

КИНО КАК «ЗАБОТА» О РЕАЛЬНОСТИ: МАРГИНАЛЬНОСТЬ В МЕДЛЕННОМ КИНО

Ксения Беспалова

УДК: 821.161.

Ключевые слова:
медленное кино,
реализм, Жан-Люк Нанси.

Аннотация

Медленное кино, ставшее популярной тенденцией на заре XXI века, часто обращается к зонам маргинальности — к исключенному из репрезентации. Демонстрируя реальность без суждения, это кино «заботится» о том, что не вписывается в поле видимого. Отталкиваясь от философии Жан-Люка Нанси, данная статья концептуализирует статус фильмической реальности, который позволяет ввести в поле репрезентации невидимые действия, невидимые пространства и невидимых людей.

“Taking Care” of Reality: Marginality in Slow Cinema

Kseniia Bepalova

*Keywords:
slow cinema, realism,
Jean-Luc Nancy.*

Abstract

Slow Cinema, which became a salient tendency among festival films, often depicts the marginal and what is traditionally excluded from the representation. Speaking in Jean-Luc Nancy’s terms, this cinema “takes care of” reality by exposing the real without judging it and preserving it as what always eludes the grasp of reason. Drawing on Nancy’s philosophy, this article will analyze the status of the filmic reality of a slow film that allows it to represent the unseen actions, unseen spaces, and unseen people.

В 1990-х и 2000-х годах в мировом фестивальном кино стала заметно доминировать эстетика так называемого медленного кино, отличительными чертами которого является медленное время, статика кадра, длинные планы, а также дедраматизация действия. К этому течению причисляют таких режиссеров, как Карлос Рейгадас, Цай Минлянь, Цзя Чжанкэ, Педру Кошта, Апичатпонг Вирасетакул, Альберт Серра, Лисандро Алонсо и многих других. Помимо общих эстетических черт, подобные фильмы объединяет общий интерес к тому, что, как правило, исключается из поля видимого, важного и ценного — они часто обращаются либо к маргинальным группам населения, либо к маленькому человеку и тем бездеятельным моментам его повседневности, которые также оказываются за границами видимого.

Несмотря на то, что подобные фильмы тяготеют к запечатлению зон маргинальности (того, что исключается из поля видимого), они совсем не стремятся вынести реальность на суд, как того требовал теоретик кинореализма Андре Базен, тексты которого часто лежат в основе анализа медленного кино. Он описывал итальянский неореализм — кино, которое является очевидным предшественником современного «медленного». В отличие от неореализма, современный кинематограф не интересуется поиском истины социальной реальности: как отмечают такие исследователи кино, как Томас Эльзессер [Elsaesser 2009] и Джозеф Фрүхтл [Früchtl 2010], произошло изменение статуса не только правды, но и самой реальности. Медленное кино не ищет правды, так волновавшей послевоенное кино, а выставляет чистое самодовление реальности, чья потенциальная автономность от нас, зрителей, и есть гарант ее достоверности. Вопросы, которые стоит поставить: что делает подобную эстетику настолько восприимчивой к обычно невидимому, маргинальному? Что замедление кинематографического времени дает самой маргинальности?

Особенности реализма медленного кино

Медленное кино своеобразно тем, что, демонстрируя социальное неблагополучие и маргинальность, оно не выносит суждения, не призывает к действию, а просто дает видимость тому, что невидимо не только в «быстром» кинематографе, но и в обычной повседневности, темп которой определен ускоренным постфордистским производством и неолиберальным порядком.

В статье «Мировое кино: реализм, свидетельство, присутствие» Томас Эльзессер связывает появление новой концепции реализма

с ситуацией так называемой «постэпистемологической онтологии» [Elsaesser 2009]. В некотором смысле он продолжает линию Андре Базена, который утверждал, что (нео)реализм является прежде всего онтологической позицией [Базен 1972: 284]. Эльзессер предлагает довольно радикальную интерпретацию текущего положения как в кино, так и в культуре в целом, заявляя о смене эпистемы репрезентации. Если классический кинореализм ассоциирует познание со зрением, то, выучив урок постструктуралистских теорий, подвергающих сомнению любую истину, достоверность и реальность, кино «нового реализма» понимает, что зрению не стоит доверять. Оно устремляется к другим чувствам: к осязанию, слуху — и даже вкусу и обонянию.

Аналогично, Лучия Нажиб и Сесилия Мелло во введении к сборнику «Реализм и аудиовизуальные медиа» провозглашают «возвращение к Реальному», а также конец постмодернистской иронии и интертекстуальности, а следовательно — переход в эру *postpostmoderna* [Realism... 2009]. Хотя исследовательницы и считают точкой отсчета датскую «Догму 95» (которая не входит в «медленный» канон), они подчеркивают, что именно длинный план стал одним из самых повторяющихся приемов современного кино, как аналогового, так и цифрового. Важно понимать: медленная эстетика существовала задолго до 1990-х годов в творчестве таких авторов, как Энди Уорхолл, Шанталь Аккерман, Андрей Тарковский и Микеланджело Антониони — но, тем не менее, исследователи обращают внимание на изменение характера «медленности». Сегодня можно говорить о конкретной эстетической тенденции или даже о моде, объединяющей множество совершенно различных режиссеров с разных концов планеты, тогда как ранее медленное время было элементом стиля отдельных авторов.

