentary cinema; digitalization of cinema; queer theory; agency; participation; emancipatory practices; female gaze; ideological patronage.

Имеет значение, какие мысли мыслят мысли.
Имеет значение, какие знания знают знания.
Имеет значение, какие отношения соотносят отношения.
Имеет значение, какие миры мирят миры.
Имеет значение, какие истории рассказывают истории.
Донна Харауэй. Тентакулярное мышление

Дигитализация кинематографа спровоцировала, среди прочего, появление двух тенденций. Первая заключается во вторжении Реального в постмодернистский ландшафт современности, описанном американским кинокритиком Джимом Хоbermanом [1]. В связи с травмой, нанесенной Реальным нашему восприятию реальности (Реальное, утверждал Лакан, невозможно встретить лицом к лицу и осмыслить), зрители больше склонны доверять иллюзии и прятаться в вымысле — поэтому документальную съемку крушения башен-близнецов многие восприняли как кадры фильма-катастрофы. Реальность и фикция осуществили рокировку: первая кажется невероятной, последняя — абсолютно правдивой; этим объясняется возникновение фильмов, размывающих границы между документальным и игровым кинематографом, для обозначения которых российский кинокритик Зара Абдуллаева ввела термин «постдок» [2]. Встает вопрос о том, каким образом репрезентировать реальность так, чтобы она не потеряла своей материальной основы.

Вторая особенность заключается в пролиферации образов и историй и наступлении «эстетической демократии» (выражение Бориса Гройса [3]) — любая история достойна того, чтобы ее поведали (фильм Сары Полли, посвященный запутанным взаимоотношениям внутри ее семьи, так и называется: «Истории, которые мы рассказываем»), любой образ достоин того, чтобы быть распространенным, вопреки возмущению Базена, связанному с «онтологической непристойностью» [4] — характеристикой, которую он дал документированию смерти на пленку и ее последующему воспроизведению, в ходе которого человек как будто умирал многократно. Встает вопрос о том, как репрезентировать на экране тех, чье существование не признается, замалчивается, стирается и обезли-

чивается на государственном уровне, кажется многим невыносимым, нереальным и даже фантастическим — речь идет о квирах.

Данный текст представляет собой анализ и сопоставление трех российских постдокументальных фильмов недавнего времени — «Бабочки» Дмитрия Кубасова (2016), «Еще чуток, мрази!» Мадины Мустафиной (2013) и «Кролики в свете фар» Алисы Ерохиной (2016). Фильмы предлагают три стратегии видимости (невидимость, видимость, гипервидимость), три способа производства (комбинирование кадров, отснятых героем с помощью непрофессиональной техники и режиссером с помощью профессиональной; использование материала, отснятого режиссером в режиме включенного наблюдения; комбинирование постановочного и документального материала, отснятого на два айфона) и три повествовательные модели (дневниковая обрывочность, классическое линейное повествование, избирательность видеоблога). Во всех трех случаях авторство оказывается рассеянным: режиссер либо делегирует съемку герою («Бабочки»), либо наделяет героиню высокой степенью агентности («Еще чуток, мрази!»), либо оставляет под вопросом личность оператора («Кролики в свете фар»).

Основной вопрос, рассмотренный в работе, следующий: какую ответственность на себя берет режиссер, когда берется за съемку фильма о квирах, делегируя съемку/агентность герою, оставляя за собой возможность монтировать материал и выступая своеобразным куратором или «программистом форм» (термин Николая Буррио [5]), и как быть в случае, если происходит «убийственное растождествление с другим» (выражение Хэла Фостера [6])?

Невидимость: «Бабочки» Дмитрия Кубасова

«Бабочки» были сняты в рамках проекта «Реальность» Павла Костомарова и Александра Расторгуева, обладающего значительным эмансипаторным потенциалом с точки зрения реорганизации привычных отношений «режиссер — объект» [7]. Тандем опробовал метод делегирования роли автора незнакомым людям, прошедшим интернет-кастинг, в постдокументальной диалогии «Я тебя люблю» (2010) / «Я тебя не люблю» (2012), действие которой разворачивалось в Ростовской области: они раздали молодым участникам недорогие

цифровые видеокамеры, с помощью которых те документировали свою жизнь, и оставили за собой право монтировать отснятый материал. Несмотря на фестивальную успех (премьера фильма состоялась на Роттердамском международном кинофестивале в 2011 г.), признание российского киноистеблишмента (номинация на премию «Ника» в категории «Лучший неигровой фильм») и обилие положительных отзывов в российской прессе, получившийся фильм, содержащий в себе недопустимое количество нецензурной брани, не был выпущен в российский прокат, зато почти сразу же превратился в хит кинолюбных показов.

У «Бабочек» схожая судьба: фильм мгновенно стал культовым после внеконкурсной премьеры на Московском международном кинофестивале (2016), но демонстрация его в российском прокате невозможна как по цензурным соображениям (центральная любовная линия фильма — гомосексуальная), так и из-за нишевого характера молодой российской документалистики. Главный герой фильма, Алексей, был найден в ходе кастинга проекта «Реальность» в Москве. В начальных сценах фильма, задокументированных им самим, он возвращается в провинцию, откуда переехал в Москву, и совершает каминг-аут перед пьяной матерью и ее гостями; она не воспринимает его всерьез и угрожает избить, после чего Алексей хлопает дверью. Следующий кадр, снятый, как выяснится впоследствии, уже не Алексеем, — размеренное течение Волги в городе Плес, где летом ежегодно проходит фестиваль «Зеркало» им. А. А. Тарковского (стоит заметить, фильм не дает никакого внятного объяснения, почему Алексей поехал именно туда.) На фестивале он встречает юношу Григория, с которым у него происходит курортный роман.

