

УДК 130.2

Д. В. Петренко
кандидат філософських наук,
доцент кафедри теорії культури і філософії науки
Харьківського національного університету імені В. Н. Каразіна

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ИСТОРИИ: ТРАВМА И СВИДЕТЕЛЬСТВО

Дискуссия о статусе документа неоднократно поднималась в рамках философских исследований в совершенно разных контекстах, проблематизирующих понятия «документальность» и «реальность». Так, на вере в существование документа и его особого онтологического статуса основано разделение на игровое и неигровое или художественное и документальное кино. В ряде философских исследований конца XX века вопрос о документе часто соединяется с вопросом о свидетельстве. Травматический исторический опыт XX века, пронизанный по определению Алена Бадью «страстью Реального» [2, с. 71], приводящей к радикальной деструкции социального и культурного опыта, стал основанием для ряда искусствоведческих, культурологических и социологических дискуссий о возможности медиарепрезентации трагедии, что составляет актуальность и философского осмысления данной темы. Очень важной антиэстетической установкой, направляющей многие размышления о медиарепрезентации исторических травм, стал известный тезис Теодора Адорно о невозможности искусства после Освенцима [1, с. 323]. Можно ли представить драму уничтожения людей в газовых камерах? Способно ли искусство рассказать нам нечто о жизни заключенного ГУЛАГА? С точки зрения Т. Адорно, необходимо отказаться от искусства, обращенного к травматическим историческим событиям, так как его язык всегда основан на условности и поэтому подмене. Цель статьи – разработка трансверсально-антропологических стратегий философского осмысления медиарепрезентации исторической катастрофы в документальном и игровом кинематографе.

С позиций трансверсальной антропологии важно обозначить линии, по которым выстраивается медиапредставление той или иной социально-исторической травмы, и зафиксировать, в какой степени это представление включается в игры власти/знания, инкорпорирующие трагическое историческое событие в доминирующую идеологию. Данный подход к истории противостоит постмодернистской концепции симуляции исторического (Жан Бодрийяр) или сведению исторического к метанаррации (Жан-Франсуа Лиотар), так как за дискурсивным, всегда оплетающим исторический опыт, индексально обозначается присутствие истории, выявляемое через разрывы и тецины структурированного исторического представления. Поэтому такие травматические события, как Холокост, дают трансверсальному исследованию возможность обозначить место разрыва в исторических нарративах, сплетающихся со стратегиями идеологий. Медиакультура здесь как всегда занимает амбивалентную позицию. С одной стороны, власть опирается на медиарепрезентацию. Более того, именно медиарепрезентации, прежде всего кинематографические, зачастую и становятся главным идеологическим инструментом производства и ретрансляции исторических нарративов. С другой стороны, кинематограф также может становиться полем битвы с идеологическим присвоением истории. Задача трансверсального исследования – обозначить разнонаправленность данных процессов и зафиксировать как стратегии власти, так и линии ускользания.

Представление исторического в медиакультуре зачастую обусловлено конкретной исторической задачей – конструированием общественной памяти. Создать медиарепрезентацию героя, военной баталии или политического решения – одна из главных стратегий работы идеологии с медиа. Так, находящиеся на исторической дистанции события входят в актуальную повседневность, легитимируя те или иные установки идеологии. Прошлое, благодаря аудиовизуальным

образам, начинает говорить о настоящем идеологии, просвечивающем сквозь воспроизведенную (а на самом деле сконструированную) историческую нарратацию. Создание максимального присутствия прошлого в настоящем основано на антропологическом погружении кинозрителя в условное аудиовизуальное пространство – процесс возможный благодаря максимальному использованию аффективных медиааттракционов. Аффект призван маскировать идеологию. Смеясь или плача, кинозритель на самом деле присваивает навязанный ему аффект и таким образом исключает критическое осмысление. Аффект здесь становится сверхчеловеческим или, как писал Жиль Делез, аффектом сил внешнего [6, с. 102]. Зритель, полагающий, что переживает удовольствие, неудовольствие или включенность в киноаттракцион, в действительности находится в тисках идеологий, в популярной и игровой форме навязывающих «правильное» для легитимации власти видение исторических событий и процессов.