Лучия Нажиб и Сесилия Мелло [Realism... 2009] (как, впрочем, Томас Эльзессер, Тьяго де Лука [de Luca 2012] и Игор Крстич [Krstić 2016]) выбирают цифровой поворот в качестве переломной точки в понимании реализма, указывая на бессобытийный длинный план как на один из определяющих приемов нового стиля. На самом деле, эта точка довольно условна: удобство цифровых камер, как когда-то синхронная запись звука, способствовало развитию реализма, но дигитализация ни в коем случае не является основным его условием. Развитие техники действительно движется в сторону совершенствования реализма, как некогда писал Базен [Базен 1972: 51], однако дело не в телеологическом движении в сторону идеальной репродукции действительности, а в тех возможностях, которые предоставляет техника. Так, ручная видеокамера позволила проникнуть

в самые неблагополучные трущобы и напрямую взаимодействовать с героями — обитателями этих пространств — чем воспользовался Педру Кошта в своем цикле «Письма из Фонтаньяш». Поэтому интерес к маргинальности можно объяснить чисто прагматически: только с появлением дешевых и легких цифровых камер стало возможно снимать малобюджетные фильмы в тех локациях, куда не могла проникнуть более крупная и дорогая аппаратура.

Своеобразие медленного кино — не только в том, что оно откачивается от идеи индексальности (экзистенциальной связи фильма с реальным объектом в мире, которую оплакивали теоретики в связи с дигитализацией), но и не сокрушается о ее отсутствии: к ней оно совершенно безразлично. Понимая всю сложность обоснования реальности, оно сохраняет действительность с ее ускользающим характером. Поэтому его интерес к маргинальности связан с тем, что эта реальность состоит из того, что обычно не вписывается в поле видимого современного мира. Пытаясь объяснить своеобразное отношение современного кино к реальности, некоторые исследователи кино прибегают к философии Жан-Люка Нанси, видя в его онтологии и текстах о кино новый способ разговора о появившемся на рубеже веков кинематографе [McMahon 2010b], [Früchtl 2010]. Это кино восстанавливает мир в правах, принимая тот факт, что мир «уже» и «еще» не имеет предустановленного смысла [Früchtl 2010: 193–194]. Именно медленное движение мира на экране становится необходимым эстетическим принципом для реализации того, что Нанси называет «заботой» о реальности и «уважением» к ней, что, как будет показано, связано с сохранением ускользающего.

Политика «медленного»

Из фильма в фильм медленное кино обращается к физическому труду, тоскливой повседневности, беднякам и иммигрантам, последствиям урбанизации и глобализации, обшарпанным городским пространствам и безлюдным природным ландшафтам, забытым цивилизацией. **Парадокс кинематографа медленного времени заключается в его статусе культурного гетто: дело не только в том, что оно репрезентирует маргинальные сюжеты и локации, но и в том, что оно само часто не покидает пределов фестивальных кругов, тем самым повторяя маргинальную судьбу своих героев.** Будучи реакцией на процесс ускорения, связанный с социоэкономическими изменениями и отраженный в «быстром» массовом кино, медленное кино воплощает то, чему не нашлось места в доминирующей культуре скорости.

Предметное единство медленного кино поддерживается спецификой его эстетики, которая допускает в поле видимого любые вещи и звуки, попавшие в кадр. Ключевую роль играет его вписанность в реалистическую традицию, исторически связанную с социальной критикой. Как подчеркивает теоретик кино Роберт Стэм, реализм как способ репрезентации отличается внутренним демократизмом: в нем предметы и темы не делятся на значимые и незначимые [Stam 2000: 73–74]. Так, теория реализма Андре Базена постулирует «онтологическое равенство» каждого конкретного момента жизни, что достигается благодаря передаче подлинной длительности действия [Базен 1972: 313]. Таким образом, реализм можно понимать как в корне политический и этический способ обращения с материалом.

Стэм также напоминает о теоретическом споре вокруг способности кинореализма выявлять динамику социальных противоречий и потенциально инициировать социальные изменения [Stam 2000: 74]. Однако медленное кино едва ли можно рассматривать с данной точки зрения. В нем присутствует не побуждение к действию, а его отрицание. Социальные бедствия тут представлены как чистая данность: едва ли нас побудит к действию полтора часа наблюдения за рутиной аргентинского лесоруба, низведенного за грань нищеты, в фильме «Свобода» Лисандро Алонсо (2001). Впрочем, это не мешает теоретикам и критикам рассматривать медленное кино с точки зрения его политической роли. Исследователь Асбьорн Грэнстад объясняет это тем, что представление о «медленном» может существовать только в оппозиции к «быстрому» [Grønstad 2016: 277] — то есть уже в названии кинематографической тенденции заложено ее противостояние массовому «быстрому» кино. В этом контексте медленное кино рассматривается как способ сопротивления ускоренному темпу эпохи постфордизма.