В ходе публичного обсуждения «Бабочек», состоявшегося в феврале 2018 г. в московском Музее кино [8], были выявлены обстоятельства, обусловившие стилистический дуализм картины: фильм состоит из фрагментов, снятых как самим героем-непрофессионалом на дешевую камеру и смартфон, так и группой профессиональных операторов, в том числе самим режиссером Д. Кубасовым; те 30 % сцен, которые Алексей не мог заснять чисто физически, будучи в непривилегированном положении (Павел Лунгин выбирает себе коттедж побольше, Марина Тарковская фотографируется с бабоч-

ками, продюсер Ларса Фон Триера Марианна Слот ест пирожки, Рэйф Файнс пьет водку), были отсняты Кубасовым и его командой. В фильме присутствуют мириады бинарных оппозиций: профессиональное/непрофессиональное, публичное/частное, обеспеченное/непривилегированное, официальное/маргинальное, каноническое/выброшенное из канона; перечень можно продолжить дневным/ночным, видимым/невидимым и гетеросексуальным/квирным (режиссер-китаянка Хуан Цзи достигает пика видимости, когда выходит на залитую софитами сцену получать главный приз вместе с мужем и ребенком / большая часть сцен, в которых задействован Алексей, происходят ночью — многие из них сняты в режиме ночного видения; герой часто невидим — половой акт, в ходе которого Алексей лишает девственности Григория, передан лишь звуками, а сами герои находятся вне кадра; тело Алексея редко попадает в кадр целиком и по большей части обрезано рамкой).

Также в ходе обсуждения выяснилось, что Кубасов, получив на руки предельно личный материал (Алексею было запрещено удалять видео), смонтировал, как ему кажется, художественный, а не документальный фильм, в котором мы видим не реальную жизнь реального человека, а бытование фиктивного героя. Поэтому, считает Кубасов, можно забыть об этике и политике образа и целиком сконцентрироваться на эстетической составляющей — свой фильм он не считает политическим (самым частым аргументом Кубасова за деполитизацию фильма было то, что это «авторское, независимое» кино, которое «не является политическим»; недалёковидность этого утверждения была опровергнута тем, что на показе присутствовала продюсер фильма, неоднократно вступавшая за режиссера). Примечательно, что Кубасов выбрал Алексея в качестве героя после того, как увидел сцену ссоры, описанную выше — ссоры, завязанной на неприятии гомосексуальности в современной российской семье и чрезвычайно укорененной в социальном конфликте (при этом Кубасов продолжал отрицать, что фильм является политическим). На вопрос о том, почему Кубасов решил снять фильм именно на эту тему, если его не интересует политическое измерение гомосексуальности, он ответил, что его давно интересуют однополые отношения («гомосексуализм» вместо введенной в оборот куда менее клини-

чески коннотированной «гомосексуальности»), и перечислил ряд примеров от древних греков до О. Уайльда и А. Рембо.

Исходя из вышесказанного не будет преувеличением заявить, что режиссер «Бабочек» обладает чрезвычайно реакционными взглядами на сексуальную политику. Видение Кубасова и современный академический взгляд на гомосексуальность представляют две радикально различные трактовки одного феномена: можно сказать, это две разные гомосексуальности. Ив Кософски Сэдживик вслед за Мишелем Фуко утверждает, что сексуальность древних греков не имеет ничего общего с новейшим дискурсом о гомосексуальности, развившимся в конце XIX в. [9] (а «эстеты» О. Уайльд и А. Рембо, к слову, блистательно использовали подрывной потенциал своей политической гомосексуальности и театральной скандальности). Во время обсуждения Кубасов продолжил линию, начатую в интервью с Дмитрием Волчеком для радио «Свобода», в котором он заявил, что ирония по отношению к кинематографическому истеблишменту, продаже «русского» и плесовской «клюкве» с танцами, водкой и пирогами является ненамеренной и что он лишь хотел сделать оммаж уходящей эпохе [10]. Но фильм, если он действительно создавался Кубасовым как единая вселенная, а не конфронтирующие друг с другом эстетические пространства (жизнь Алексея и суета фестиваля «Зеркало»), теряет всякий смысл: например, русская попса (а в титрах перечислены абсолютно все песни, звучащие из телефона Алексея на протяжении фильма) использована вхолостую, поскольку не становится вкусовым контрапунктом по отношению к фа-минорной прелюдии Баха, использованной в финальных титрах в качестве отсылки к «Солярису» (музыка Баха, по словам Кубасова, использована на полном серьезе). Кроме того, закономерным при анализе драматургической арки «персонажа» (если принять условия производственного формата, заданного режиссером) является вопрос: почему в жизни Алексея решительно ничего не меняется?