В данном контексте постановка вопроса о медиапредставлении исторической травмы в полной мере попадает в зависимость от идеологических манипуляций. Так, например, сербский кинематограф 1990-х годов (фильмы Эмира Кустурицы и Срджана Драговича) в период войны на Балканском полуострове представляет только одну сторону конфликта – Сербию. Развивая так называемый балканский стиль в кино, основанный, прежде всего, на максимальной аффектации и погружении зрителя в своеобразную стихию аффекта, зачастую преобладающую над повествованием, такие режиссеры, как Э. Кустурица, вовлекают зрителя в аффективную иммерсию, при этом косвенно создавая «правильное» видение исторических событий. Так, фильм Э. Кустурицы, призер Каннского кинофестиваля 1996 года, «Андерграунд» создает идеологизированную оптику восприятия исторических событий. Погружаясь в историю Второй мировой войны, за ширмой аффективного аттракциона Э. Кустурица реализовывает свою главную задачу – создание медиарепрезентации, которая легитимирует сербскую военную агрессию. Наивный зритель, созерцая аффективный карнавал, великолепно разыгранный в фильме Э. Кустурицы, не замечает, как фильм сербского режиссера плавно вовлекает его восприятие в воронку идеологии, которая легитимизирует этнические чистки.

Отсюда первым медиакритическим жестом может быть стратегия в стиле Жан-Люка Годара – создание кинематографа, который будет разоблачать союз власти/знания. Здесь мы можем увидеть начальный трансверсальный жест – разработка медиакритической установки – процесс, сравнимый с битвой на поле противника, так как идеология всегда уже предполагает готовые нарративные решения. Политика поэтики Ж.-Л. Годара основана на деконструировании идеологии при помощи таких приемов, как интеллектуальный монтаж, комбинирующий зачастую контрастные образы и в диалектическом столкновении обнажающий уловки идеологии. Ж.-Л. Годар совершает сближение визуального и философского жестов, что, по мнению таких философов кино, как Эдриан Мартин или Жиль Делез [6, с. 614], может быть понято как новая стратегия философствования, продолжающая серию смещений и сближений: от философии к литературе в конце XIX века и теперь от философии к аудиовизуальному образу. Конечно, сегодня рано говорить о парадигмальном сдвиге в философском мышлении, радикально измененном аудиовизуальными медиа, как утверждает Эдриан Мартин, но в любом случае данная тенденция, несомненно, заслуживает отдельного рассмотрения.

Ж.-Л. Годар создал аудиовизуальный язык сопротивления идеологическим манипуляциям, именно поэтому его кинематограф направлен, прежде всего, против презентации, вводящей кинозрителя в аффективное переживание. Французский режиссер демонстрирует разрыв в идиллической декорации, создаваемой медиарепрезентацией исторического нарратива, выявляя склейки и швы идеологии. Подрывая аффективность зрителя, фильмы Ж.-Л. Годара, по крайней мере, с конца 1960-х годов создают новый тип медиавосприятия, ориентированный на критическую рефлексию, а не на переживание. Лишить зрителя удовольствия для Ж.-Л. Годара означает создать пространство осмысления и, таким образом, научить зрителя занимать критическую дистанцию по отношению к симуляции исторического, конституируемой идеологией. Ж.-Л. Годар не касается реальной истории, ему не интересно присутствие-в-историческом, для французского режиссера история – это конструктор, который может быть разобран на идеологические составляющие, создавая альтернативу наивному восприятию.