Родовое проклятие категории «медленного» приводит к тому, что медленное кино оказывается в плену бесконечных споров о его политической ценности. Одни рассматривают его как пример контр-кино, противостоящего неолиберальной экономике ускорения и радикально отрицающего коммерческое кинопроизводство. Их противники, напротив, указывают на элитарный характер медленного кино, существующего исключительно для фестивальных кругов, а также на то, что из радикального эксперимента оно превратилось в набор клише и признак «хорошего» (элитарного) вкуса [Shaviro 2010]. Таким образом, споры сводятся к вопросу о прогрессивности или реакционности данного кино, тогда как обилие медленной эстетики говорит о чем-то другом — оно отражает совпадение способов *видения* множества различных режиссеров. По каким-то при-

чинам запечатление медленного времени, микродвижений, рутины, отверженных людей и заброшенных пространств стало актуальным в различных точках планеты.

Фредерик Джеймисон объясняет своеобразие современного восприятия времени процессами, происходящими в обществе. Он демонстрирует, что темпоральности эпохи модерна и постмодерна принципиально различны: если модерн озабочен вопросом времени, то постмодерн помещает в фокус внимания вопросы пространства [Jameson 2003: 696]. Описывая текущую ситуацию, Джеймисон заявляет, что появление мобильных телефонов не только объединило различные точки мирового пространства, но и разрушило стабильный распорядок дня с привычкой работать по часам. Как пишет Джеймисон, завершившийся процесс урбанизации усилил роль городского пространства, а глобализация сжала мир, сделав доступными самые отдаленные места [Jameson 2003: 700–701]. Таким образом, пространство стало более важной категорией современности, чем время, понимание которого приобрело принципиально новую форму.

Вопрос о том, относить ли медленное кино к эпохе постмодерна или постпостмодерна, как считают Эльзессер [Elsaesser 2009], Нажиб и Мелло [Realism... 2009], несущественен в данном контексте. Джеймисон в качестве факторов, вызвавших перемены, отмечает релевантные для данного кино явления: глобализацию, завершившуюся урбанизацию и, самое главное, появление новых средств связи, таких как мобильный телефон. Если для медленного кино средства связи безразличны (несмотря на то, что они являются важными временными маркерами) то процессы урбанизации и глобализации безусловно связаны с тематикой этих фильмов. Примером тому служат судьбы кабо-вердианских мигрантов, к которым режиссер Педру Кошта обращается в течение всей своей карьеры. Оказавшись на европейской территории, эмигранты были изгнаны в трущобы Фонтаньяш — самый бедный район Лиссабона. Именно туда отправляется Кошта для съемок фильмов цикла «Письма из Фонтаньяш». Символично, что в фильме «Молодость на марше» (2006) главный герой Вентура переезжает из полуразрушенных трущоб, где были сняты предшествующие фильмы «Кости» (1997) и «В комнате Ванды» (2000), в социальное жилье, которое представляет из себя новые белоснежные дома со строгой геометрией. В фильме социальное жилье оказывается все тем же гетто для исключенных, только в более привлекательной обертке.

Согласно Джеймисону, интерес к пространству связан со сжатием пространства-времени в результате появления современных средств

коммуникации, а также из-за доступности любого места в связи с совершенствованием транспорта. Конец темпоральности, вынесенный в заглавие его статьи, означает редукцию времени до единственного момента настоящего, что аналогично времени медленного фильма, пребывающего в вечном «сейчас» [Jameson 2003: 708–709]: время переживается как медленное, когда оно не продвигается вперед, будучи погруженным в вечный момент настоящего. В качестве наиболее наглядного примера редукции времени Джеймсон приводит экшн-кино рубежа 1990-х и 2000-х годов, в котором сюжет нивелируется, уступая место независимым от сюжета зрелищным моментам насилия, погонь, взрывов и т.д. [Jameson 2003: 714]. В таком случае время фильма будет сжиматься до текущего момента зрелища, а сложные темпоральные связи между событиями перестанут быть необходимыми.

Аналогичный феномен отмечает Меттью Фланаган [Flanagan 2012: 115–123]. Отталкиваясь от идей Стивена Шавиро, описавшего стиль «post-continuity»¹, он утверждает, что в массовом кино, которое делает ставку на скорость, нарратив становится фрагментарным и теряет ключевую роль. Фланаган замечает, что в таком случае и в медленном, и массовом кино прослеживается общая тенденция нивелирования нарративных связей. Это подталкивает его к выводу, что медленное кино не столько противостоит современной эпохе, сколько является ее плодом, одной из двух реакций на нее — замедлиться или ускориться.