Главный герой обладает крайне противоречивыми и часто лицемерными взглядами на сексуальность и отношения: с одной стороны, он пытается быть радикалом и сексуальным террористом (в открывающей сцене мы видим его в дрэге на фоне надписи «Жги», про себя он говорит, что он «сучка», и на протяжении фильма его

поведение по отношению к окружающим является по меньшей мере эпатажным); с другой стороны, Алексей хочет завести семью (при этом ничего не делая, чтобы опрокинуть властную гетеронормативную парадигму, и не усваивая уроки собственной дисфункциональной семьи). Алексей не пытается создать отношения, базирующиеся на понимании, дружбе и равноправии, а вместо этого подчиняет, угнетает и манипулирует: в одной из первых сцен, где он сидит в баре с подругой, Алексей обвиняет другого гея в промискуитивном поведении («У него очко раздолбанное»), а затем сам предстает в невыигрышном свете, когда соблазняет и бросает Григория. Он говорит Григорию: «Твой день — восьмое марта», а затем угнетает любовника, чтобы проверить его чувства на прочность (само собой, тот не выдерживает и уходит, оставив героя в одиночестве); вместо того, чтобы измениться, в финале Алексей снимает на камеру гомосексуала-мексиканца, с которым познакомился на курорте, пока тот готовит им обоим завтрак: парень просит перестать снимать, но Алексей игнорирует просьбу и продолжает вторгаться в чужое личное пространство, а затем как типичный гетеросексуальный муж вытаскивает из холодильника пиво и садится за стол.

Больше всего нареканий вызывает колониальная гомофобная риторика «Бабочек», подробно описанная в статье Максима Семенова «Что случилось в зоопарке?» [11]. В не предвещающем ничего хорошего начальном сегменте фильма женщина из проекта «Реальность» говорит Алексею: «Приходи, порадуй нас», будто Алексей собирается привезти видеоматериалы с другой планеты, а затем на протяжении картины режиссер демонстрирует тотальное непонимание своего героя: создается ощущение, что Алексей снял один фильм, а режиссер смонтировал другой. Имеет смысл разделить фильм на два эстетических пространства: то, которое создает режиссер фильма, и то, которое создает его герой. Кубасов не появляется в фильме сам и не дает никакого внутреннего пояснения внезапной поездке Алексея на фестиваль «Зеркало» (нет отчетливого драматургического или монтажного перехода между эпизодами — фильм смонтирован с помощью стыков, так что путешествие Алексея на малую родину, на Волгу и обратно в Москву сплавлены воедино); Кубасов и его операторы снимают предельно

нейтральными камерами, как будто не признающими собственное существование. Тряска и неряшливое, неумелое обращение дают о себе знать в случае с Алексеем — его кадры невозможно спутать с профессиональными; кроме того, он постоянно выдает себя закадровыми комментариями. Кубасов не снимает взаимодействие героя с другими персонажами, предпочитая круг знаменитостей; он и его команда проникают в человеческую толпу — рядом с Алексеем либо подчеркнуто никого нет (пустота кадра особенно ощущается во второй половине фильма после возвращения героя в Москву), либо только близкие друзья. При этом за кадром остаются его собственные мысли по поводу происходящего — если на «Зеркале» он еще дает комментарии по поводу романа с Григорием своим друзьям-волонтерам, то по возвращении в Москву он никак не аргументирует свое поведение. Некоторые фрагменты фильма, где Алексей выключает привычную манеру балагурить (например, монолог Григория про страдающую шизофренией мать, который Алексей снимает, не вмешиваясь), наводят на мысль, что Кубасов, возможно, давал Алексею указания о том, как нужно вести съемку на фестивале.

Хэл Фостер в известном эссе «Художник как этнограф», отсылающем к тексту Вальтера Беньямина «Автор как производитель» и знаменующем этнографический поворот в искусстве, пишет, используя СПИД в качестве яркого примера сложнейшей с точки зрения репрезентации темы: «Горизонтальный способ работы предполагает, что художники и критики знакомы не только со структурой каждой культуры, чтобы ее картировать (*map it*), но и с ее историей, чтобы ее поведать (*narrate it*). Поэтому если автор избирает в качестве темы СПИД, она должен осознавать не только дискурсивный размах, но и историческую глубину репрезентации, связанную со СПИДом. Координировать обе оси нескольких подобных дискурсов — неподъемная ноша (здесь и далее перевод мой. — М. З.)» [6, р. 214]. Эту самую «ношу» Кубасов не осознал и за те три года, что велся монтаж фильма (материал был отснят в 2013 г., готовый фильм показан на фестивалях в 2016-м), не произвел, судя по всему, никаких изысканий, заняв глубоко реакционную позицию *the artist as producer*. Одного гея Кубасов изображает как влюбленного идио-

та, другого — как жестокого манипулятора, играющего на другом, как на скрипке — и ни одного из них не изображает как человека. Произошло, как пишет Фостер, «убийственное растождествление с другим» (*murderous disidentification from the other*). Даже если оставить в стороне этический вопрос (Григорий, рассказывающий про шизофрению своей матери), остается вопрос дискриминации, оправдания гомофобии под прикрытием «интереса к многовековой истории гомосексуальности» и отказа от лавирования в океане персональной политики.