Различие игрового/неигрового кинематографа проблематизируется в рамках постмодернистского вопроса о возможности доступа к реальности. Для постмодерниста принципиальным решением будет отказ от самой возможности размышлений о внедискурсивной реальности. Медиарепрезентация истории в таком случае становится игрой в историю, в которой нет правильной версии, а есть лишь вероятностные медиареальности. Такие киножанры, стирающие границы между документальным и художественным, как мокьюментари, являются продуктом постмодернистской эпохи, сводящей историю исключительно к играм репрезентационных дискурсов. История здесь становится, как писал Жан Бодрийар, своей собственной симуляцией [4, с. 69]. Фильмы мокьюментари вводят постмодернистскую иронию в центр любых рефлексий исторического. Документ, факт рассматриваются исключительно как вероятностные сингулярности, ни в коем случае не претендующие на достоверность или подтверждение реальности истории. Мокьюментари-фильм демонстрирует иллюзорность и призрачность исторического знания. Так, важное направление документального кино – историческая документалистика – объявляется всего лишь направлением игрового кино, а факты, документы и свидетельства, на которых строится достоверность, понимаются просто как риторические инструменты создания того, что Ролан Барт называл «эффект реальности» [3, с. 392]. Мокьюментари-фильм стал важным событием в контексте начатой еще Ж.-Л. Годаром критической ревизии документалистской веры в достоверность, действительно, часто становящейся важным инструментом идеологических нарративов. С точки зрения режиссеров-мокьюментаристов, ирония – лучшая прививка от идеологии, создающая перцептивную дистанцию по отношению к манипуляциям и деконструирующая стратегии власти/знания. Тем не менее, если сравнивать мокьюментаристское ироничное преодоление идеологизации истории с критической стратегией кинематографа Ж.-Л. Годара, то следует отметить, что для трансверсальных исследований линия Ж.-Л. Годара ближе. В своих фильмах Ж.-Л. Годар не ставит под сомнение достоверность исторических событий, он всего лишь выявляет уровень вторичной коннотации (Р. Барт), на котором паразитирует идеология. Создать критическую дистанцию по отношению к идеологизации исторического вовсе не тоже самое, что постмодернистски поставить под сомнение любую дискурсию об историческом, сводя ее к играм медиарепрезентаций. Ж.-Л. Годар показывает машинерию производства идеологического в аудиовизуальной культуре и учит зрителя не переживать происходящее на экране, а критически осмысливать и, таким образом, фиксировать вторжения идеологического в историческое.

Рассмотренные стратегии аудиовизуальных медиарепрезентаций исторического, от идеологизированных до деидеологизированных, так или иначе определяют историческое через нарративное конструирование, которое либо становится

основанием для построения кинонаррации с максимальным использованием риторических эффектов (идеологизированное историческое кино), либо объектом де(кон)струкции, при помощи различных кинематографических техник выявляющей идеологические коннотации или же включающей идеологию в ироническую игру (деидеологизированное историческое кино). Но при обращении к медиарепрезентации трагических исторических событий данные стратегии абсолютно беспомощны, так как по своей структуре могут только или идеологизированно конструировать событие, служащее актуальным политическим задачам, или же утверждать бессобытийность как принципиальную установку деконструктивистского аудиовизуального мышления. Мыслить событие вне идеологии и дискурсивности – вот одна из актуальных задач исследований медиарепрезентаций исторического, задач, совпадающих с методологическими установками трансверсальной антропологии медиа.

Трагическое историческое событие должно быть понято в контексте медиарепрезентации, которая будет, прежде всего, свидетельством. В данном случае свидетельство – это способ отношения с трагическим событием прошлого, который не ставит себе задачу ввести его в представление и таким образом потенциально отдать на растерзание идеологиям. Если трагическое событие и заявляет себя, то не через репрезентацию, а через презентацию свидетельства о том, что случилось невозможное, немыслимое, например, уничтожение людей в газовых камерах нацистских концлагерей. Тезис Т. Адорно о невозможности поэзии после Освенцима здесь как никогда актуален, так как любая попытка ввести в медиарепрезентацию Холокост неизбежно закончится играми идеологии. Но если условная «поэзия», а шире художественное представление, больше невозможна, то как может строиться этот новый тип медиапредставления, который будет удовлетворять требованиям свидетельства, ведь даже статус документальности справедливо оказался под вопросом? Логика трансверсального всегда предполагает наличие избыточного, никогда не вводимого в медиарепрезентацию. Если история проявляет себя через трещины и разрывы в дискурсивном, то представление этого разрыва должно строиться на принятии дистанции. Трансверсальность всегда открывает возможность иного, а эта инаковость никогда не должна вписываться в режимы порядка, которые всегда уже обслуживают идеологию. Сохранить дистанцию по отношению к трагическому событию – это означает не предавать его идеологическим представлением, это означает сохранять его в избытке невозможного и немыслимого. В данном контексте актуально размышление Жана-Франсуа Лиотара о возвышенном. Реактуализируя данное понятие, использование которого в философской традиции зависит от философии Иммануила Канта и романтиков, Ж.-Ф. Лиотар сначала переносит его в область осмысления опыта авангардного искусства, которое стремится «отметить на самом себе «присутствие» того, что отметин не оставило» [7, с. 57], а затем в работе «Хайдеггер и евреи» включает дискуссию о возвышенном в сферу размышлений о Холокосте. Для Ж.-Ф. Лиотара важно при помощи возвышенного обозначить в мышлении возможность непредставимого, принципиально исключаемого из всех форм представления, но в то же время присутствующего в виде свидетельства. Для трансверсальных медиаисследований подобное решение позволяет оригинально решить проблему исторического и идеологического. Ввести в полную репрезентацию – это означает предать трагическое событие. Самый изощренный киноязык не способен передать ужас газовых камер Аушвица, он всегда будет подменой, легко подхватываемой идеологией. Это означает, что логика свидетельства частично должна быть противопоставлена логике тотальной медиарепрезентации. Свидетельствовать о катастрофе, представлять непредставимое – вот главная задача трансверсальной теории медиарепрезентации трагического исторического события.