Таким образом, медленное кино является своеобразным культурным гетто, но таким, которое необходимо доминирующему режиму скорости: оно не противостоит последнему, а является его побочным продуктом. Это поддерживается и своеобразным статусом медленного кино: как показывает Эмре Чаглаян [Çağlayan 2018: 25–27], за исключением работ самых успешных режиссеров (таких как Белла Тарр, Нури Бильге Джейлан и др.) медленные фильмы не выходят в прокат, оставаясь в закрытом мире фестивальных кругов. Фестивали выступают не только в качестве места показа такого рода картин — фестивальные фонды также спонсируют медленное кино, воспроизводя его для собственного же пользования.

В этом смысле примечательна идея Джастина Ремеса, настаивающего на том, что медленное кино в принципе необязательно смотреть. Если вы уснули во время просмотра, то фильм, возможно, оказался уж очень хорошим — пишет он. Следуя за комментариями

1. Под термином *post-continuity* Шавиро имеет в виду современные голливудские фильмы с постклассическим нарративом.

режиссера Аббаса Киаростами, Ремес предлагает спать при просмотре фильма «Пять. 5 длинных планов, посвященных Ясудзиро Одзу» (2003)². Фильм Киаростами — это тот редкий случай, когда название практически полностью исчерпывает содержание: фильм, длящийся более часа, действительно состоит из пяти длинных планов побережья Каспийского моря, которые сменяют друг друга под музыку — так, как обычно делал режиссер Одзу. Камера в течение фильма полностью статична, а человеческие образы появляются только во втором эпизоде. Как объясняет Ремес в статье для сборника «Медленное кино», данный фильм является «нечеловеческим»: это кино, которое не просто отказывается от центральности человеческого персонажа, но и *кино в себе*, не требующее присутствия никого помимо себя [Remes 2016: 231–242]. Ремес считает, что «Пять» не требует наличия зрителя, тем самым разрешая теоретический спор о том, существует ли кино только в опыте зрителя или его можно считать автономным объектом. В случае фильма «Пять» зритель волен смотреть фильм или нет, внимательно вглядываться в каждое движение волны или уснуть на любой секунде просмотра. Подобное безразличие говорит в первую очередь об отсутствии аффективных механизмов вовлечения зрителя в фильм — для того, чтобы вовлечься, необходимо волевое усилие. Как результат, фильм предлагает одновременно «наблюдение и не-наблюдение» [Remes 2016: 238].

Вопреки Тьяго де Лука, вынесшему фразу «видимое кино» в заглавие своей статьи о зрителе в медленном кинематографе [de Luca 2016], это кино часто остается невидимым для широкого зрителя. Возможно, постепенно оно стало особой локацией киномира, в которой допустимо показывать то, что исключено из всех остальных сфер. Именно в этом смысле критика Стивена Шавиро [Shaviro 2010] о несостоятельности «борьбы» медленного кино против позднекапиталистической культуры скорости может быть справедливой, но это уже проблема институций, а не эстетики медленного.

Сам медленный кинематограф, таким образом, оказывается побочным продуктом современности — таким же, как и предмет его репрезентации. Глобализация его действительно волнует, но лишь в том смысле, что оно обращается к таким моментам, которые остаются за бортом прогресса. Как пишет Карл Шуовер, это кино обращается к «отбросам» времени [Schoonover 2016: 156]. Он показывает, что вопрос о политической ценности «медленного» близок к вопросу о квир-жизни. Исследователь определяет квир-жизнь как жизнь,

2. Далее в тексте — «Пять».

потраченную напрасно [Schoonover 2016: 164] — такое клеймо ей присуждает общество. Аналогичным образом то, на что обращает внимание медленное кино, не заслуживает внимания с точки зрения современной экономики времени. Поэтому в медленном кино речь идет о людях и их жизнях, которые оказываются «недостойны» запечатления в рамках «быстрого» кино: мигранты Кошты, лесоруб из «Свободы» Алонсо, традиционное овцеводческое хозяйство «Последнего Ковбоя» Барбаш и Кастен-Тейлора и т.д.

Медленное кино, как подчеркивает Шуновер, выявляет проблематичность понятия труда [Schoonover 2016: 154–156]: как его можно измерить и на какой основе мы можем оценить тот или иной труд как продуктивный или непродуктивный? Он показывает, что вопрос ценности труда — это вопрос идеологический. Оппозиция времени труда и времени, потраченного впустую, лишь выявляет факт того, что определенному типу труда отказано в ценности. Таким образом, медленное кино тематизирует *обесцененность* на всех уровнях: в нем речь идет об обесцененном времени просмотра, а также об обесцененном показываемом — им могут быть не только люди и их действия, но также и среда, как урбанистическая, так и природная.