Костомаров и Расторгуев гораздо честнее: они не скрывают, что проект их в первую очередь социальный, открытый, горизонтальный — все фильмы, созданные в его рамках, были опубликованы в сети в свободном доступе [12]. Кубасов же передвигается со своим фильмом по избранным институциям и показывает его избранной публике*. Верный вопрос задал один из участников обсуждения: «Почему, если вас так интересовала гомосексуальность, нельзя было снять документальный фильм про историю феномена для телеканала „Культура“?» (Который в эфир, к слову, не допустили бы — зато «Бабочки» свободно передвигаются по фестивалям и институциям, где автора всегда защитят). Не будет преувеличением сказать, что Кубасов коммодифицирует гомосексуальность и перепродает ее российскому и международному кинематографическому истеблишменту, прикрываясь благими намерениями. Тем не менее, определенная подрывная энергия у фильма все же присутствует благодаря главному герою, который проносит ее, словно контрабанду, в ткань фильма. Именно сцены, снятые на трясущуюся камеру неумелыми руками в темноте и в состоянии опьянения, избегают «идеологического патронажа» (выражение В. Беньямина) со стороны режиссера и выверенных, с точки зрения композиции, но не репрезентации, кадров.

Совершенная (и как будто намеренная) политическая близорукость Кубасова поражает еще больше, если учесть, что он вместе

* На момент написания данного текста фильм Д. Кубасова, в отличие от двух других фильмов, о которых пойдет речь, не представлен в сети, за исключением трехдневного онлайн-показа на портале *Colta* и сервисе «Пилигрим» летом 2018 г. («Еще чуток, мрази!» и «Кролики в свете фар» доступны для свободного просмотра на «Пилигриме»).

с другими студентами мастерской Марины Разбежкиной участвовал в съемках документального фильма «Зима, уходи!», посвященного массовым протестам 2011–2012 гг. в канун российских президентских выборов (одним из соавторов фильма выступила героиня следующего раздела Мадина Мустафина, прекрасно понимающая, в отличие от Кубасова, насколько необходима демистификация квир-опыта на российском экране). Например, вместо того чтобы радикализировать оси классового отчуждения (Григорий — мальчик из богатой семьи на два года младше Алексея, совсем не сведущий в вопросах любви; Алексей — парень из провинциальной семьи, пытающийся свести концы с концами, работая в офисе и получая периодическую финансовую поддержку от отца), Кубасов превращает своих героев в послушных фиктивных персонажей, дискредитирует название и миссию проекта «Реальность» и демонстрирует возмутительное непонимание политического значения гомосексуальности. Для Кубасова на первый план выходят эксперименты с формальным устройством фильма, а не жизнь героев. Безусловно, «Бабочки» повышают видимость гомосексуалов и являются с этой точки зрения невероятно важным прецедентом, принимая во внимание текущую социо- и биополитическую ситуацию, но репрезентационная рамка и идеологический патронаж со стороны режиссера вызывают не меньше, а возможно, даже больше вопросов, чем общественное порицание.

Видимость: «Еще чуток, мрази!» Мадины Мустафиной

Действие фильма Мадины Мустафиной происходит в Казахстане. Главная героиня, Женя, скрывает от мужчин, с которыми встречается, что совершает трансгендерный переход. Пространство фильма представляет собой своеобразную сцену, на которой Женя исполняет свою жизнь: в фильме как таковом всегда сложно отличить человека от разыгрываемой персоны, жизнь — от перформанса, а в фильме Мустафиной это становится сделать еще сложнее, поскольку героиня исполняет определенный набор общепринятых действий и соответствует заданным внешним характеристикам, чтобы «сойти» (pass) за «женщину» («женщина» в данном случае является набором стереотипов и представлений о женщине, отсюда

и кавычки). Женя существует в двух мирах, публичном и частном: нормативном мире вечеринок с укорененными рамками того, как должна себя вести «женщина», и домашнем интимном пространстве, где предоставлена самой себе и может не повышать свой на самом деле достаточно низкий голос во время разговоров с матерью и бабушкой по скайпу и готовить накладные пряди.

Структура и эстетическое решение фильма отличаются прямолинейностью — в отличие от «Бабочек», в «Еще чуток, мрази!» нет внезапных немотивированных разрывов в повествовании и чередования профессионально и непрофессионально отснятого материала. Фильм целиком посвящен трансгендерному переходу Жени вплоть до установки грудных имплантов. Для того чтобы рассказать историю героини, Мустафина прибегает к методу включенного наблюдения: она движется вслед за Женей по эйфорической вселенной гей-клубов, дрег-шоу и пьянок с подругами и регистрирует вышеупомянутые бытовые подробности, связанные с созданием женской «маскировки»; режиссер использует несколько камер, включая совсем маленькую, юркую и незаметную, скорее всего принадлежащую телефону, которая проникает даже в самые недоступные пространства, ранее заблокированные для документации — например, в помещения клиники, где Женя собирает справки для операции. При этом Женя прекрасно осознает, что ее снимают: она часто смотрит в камеру, подмигивает или улыбается, а в эпизоде побега из гей-клуба обращается к режиссеру по имени («Мадина, ты видела?»). В одной из сцен фильма подруга Жени упрекает ее в промискуитивном поведении — обилии как гетеросексуальных, так и гомосексуальных связей, — на что Женя отвечает, что ходила в гостиницу только с людьми, которых любила и которые не подставят ее. Включая эту сцену в окончательный монтаж фильма, Мустафина удостоверяет зрителей в том, что съемки происходили по взаимному согласию и что она уважает личное пространство героини. Режиссер признает свое присутствие за камерой, тем самым наделяя Женю агентностью и самосознанием, но не перекладывая на нее ответственность за съемку. Она понимает, насколько важно сделать трансгендерность осязаемой и, как и в случае с «Бабочками», часто снимает героиню в режиме ночного видения, наделяя Женю

даже в самое темное время суток видимостью и выступая против мистификации трансгендерности.