Один из интересных случаев баланса между трещинами исторического и стратегиями репрезентации в современной медиакультуре – это документальный фильм «Шоа» Клода Ланцмана. В этом фильме, посвященном Холокосту, К. Ланцман принципиально отказывается от репрезентации

трагических событий. Задача фильма – передача свидетельства, поэтому перед нами только пространства, в которых когда-то вершились преступления, и записи воспоминаний очевидцев. Этот многочасовой документальный фильм становится удивительным свидетельством события Холокоста благодаря выстроенной дистанции – все уже случилось в прошлом. К. Ланцман следует запрету Т. Адорно – любая медиарепрезентация Холокоста будет подменой, поэтому он отказывается от репрезентации и фиксирует следы. Документальные отпечатки события, косвенно проявляющиеся в речи свидетеля, открывают совершенно новый путь для представления непредставимого – медиарепрезентацию без представления, назовем ее не-репрезентацией. На антропологическом уровне речь свидетеля апеллирует, прежде всего, к воображению. Мы не можем увидеть описываемое, но мы можем его представить. Так, свидетельство становится важным инструментом памятования исторического разрыва. Данный подход подрывает постмодернистское постулирование искусственности любых медиарепрезентаций исторического и предъявляет донарративное измерение исторического, еще не подчиненное идеологическим фиксациям.

Фильм К. Ланцмана открывает антропологическое видение истории, представляющей в «Шоа» не как объективный процесс, а как серия разрывов, зияний и трещин, которые предъявляются присутствием свидетеля, подтверждающего: это было. Но бытийность исторического не может быть собрана в общую нарратацию – на этом уровне и возникает угроза слияния исторического и идеологического, а скорее наоборот, вводится в присутствие через осколки воспоминаний. Микрособытия, из которых и складывается историческая трагедия, – акты насилия, унижения, убийства, здесь и становятся тем калейдоскопом реального, который затем служит материалом для нарратации, дающей объяснение причин данных микрособытий, следовательно, рационализирующей насилие. К. Ланцману удается передать донарративный и доидеологический уровень исторического, ранящий воображение зрителя/слушателя. Трансверсальность, открываемая фильмом «Шоа», предшествует любой структурной фиксации, любой идентификации нарративным. История здесь не представляется, не дает некоторый урок, который необходимо усвоить, а вновь переживается, включая восприятие в режим настоящего-прошедшего. Перед нами не идеологическая интерпелляция историческим, а присутствие раны истории.

Литература

1. Адорно Т. Негативная диалектика / Т. Адорно ; пер. с нем. Е. Петренко. – М. : Научный мир, 2003. – 374 с.
2. Бадью А. Столетья / А. Бадью ; пер. з фр. А. Репа. – К. : Ніка-Центр, 2014. – 303 с.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр ; пер. с фр. О. Печенкина. – Тула : Полиграфист, 2013. – 204 с.
5. Делез Ж. Кино / Ж. Делез ; пер. с фр. Б. Скуратов. – М. : Ад маргинем, 2004. – 622 с.
6. Делез Ж. Фуко / Ж. Делез ; пер. с фр. Е. Семина. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 172 с.
7. Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и еврей / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. В. Лапицкий. – СПб. : Аксиома, 2001. – 187 с.