На самом деле, не обязательно запечатлеть непримечательные продукты урбанизации и глобализации, как это делает Педру Кошта; такие вещи, как традиционный уклад жизни и традиции в целом оказываются интересны медленному кино как зоны, оставшиеся за бортом прогресса и принадлежащие другому миру. Последнее занимает Киаростами, на что указывает Нанси, когда пишет, что в фильмах режиссера происходит «столкновение мира традиционного и мира сегодняшнего» [Нанси 2016]. Можно также вспомнить такие работы Апичатпонга Вирасетакула, как «Дядюшка Бунми, который помнит свои прошлые жизни» (2010), «Кладбище великолепия» (2015), которые вводят в повседневную жизнь элементы традиционных верований Таиланда: его реализм приобретает форму сюрреализма, за банальными объектами повседневности медленный взгляд обнаруживает другую жизнь в прямом смысле — жизнь, наполненную магией. Различные тематики медленных фильмов объединяет то, что они не вписываются в ускоренный и глобализированный мир. Именно для этого — для того, что не вписывается, — и находится место в эстетике «медленного».

Кинофилософия Жан-Люка Нанси

Философский проект Жан-Люка Нанси остерегает как от атомизации индивидуумов, так и от слияния, внутреннее стремление к которому присуще людям и принимает форму тоски по былому единству, идеальному сообществу, которое якобы было разрушено [Нанси 2011: 35]. Подобная ностальгия, по словам философа, не имеет под собой основания, поскольку идеального единства никогда не существовало в действительности. Более того, такое единство опасно. Так, в области политики обещание возвращения к нему ведет к тоталитарным режимам — к полному подчинению единичного общему.

Взамен философ предлагает принципиально иной способ мысли о сообществе: оно возможно только в виде «бытия единичного множественного» [Нанси 2004]. Множество конституируется при сохранении целостности единичного, тем не менее последнее не существует автономно от других единичностей, а всегда существует с ними совместно. Именно поэтому такое бытие называется «единичным множественным»:

«Оно [сообщество] <...> создано из разделения, распространения и усвоения идентичности во множественности, каждый член которой самоидентифицируется только через дополнительное опосредование своей идентификации живому телу сообщества» [Нанси 2011: 36].

Категория «вместе» становится условием подобного сообщества. Она же является и основанием бытия, поскольку каждая сущность изначально существует «вместе» со всеми остальными: «Единичное множественное бытие означает: сущность бытия существует только лишь как со-сущность» [Нанси 2004: 58]. Таким образом, Нанси отвергает идею о первоначальном тотальном единстве, распавшемся впоследствии — но вместе с тем выступает и против теорий, которые за точку отсчета принимают изолированного субъекта (как, например, происходит в феноменологии Гуссерля). Для него изначально есть только множественное единство: нельзя сначала обнаружить отдельное «я» и от него двигаться в сторону совместности (интерсубъективности).

Философия Нанси довольно легко перетекает от онтологии к мысли о социальном и обратно, поскольку для него социальная жизнь не выступает в качестве надстройки по отношению к бытию. Онтология и социальное со-существуют, потому что социальный мир зависит от того, как понимается структура бытия, которое является всегда со-бытием.

Какая роль отведена кинематографу в этой онтологии сообщества? Для Нанси важен потенциал кино устанавливать особый тип взгляда. Непосредственно к данному искусству философ обращается в тексте «Очевидность фильма, Аббас Киаростами» [Нанси 2016]. Иранский режиссер выступает в качестве «примера и эмблемы» такого кино, которое выражает «очевидность и определенность кинематографического взгляда как внимания к миру и его истине» [Нанси 2016]. Другими словами, это кино сохраняет «единичное множественное», составляющее видимый мир. В сущности, Нанси фиксирует новую тенденцию в кинематографе рубежа XX и XXI веков, которая для философа больше чем очередное стилистическое течение; он видит в этом новый тип взаимодействия с миром.

В качестве основной функции кинематографа Нанси называет «мобилизацию взгляда». В данном случае слово «мобилизация» стоит понимать через слово «мобильность» — подвижность: это движение зрительского *взгляда* к миру — «бросок», как пишет Нанси [Нанси 2016]. *Взгляд* он противопоставляет *видению*, понимая первое как динамичное, а второе как статичное. В интерпретации философа смысл *видения* близок значению слова «мнение». Оно зафиксировано и принадлежит кому-то, тогда как слово «взгляд» именуется сам акт «бросания» в сторону реальности, которую по определению нельзя зафиксировать и приостановить. Именно тут обнаруживается связь с главным онтологическим положением Нанси о бытии единичном множественном: взгляд обеспечивает сосуществование множественных сингулярностей реальности, поскольку он «сопротивляется поглощению всевозможными *видениями* (“мировоззрениями”, репрезентациями, воображениями)» [Нанси 2016]. Таким образом, в кинематографе Киаростами философ обнаруживает сопротивление унифицирующему *видению* мира. Мобилизованный взгляд подчеркивает процессуальность становления смысла, а также его множественность.