Важными составляющими фильма являются взаимовыручка, преемственность и передача по наследству «женственности» (которая на проверку оказывается денатурализацией стереотипов, связанных с женщинами): между дрэг-перформерами, которые учат друг друга наносить косметику и подбирать предметы гардероба, между Женей и ее подругами, обучающими друг друга целоваться и раздавать пощечины, чтобы уметь дать отпор (героини отчетливо дают понять, что их тело принадлежит им самим: «Мне приятно ваше внимание, но доступ к моей талии и прочим местам моего тела — это очень ограниченный доступ», — говорит подруга Жени, а сама героиня в другой сцене называет мужчин животными), между Женей и ее матерью и бабушкой, поддерживающими дочь и внучку на всех этапах перехода. (Нужно отметить, что Мустафина не дискредитирует никого из участников фильма, помещая эффект блюра на лица матери и бабушки во время скайп-сессий и на лица публики во время дрэг-шоу; лицо Жени всегда видимо, так как это является необходимой составляющей фильма.)

Другим важным элементом являются фрагменты, отснятые в гей-клубе и гримерке дрэг-перформеров, в которых они «красят вафли». Критически использованный дрэг, как многократно отмечала Джудит Батлер, является мощным инструментом для вскрытия искусственных социально сконструированных общественных норм: в «Еще чуток, мрази!» один из перформеров проводит венчание другого перформера и его парня во время шоу («К сожалению, у нас в Казахстане пока не принято венчать гомосексуальные пары, но дело в том, что мы больше закона, мы сверх закона, и поэтому мы это можем сделать!»), демонстрируя условность нормативных рамок и искусственность брака; в другой сцене дрэг-перформер сбрасывает с себя «маскировку», чтобы обозначить условность женского обличья (Женя для достижения этого же эффекта последовательно натягивает на себя «маскировку», уже являясь женщиной).

Чтобы защитить себя от взбешенного любовника, Жене придется рассказать явно выдуманную историю о врожденной генетической аномалии. Женя говорит, что она женщина, у которой нача-

ли появляться мужские половые признаки, а после употребления тестостерона, якобы прописанного матерью, у нее сломался голос и «сдулась» грудь. Но она убеждает его, что может носить в себе ребенка и «внутри реально девушка» (один из признаков «женщины» — умение носить ребенка и рожать), что у нее нет проблем «в плане секса» и что парни ей перезванивают («женщина» должна быть страстной любовницей), что «такие, как я, живут до 10–12 лет» («женщина» должна быть одновременно хрупкой и неязвимой). Другой стереотип о привлекательных «женщинах» обыгрывается Мустафиной в финале фильма, когда Женя приходит в гей-клуб и показывает свои новые груди (акцент на них сделан еще в прихожей Жениной квартиры, где она стоит под ярким светильником). Гипертрофированный восторг (публика скандирует: «Сиськи, сиськи, сиськи!») и показная вульгарность в духе Джона Уотерса (пока Женя позирует с выпяченными грудями для фотографии, дрег-перфомер тянет к ним язык) снимает пафос с кульминационной точки фильма и превращает груди в некий комический трофей, полученный за успешный перформанс, своеобразный «Оскар». Одновременно с этим Мустафина дает понять, насколько Жене важна грудь для безопасного и здорового существования. Подобно дрег-перфомеру (но, разумеется, не являясь им), Женя воспроизводит все стереотипы о «женщине», разыгрывает их перед любовниками и обводит их вокруг пальца: когда ее парень сообщает ей, что влюбился, она загадочно отвечает: «Зайка, это самая большая ошибка в твоей жизни».

Почти сразу после своего выхода легендарный документальный фильм Дженни Ливингстон «Париж горит» стал предметом критики афроамериканской интерсекциональной феминистки Белл Хукс, обвинившей Ливингстон, белую еврейку из обеспеченной семьи, окончившую Йель, в культурной апроприации у афро- и латиноамериканских квиров, принадлежащих социальным низам [13]. В эссе *Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion* Джудит Батлер, памятуя о замечаниях Хукс (и частично с ними соглашаясь), пишет о том, что Ливингстон, несмотря на все репрезентационные ловушки, все же удастся найти дискурсивную трещину, через которую она смотрит на героев и героинь: «Если этнографический

взгляд превращает перформанс в экзотический фетиш, от которого публика полностью отстраняется, то коммодификация гетеросексуальных гендерных идеалов оказывается завершённой^{*}. Но если фильм демонстрирует трудность (а иногда и невозможность) воплощения (*embodying*), тогда открывается пространство *между* гегемонным зовом нормативного гендера и его критической апроприацией» [14]. Именно это и делает Мустафина: она не показывает нам Женю как «идеальную женщину» с нормативным гендером — вместо этого она демонстрирует нам все свои и помехи, неудачные попытки или невозможность полностью заполнить собой «женскую» лауну, так что мы никогда не наблюдаем за Женей со стороны, а оказываемся втянутыми в процесс.