Аннотация

Петренко Д. В. Кінематографічна репрезентація історії: травма і свідчення. – Стаття.

Стаття посвящена розгляду філософсько-антропологічних концепцій репрезентації історії. Пропонується перегляд сталих методологій дослідження кіно-репрезентації за допомогою формулювання принципу трансверсальності медіа. Уведення принципу трансверсальності в дослідження кіно відкриває розробку нових теоретичних моделей зв'язки пам'яті й історії, що дає змогу подолати ідеологічні репрезентації історії. Традиційні теорії репрезентації не представляють повною мірою всі можливі лінії концептуалізації історичної трагедії, адже спираються на загальні поняття. Трансверсальна антропологія, на відміну від традиційної, виходить із необхідності свідчення про трагічні історичні події, стратегія, що актуалізується у фільмах Жана-Люка Годара та Клода Ланцмана. Означені дослідницькі стратегії вимагають перегляду концептуальних артикуляцій медіатехнологій, що некоректно використовуються в теоретичних дослідженнях гуманітарних і соціальних наук, які звертаються до вивчення теми «історія й медіа».

норепрезентаций при помощи формулирования принципа трансверсализации медиа. Введение принципа трансверсализации в исследование кино открывает разработку новых теоретических моделей связки памяти и истории, что позволяет преодолеть идеологические репрезентации истории. Традиционные теории репрезентации не представляют в полной мере все возможные линии концептуализации исторической трагедии, так как опираются на общие понятия. Трансверсальная антропология, в отличие от традиционной, исходит из необходимости свидетельства о трагических исторических событиях, стратегия, которая актуализируется в фильмах Жан-Люка Годара и Клода Ланцмана. Обозначенные исследовательские стратегии требуют пересмотра концептуальных артикуляций медиатехнологий, некритически используемых в теоретических исследованиях гуманитарных и социальных наук, которые обращаются к изучению темы «история и кино».

Ключевые слова: трансверсальность, кино, медиа, идеология, травма, свидетельство.

Анотація

Петренко Д. В. Кінематографічна репрезентація історії: травма і свідчення. – Стаття.

Стаття присвячена розгляду філософсько-антропологічних концепцій репрезентації історії. Пропонується перегляд сталих методологій філософських досліджень кіно-репрезентації за допомогою формулювання принципу трансверсальності медіа. Уведення принципу трансверсальності в дослідження кіно відкриває розробку нових теоретичних моделей зв'язки пам'яті й історії, що дає змогу подолати ідеологічні репрезентації історії. Традиційні теорії репрезентації не представляють повною мірою всі можливі лінії концептуалізації історичної трагедії, адже спираються на загальні поняття. Трансверсальна антропологія, на відміну від традиційної, виходить із необхідності свідчення про трагічні історичні події, стратегія, що актуалізується у фільмах Жана-Люка Годара та Клода Ланцмана. Означені дослідницькі стратегії вимагають перегляду концептуальних артикуляцій медіатехнологій, що некоректно використовуються в теоретичних дослідженнях гуманітарних і соціальних наук, які звертаються до вивчення теми «історія й медіа».

Ключові слова: трансверсальність, кіно, медіа, ідеологія, травма, свідчення.

Summary

Petrenko D. V. The cinematic representation of history: trauma and testimony. – Article.

The article deals with the examination of philosophical investigations as to the interrelation of history and cinema. The purpose of article is to development the transversal method of various directions in philosophy of cinema. The presented research will also help to rethink the origins of the articulation of representation techniques in the modern philosophical and historical conceptions.

The applying of transversal method allows allocating of various strategies for understanding the subject «history and cinema». These strategies of philosophical anthropology of cinema do not present integrally all possible directions of conceptualization of the interrelation of history and cinema. Yet, the given schemes have drawn the basic testimony of media, which actualize the understanding of the traumatic event in the films of Jean-Luc Godard and Claude Lanzmann. The specified methods are apply not only in various philosophical conceptions, but also in theoretical research of humanitarian and social sciences, which deal with the studies of the subject «history and cinema».

Key words: transversal, cinema, media, ideology, trauma, testimony.