Движение является важным элементом кинофилософии Нанси. Речь идет не только о мобилизации взгляда, но и о движении внутри фильмического мира. Философ указывает на особый контрапункт движения и неподвижности в фильмах Киаростами. Вопреки кажущейся статичности кадров, философ обращает внимание на их внутреннюю нестатичность, показывая, что в медленном времени фильмов иранского режиссера одним из ключевых вопросов является вопрос о движении. Как пишет Нанси, неподвижность этого кино «не является статичной» [Нанси 2016]. На самом деле, подобная диалектика важна для медленного кино в целом, ведь когда избыточное движение затихает, становятся видны мельчайшие движения

материи, персонажей и самой камеры. Можно предположить, что проявление микродвижений подчеркивает ускользающий характер реальности, всегда превышающей рамки кадра.

Тем не менее, было бы довольно смело распространять выводы Жан-Люка Нанси на медленное кино как целое. Однако, он сам допускает обобщения, объявляя Аббаса Киаростами лишь «эмблемой» особого типа кино, которое на момент написания статьи (2001 год) лишь зарождалось. Выделенные Нанси элементы важны и для кинематографа медленного времени, изначальной предпосылкой которого является ничто иное как призыв обратить внимание к миру.

Смысл рассуждений Нанси о кино имеет этический характер: он говорит о внимании и уважении к реальности, что выражается в сохранении ее неподчиненности различным *видениям*, в сохранении ее единичной множественности. В этом контексте важна еще одна идея философа: он отмечает, что кино Киаростами устанавливает особую «дистанцию взгляда», необходимую для признания «абсолютно внешней природы» реальности [Нанси 2016]. Нанси не конкретизирует понятие дистанции, тем не менее, стоит предположить, что оно связано с его идеей о *разделении* (*partage*), различении и опространствовании. *Разделение* (*partage*) — важное понятие для Нанси, которое с трудом поддается однозначному переводу. С одной стороны, разделение говорит о неслиянии единичных множественных сущих и о необходимости признания различия между ними, но с другой — оно обеспечивает их бытие-вместе. Сам Нанси объясняет *разделение* (*partage*) как

«...термин, обозначающий разделение с коммуникацией или даже по правилу коммуникации: “разделять пищу” — это не просто делить ее на отдельные порции, но также “принимать ее сообща”, то есть обмениваться чем-то, утоляющим голод и улаждающим вкус» [Нанси 2013: 24].

Как подчеркивает Лора Макмэхон, исследовательница философии кино Жан-Люка Нанси, философ выступает против всеобъемлющих логик репрезентации, присваивающих мир путем подведения последнего под единую цель [McMahon 2010a: 624]. *Разделение* и признание «абсолютно внешней природы» реальности служат именно этой задаче, реализация которой обеспечивает «заботу» о реальности, нередуцируемой к единичности.

Таким образом, один из аспектов «заботы» медленного кино о реальности — это возвращение того, что было исключено, обесценено и невидимо. В фильме невидимое обретает свое место видимости, по-

этому «очевидность фильма», вынесенную в заглавие текста Нанси о кино, стоит трактовать так, как это делает Джозеф Фрүхтл: «очевидность делает нечто видимым, узнаваемым, открывает понимание, позволяет признать истину, но не способ, с помощью которого к ней нужно прийти» [Früchtl 2010: 194]. Под невидимым здесь стоит понимать то, что не имеет ценности для взгляда. Таким образом, медленное кино дает место исключаемому и обесцененному, придает им видимость, но при этом само парадоксальным образом остается невидимым. Фильм идет медленно, потому что он показывает то, на что нет желания смотреть.

Фильмическая реальность как мир сам по себе

Просмотр медленного фильма — часто фрустрирующий опыт. Он дистанцирует зрителя от персонажей и фильмического мира, тем самым проводя границу между фильмом и зрителем. Утверждение реальности того, что обычно исключается из восприятия, и одновременное удержание последнего на расстоянии становится этическим императивом подобного кино. Именно так стоит понимать требование Нанси признать «абсолютно внешнюю природу» реальности. Важно не то, что я, зритель, переживаю реальность фильма как свою собственную, а то, что эта реальность, несмотря на перцептивную схожесть с моей, потенциально существует вне зависимости от меня.

Анализируя фильм Аббаса Киаростами «Жизнь и ничего более» (1992), Лора Малви указывает на зазор между фильмом и моментом трагедии, которую фильм репрезентирует [Mulvey 2006: 132]. Фильм балансирует на грани документального и игрового, повествуя о поездке режиссера и его маленького сына в деревню Кокер, где за несколько дней до этого произошло землетрясение, оставившее бездомным значительную часть населения. Цель поездки — отыскать актера, исполнившего роль в предшествующем фильме Киаростами «Где дом друга?» (1987). Если землетрясение имело место в реальности за пределами фильма, а местные жители являются реальными пострадавшими, то персонаж-режиссер является фиктивной фигурой, которую разыгрывает актер, хоть он и воплощает самого Киаростами, реального режиссера. Фильм балансирует на грани фикции и реальности, делая проблему кинематографической условности центральной, что лишь усиливается присутствием внутри фильма указаний на другой реально существующий фильм «Где дом друга?». Таким образом, кино проникает жизнь, а жизнь — в кино.