Мустафина фиксирует походку, жесты, мимику, интонации Жени, конструируя на экране ее объемный живой облик; кроме того, можно говорить о сопоставлении героини с ее подругами — она не выглядит «мужественнее» или «женственнее», чем остальные: например, когда подруги собираются на вечеринку, одна из них брызгает дезодорантом под мышками, а потом говорит, что ей нужно по малой нужде. Героини Мустафиной обладают запахом, выделяют жидкости, вульгарно шутят и передают друг другу жвачку изо рта в рот — они неидеальны, и это делает их осязаемыми и реальными. Мустафина часто запечатлевает Женю в ситуациях диалога (или полилога), а также физического взаимодействия (объятий, поцелуев, совместных фото, побега из гей-клуба, обследования в клинике), снятых со стороны на крупных и средних планах «с руки» — камера необычайно подвижна и заражает зрителя энергией героини; и даже когда Женя находится в кадре одна, она никогда по-настоящему не одинока, потому что рядом всегда есть режиссер.

Мустафина и Кубасов происходят из одной среды: оба являются выпускниками мастерской Марины Разбежкиной, исследующей в своем творческом методе так называемую «зону змеи» [15] — табуированное физическое и ментальное пространство, в которое документируемый(ая) обычно никого не допускает. Но только стерев границу, можно докопаться до сути и, возможно, способствовать

^{*} Здесь уместно вспомнить концовку «Бабочек» Д. Кубасова.

тому, чтобы документируемый(ая) обнаружил(а) свой истинный потенциал. Фильмы Мустафиной и Кубасова стирают пространственную границу между собой и объектами съемки — но Мустафина стирает также и личностную границу, в то время как Кубасов ее последовательно возводит. В «Еще чуток, мрази!» много диететической музыки, но нет саундтрека, и только в финале звучит песня Блондинки КсЮ «Сломай меня», по тексту перекликающаяся с событиями фильма и идеально попадающая в настроение (в отличие от «контрапунктического» Баха в финале «Бабочек»). Удивительное свойство фильма Мустафиной заключается в создании абсолютной близости с героиней, так что после обследования, когда Женя зачитывает мисгендерный диагноз психиатра, в котором ее называют мужчиной, зрителю ничего не остается, кроме как засмеяться над глупостью врача вместе с героиней.

Гипервидимость: «Кролики в свете фар» Алисы Ерохиной

Героини «Кроликов в свете фар» Лена и Ева — школьницы в провинциальном городе, над которым строится транспортная развязка (на самом деле съемки фильма происходили на Канонерском острове под Санкт-Петербургом). Каждая из девушек снимает свою жизнь на айфон, чтобы затем использовать фрагменты в видеоблоге. Два мира — Евы (Ева Кошечкина), пытающейся соответствовать гетеронормативным установкам школьной тусовки, и Лены (Дарья Костинская), переживающей сомнения в собственной сексуальности — показаны режиссером Алисой Ерохиной с помощью полиэкрана, создающего смысловой и визуальный контрапункт, либо, напротив, позволяющего видео, подобно кусочкам пазла, дополнить друг друга. Сцены с участием героинь перемежаются съемками случайных прохожих — героини либо незаметно следят за ними, либо откровенно их преследуют.

Фильм постоянно балансирует на грани игрового и неигрового, заставляя зрителя задаваться вопросом: «Является ли то, что я вижу перед собой, *всею лишь фильмом*, или все происходит *взаправду*?» В каком-то смысле верны оба ответа: линия Евы и Лены была отснята по сценарию, хотя некоторые сцены и были сымпровизированы с целью достижения эффекта «сырости», а эпизоды, в которых

героини регистрируют повседневность неназванного захолустного города, являются документальными. Не столь важно определение игрового или неигрового характера эпизодов (например, того, где одна из героинь — а за кадром в это время, скорее всего, находится вовсе не актриса, а оператор фильма Егор Севастьянов — внаглую снимает криминального вида мужчину, который настойчиво требует у нее убрать телефон, а потом достает нож), сколько то, как эпизоды друг на друга наслаиваются: хотя ближе к кульминационной сцене фильма и становится ясно, что история разыграна актерами (главные роли исполняют непрофессиональные актрисы, но, по словам Ерохиной, профессионалы в актерском составе тоже присутствуют [16]), он все равно оставляет ощущение «естественного». Продолжая линию рассуждений, начатую в предыдущей главе, можно сказать, что «Кролики в свете фар» — игровой фильм «в дрэге» документального, расшатывающий изначальную бинарную оппозицию между двумя основополагающими направлениями кинематографа.

Пассивно-агрессивная драматургия, в которой моменты монотонной повседневности чередуются с будоражащими эпизодами насилия и опасности, вызывает в памяти кинематограф Валерии Гай-Германики, но в фильме Ерохиной эта структура оказывается усложнена использованием режима селфи, создающего эффект тотальной иммерсии. «Кролики в свете фар» являются условной комбинацией фильмов «Еще чуток, мрази!» и «Бабочки»: как и Мустафина, Ерохина с головой погружает зрителя в среду своих героинь, но делает это, используя метод, примененный Костомаровым и Расторгуевым в проекте «Реальность». Героини ведут съемку в двух режимах: в режиме прямой съемки для них камера является продолжением тела, способом изучения мира и провокации окружающих; во фронтальном режиме они снимают «видеоблог» о себе самих (его стоит поместить в кавычки, поскольку он никогда не был предназначен для публикации — Лена и Ева не пытаются превратить собственную жизнь в драматический спектакль с помощью «фронталки» или стать знаменитостями). Обе героини снимают фрагменты с собственным участием и наговаривают на камеру очень личные вещи; это напоминает дневниковые записи, но меняется конфигурация — пускай блог и является спекулятивным, при его

записи разговор не обращен внутрь (случай дневника), а направлен в сторону воображаемой публики. Получается, что вместо того, чтобы погружаться во внутренний мир героинь, мы смотрим на то, как *они смотрят на мир*, а также на то, как *они видят себя со стороны*. Тщательную психологическую нюансировку и прописывание характеров Ерохина заменяет гипервидимостью фильма-селфи.

На мастер-классе *The Female Gaze*, проведенном во время международного кинофестиваля в Торонто в 2016 г. [17], американский небинарный режиссер Джил Солоуэй, создательница сериала *Transparent* для *Amazon Studios*, выделила три основных стратегии репрезентации женщин и женского видения на экране:

— *The Feel With Me Gaze* — взгляд, позволяющий перенять позицию героини, посмотреть на мир ее глазами и почувствовать мир вместе с ней. В этом гаптическом режиме снята, например, сцена от первого лица, в которой Ева перебирает мыльную пену в ванной, поднося ее к лицу, разнося по телу и делая тактильной.

— *The Being Seen Gaze* — взгляд, показывающий, каково это — быть объектом взгляда и быть отчужденной от собственного тела. В этом режиме снята сцена от первого лица, в которой Лена оказывается в ловушке гопников между гаражами (сцена показана на левом экране, пока на правом Ева перебирает мыльную пену — экраны в данном случае являются контрапунктическими по отношению друг к другу); чтобы защититься, Лена разбивает бутылку от водки и угрожает гопникам «розочкой», а затем требует у одного из них спустить штаны, перехватывая взгляд и агентность.

— *The I See You Gaze* — возвращение взгляда узурпатору видения. В этом режиме снята кульминационная сцена фильма, показанная на одном экране — важный переход, маркирующий недолгое воссоединение Евы и Лены, а также создающий своеобразную «сцену» для широкоэкранный драматического действия (девушки вопреки своей воле становятся «звездами» собственной драмы). Компания Евы перехватывает у Лены агентность, забирая ее телефон, пока та находится в ванной, и смотрит видео, в котором Лена рассказывает, что Ева пришла к ней вчера и поцеловала ее. Аутинг провоцирует бурю гомофобных оскорблений; Ева, пытаясь спасти себя от анафемы, отрекается от Лены, после чего группа на-

ходит окровавленную Лену в ванной. Ева отбирает свой телефон и бежит из квартиры. Экран вновь раздваивается: на правом Ева бежит по улице, а на загорающемся вслед за ним левом экране Лена, инсценировавшая самоубийство, долго смотрит в камеру. Правый экран затухает; Лена подносит камеру к бритому лобку, глумясь над сальными шутками о лесбиянках с волосатыми лобками, регулярно звучавшими на протяжении фильма, а затем показывает камере средний палец.

«Кролики в свете фар» представляют модель гипервидимости — вездесущая камера айфона проникает через любые двери в самые тесные и опасные пространства и запечатлевает наиболее интимные моменты жизни героинь, включая купание Евы в ванной, половой акт между Евой и ее любовником и шокирующую демонстрацию гениталий Лены. Героини превращают собственную жизнь в паноптикум, давая себя разглядывать, снимая остальных, друг друга и самих себя. Такое обнажение оказывается чрезмерным, а ближе к концу и травматическим по отношению к самим героиням и зрителям. Видимость, которую фильм Ерохиной дарует героиням, позволяет зрителям пережить опыт женского взросления и драматически трансформирующейся сексуальности во всем его многообразии, но делает это намеренно провокационным способом — гипервидимость «Кроликов в свете фар» неотделима от травмы раскрытия.

Текущий общественно-политический консенсус на тему ненормативной сексуальности не позволяет говорить о ней на уровне «большого» кинематографа. Субтитры к фильму Мустафиной, содержащие в себе не только все шероховатости, свойственные повседневной речи, но и орфографические ошибки, а также титры кислотного зеленого цвета, скорее всего созданные с помощью недорогой монтажной программы, вызывают в памяти образы полуподпольного, аматорского, партизанского квир-кино и кино о квирах полувековой давности (Джек Смит, Кеннет Энгер, ранние фильмы Джона Уотерса и Педро Альмадовара); на данный момент это единственный адекватный визуальный язык для репрезентации нереальных ускользающих квир-пространств в России.

Выбор режима съемки во многом зависит от институционального образования и принадлежности к кинематографическим группировкам и лагерям: они оказывают едва ли не первостепенное влияние на итоговое эстетическое решение фильма — фильм Ерохиной сильно отличается от фильма Кубасова и еще более разительно — от фильма Мустафиной отсутствием проникновения в «зону змеи», ведь в случае с «Кроликами в свете фар» мы наблюдаем бытование актера в предлагаемых обстоятельствах, а не документальную съемку. Применение документальной эстетики для рассказа фиктивной истории или конвергенция фиктивного и документального могут оказаться очень плодотворными художественными стратегиями, но наиболее прогрессивными с политической и эстетической точки зрения являются те фильмы, которые признают за собой сделанность, фильмы, чьи авторы признают за собой авторство. У текста, неважно, посредством чего он написан — ручки, клавиатуры, сенсора или камеры, — всегда остается автор. Возвращение цифровым историям материальности, анализ того, как происходит их сборка, и поиск тех, кто должен нести за них ответственность, вне зависимости от распыленности и размытости фигуры автора (часто маскирующего дискриминацию и идеологический патронаж под прикрытием «интереса к теме») — невероятно важная задача в условиях пролиферации образов. Как показывает пример «Бабочек», эмпансаторный механизм проекта «Реальность» можно легко обернуть против участников, которым делегирована съемка, и использовать полученный материал в собственных целях. Чтобы кинематограф о квирах стал саморефлексивным, автокритическим и равнодушным, необходимо приложить усилия — совершить не только практический подвиг, но и теоретические изыскания.