Согласно интерпретации Лоры Малви, фильм говорит о невозможности адекватной репрезентации реальной трагедии, вызванной землетрясением [Mulvey 2006: 132–134]. Исследовательница подчеркивает, что присутствие образа режиссера внутри фильма, а также игра реальности и фикции указывают на искажение, сопутствующее кинематографическому воспроизведению. Даже настойчивое следование реалистической конвенции (съемка на локациях с непрофессиональными актерами) не способно компенсировать неизбежную деформацию, которой подвергается реальность, зафиксированная камерой. Для Малви человеческая травма, засвидетельствованная в фильме — призыв к признанию разрыва между городским режиссером из среднего класса и реальностью погубленных судеб местных жителей. Другими словами, фильм Киаростами тематизирует этическую проблему режиссера, который, выбирая предмет для своего фильма, должен также принять во внимание ту пропасть, что *разделяет* его и то, что он снимает.

Подобный разрыв между миром фильма и миром зрителя является ключевым признаком медленного кино, но обычно он касается не столько уровня наррации, как у Киаростами, сколько уровня восприятия. С одной стороны, разрыв вытекает из специфики медленного времени, которое не вовлекает зрителя, а делает вовлеченность вопросом его зрительской воли. С другой — как и фильм Киаростами, медленное кино требует признания различия: его мир исключенных моментов времени, пространств и людей исключен именно из *нашего* мира таким образом, что если фильмический мир и предлагается для ознакомления, то все равно сохраняет свой статус чуждого. Как результат медленный фильм проводит границу между реальностью зрителя и реальностью фильма.

Этическая направленность медленного кино была унаследована от неореализма, что показывает Мэттью Фланаган, утверждая, что внимание к мельчайшим деталям повседневности является не столько эстетическим, сколько этическим кодом [Flanagan 2012: 104–109]: образы обыденной жизни направлены на установление солидарности с другим. Тем не менее, характер медленного времени не допускает эмоционального участия. Как пишет Пол Шредер, приемы медленного кино — съемка широкоугольной оптикой, статичные кадры, минимализм диалогов, отсутствие игры и даже движений актеров и т.д., — являются приемами дистанцирования: они отрицают все кинематографическое, не позволяют эмоционально вовлечься в фильм и не допускают эмпатии. Шредер показывает, что режиссеры медленного кино переворачивают зрительские ожидания, создавая «мир, который зритель должен созерцать либо тут же отвергнуть» [Schrader 2018: 17].

Исследователь Асбьорн Грэнстад верно заметил, что в медленном кино речь идет об этическом отношении к миру [Grønstad 2016: 279]. Однако если медленное кино и связано с этикой, то она подразумевает не эмпатию, а «заботу» — стремление сохранить реальность. Для этого нам и требуются внимание и долгий взгляд. По-видимому, эта непоколебимость перед сторонними смыслами становится главным в медленном кино: как того и требовал Андре Базен, к реальности не добавляется ничего привнесенного. Его теория была направлена против манипуляции реальностью, откуда проистекает его недоверие к монтажу, который привносит смысл, не заложенный в кадрах [Базен 1972: 82]. Аналогичным образом медленное кино выступает против искажения, возводя это требование в абсолют, для того чтобы не быть присвоенным зрителем и его *видениями*. В таком случае «забота» о реальности в медленном кино — это сохранение реальности или, говоря языком Мэри Энн Дуан, ее архивация [Doane 2002: 104], а также поддержка ощущения полноты и самодостаточности мира на экране.

Медленное кино дает время на освоение физического пространства, данного как конфигурация видимых (внешних) поверхностей тел, живых и неживых. Как пишет Нанси, кино — это открытие пространства, а пространство для философа является общим пространством бытия-вместе, которое «не является предсуществующим вместилищем по отношению к вещам», а рождается из диспозиции вещей, расположенных друг с другом [Нанси 2013: 25]. Мир как общее пространство рождается вместе с вещами, которые не даны как атомарные блоки, и становится пространством для встречи и для *разделения* (partage). Нанси уточняет, что речь идет как о со-бытии неодушевленных вещей, так и о со-бытии человеческих и других существ [Нанси 2013: 25].