Режиссер, берущийся за репрезентацию квир-опыта на экране без сентиментализации, излишней драматизации или патологизации (от которых, при всех несомненных формальных преимуществах и новизне, в известной мере страдает последний из приведенных фильмов), должен хорошо осознавать ответственность, которая ложится на ее/его плечи. Кино может стать безопасным пространством — и одновременно быть протестным высказыванием, снятым

в герилья-режиме, против всего комфортного, удобного и закрепленного.

-
1. *Hoberman J.* Film After Film : Or, What Became of 21st Century Cinema. L., 2013. 304 p.
 2. *Абдуллаева З.* Постдок : Игровое и неигровое. М., 2011. 480 с.
 3. *Гройс Б.* Эстетическая демократия // *OpenSpace* : [сайт]. 2009. 17 нояб. URL: <http://os.colta.ru/art/projects/111/details/13824/> (дата обращения: 18.01.2019).
 4. *Базен А.* Смерть после полудня и каждый день // Что такое кино? М., 1972. 384 с.
 5. *Буррио Н.* Реляционная эстетика. Постпродукция. М., 2016. 216 с.
 6. *Foster H.* The Artist as Ethnographer // *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century: Avant-garde at the End of the Century.* MIT Press, 1996. 328 p.
 7. Анонс кинопоказа «Бабочек» Дмитрия Кубасова в московском Музее кино // «Теории и практики» : [сайт]. 2018. 10 февр. URL: <https://science.theoryandpractice.ru/seminars/114437-kinopokaz-babochki> (дата обращения: 18.01.2019).
 8. Пивоваров, Костомаров, Расторгуев: «Мы — народные продюсеры» : интервью с Павлом Костомаровым, Алексеем Пивоваровым и Александром Расторгуевым // *Сноб* : [интернет-журнал]. 2013. 06 мая. URL: <https://snob.ru/selected/entry/60128> (дата обращения: 18.01.2019).
 9. *Кософски С. Ив.* Эпистемология чулана. М., 2002. 272 с.
 10. *Волчек Д.* Главное — монтаж : интервью с Дмитрием Кубасовым для «Радио Свобода». 24 июля 2017 г. // Радио «Свобода» : [сайт]. URL: <https://www.svoboda.org/a/28632393.html> (дата обращения: 18.01.2019).
 11. *Семенов М.* Что случилось в зоопарке? // *Искусство кино.* 2017. № 5/6. С. 78–81.
 12. Реальность // YouTube : [сайт]. <https://www.youtube.com/user/realnostcom/videos> (дата обращения: 18.01.2019).
 13. *Hooks B.* Is Paris Burning? // *Black Looks. Race and Representation.* South End Press, 1992. 200 p.
 14. *Butler J.* Gender is Burning : Questions of Appropriation and Subversion // *Bodies that Matter : On the Discursive Limits of “sex”.* Psychology Press, 1993. 304 p.

15. *Разбежкина М.* Зона змеи // Сеанс : [интернет-журнал]. 2007. 01 марта. URL: <https://seance.ru/blog/zona-zmei/> (дата обращения: 18.01.2019).

16. *Князев Р.* «Мы все сейчас находимся в состоянии подростка» : интервью с Алисой Ерохиной // Stenogramme : [онлайн-журнал]. 2016. 23 окт. URL: <http://stenogramme.ru/b/the-hunt/rabbits.html> (дата обращения: 18.01.2019).

17. *Soloway J.* Jill Soloway on The Female Gaze : Master Class : TIFF 2016 // YouTube : [website]. 2016. 11 сент. URL: <https://youtu.be/pnVvppooD9I> (mode of access: 18.01.2019).

УДК 792.22+791.231

Иван Петрин

*Уральский федеральный университет,
Екатеринбург*

КИНО И ГОРОД: СЛУЧАЙ АЛЕНА РОБ-ГРИЙЕ

Рассматриваются две стратегии интерпретации феномена города в кинематографе 1960-х гг. и их применимость к кино А. Роб-Грийе («Бессмертная»). Сравнительный анализ этих стратегий осуществляется на основе проведенного Ж. Делезом онтологического различия между «трансцендентным планом» и «планом имманенции». Первая нарративная стратегия характеризуется принципом органической репрезентации и доминированием документального аспекта в осмыслении пространств города и создает тип «город-объект». Аргументируется неприменимость такой стратегии к анализу «Бессмертной». Вторая, основанная на работах Делёза, представляет собой анализ имманентной структуры сингулярности. Эта стратегия исходит из первичности аспекта фикции и позволяет выявить в работе Роб-Грийе тип «город-агент», трансформирующий политический вопрос реальности в вопрос эстетических отношений и чистых кинематографических форм.

Ключевые слова: кинематограф 1960-х гг.; Алэн Роб-Грийе; Жиль Делёз; трансцендентный план; план имманенции; «город-объект»; «город-агент».