Такой мир — нестатичен, и именно его сохраняет медленное кино. Когда Нанси говорит, что мир не имеет смысла, это значит лишь то, что последний не является фиксированным и предустановленным [Früchtl 2010: 193–194]. Вместо этого смысл пребывает в процессе создания. Джозеф Фрүхтл, рассуждая о философии кино Нанси говорит, что его идеи позволяют нам помыслить кино после Жюлья Делёза: если последний констатировал утрату мира в послевоенном кинематографе с приходом образ-времени, то Нанси пишет о кино, которое освободилось от сожаления об этой утрате, понимая ее позитивные последствия [Früchtl 2010: 193]. Мир утраченный — это мир без стабильных ориентиров.

Медленное кино представляет собой именно такое пространство без ориентиров. В этом смысле оно противостоит присваиванию, не схватывается зрителем, поэтому оно существует как будто само по себе. Просмотр фильма без вовлечения приводит к тому, что мир на экране переживается как автономный от меня, он всегда отделен от моей реальности и мне в него доступ закрыт. Как писал Ролан Барт, этот мир просто говорит: «я реальность» [Барт 1994: 400]. Такой фильмический мир не может быть присвоен зрителем и не может быть редуцирован к конкретному смыслу, вместо этого демонстрируя смысл в его становлении. Медленное кино вопреки своей иллюзорной статике говорит о движении — о внимании к мельчайшим изменениям, которые никогда не прекращаются. Таким образом, медленное кино «заботится» о реальности — сохраняет и архивирует реальность, которая не только превышает индивидуальные видения, но и ускользает от них.

Список литературы

1. [Базен 1972] — *Базен А.* Что такое кино? Сборник статей. М.: Искусство, 1972.
2. [Барт 1994] — *Барт Р.* Эффект реальности // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 392–400.
3. [Нанси 2004] — *Нанси Ж.-Л.* Бытие единичное множественное / Пер. с фр. В.В. Фурс под ред. Т.В. Щитцовой. Минск: Логвинов, 2004. 272 с.
4. [Нанси 2013] — *Нанси Ж.-Л.* Вместе и демократия / Пер. с фр. В.В. Фурс // *Топос*. 2013. № 2. С. 20–29.
5. [Нанси 2011] — *Нанси Ж.-Л.* Невоспроизводимое сообщество / Пер. с франц. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. М.: Водолей, 2011.
6. [Нанси 2016] — *Нанси Ж.-Л.* Очевидность фильма // Сеанс. 8 июля, 2016. URL: [link](#) (дата обращения: 20.02.2020).
7. [Фланаган 2010] — *Фланаган М. К.* эстетике медленного // *Cineticle*. № 4. URL: [link](#) (дата обращения: 01.03.2020).
8. [Çağlayan 2018] — *Çağlayan E.* Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom. London: Palgrave Macmillan, 2018.
9. [Doane 2002] — *Doane M.A.* The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, MA: London: Harvard University Press, 2002.
10. [Elsaesser 2009] — *Elsaesser T.* World Cinema: Realism, Evidence, Presence // *Realism and the Audiovisual Media* / Ed. by Lúcia Nagib and Cecília Mello. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. P. 3–19.

11. [Flanagan 2012] — *Flanagan M.* 'Slow Cinema': Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film. PhD Dissertation. University of Exeter, 2012. URL: [link](#) (accessed 20.02.2020)
12. [Früchtl 2010] — *Früchtl J.* The evidence of film and the presence of the world: Jean-Luc Nancy's cinematic ontology // *Chronotopologies: hybrid spatialities and multiple temporalities* / Ed. by Leslie Kavanaugh. Amsterdam: Rodopi, 2010. P. 193–201.
13. [Grønstad 2016] — *Grønstad A.* Slow Cinema and the Ethics of Duration // *Slow Cinema* / Ed. by Tiago de Luca and Nuno Barradas Jorge. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. P. 273–284.
14. [Jameson 2003] — *Jameson F.* The End of Temporality // *Critical Inquiry*. Vol. 29, № 4. 2003. P. 695–718.
15. [Krstić 2016] — *Krstić I.* Digital Realism // *Slums on Screen*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. P. 164–191.
16. [de Luca 2012] — *de Luca T.* Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema // *Theorizing World Cinema* / Ed. by Lúcia Nagib, Chris Perriam and Rajinder Dudrah. London: I.B. Tauris, 2012. P. 183–205.
17. [de Luca 2016] — *de Luca T.* Slow Time, Visible Cinema: Duration, Experience, and Spectatorship // *Cinema Journal*. Vol. 56, № 1. 2016. P. 23–42
18. [McMahon 2010a] — *McMahon L.* Jean-Luc Nancy and the Spacing of the World // *Contemporary French and Francophone Studies*. Vol. 15, № 5. 2010. P. 623–631.
19. [McMahon 2010b] — *McMahon L.* Post-deconstructive realism? Nancy's cinema of contact // *New Review of Film and Television Studies*. Vol. 8, № 1. 2010. P. 73–93.
20. [Mulvey 2006] — *Mulvey L.* *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books Ltd, 2006.
21. [Realism... 2009] — *Realism and the Audiovisual Media* / Ed. by L. Nagib and C. Mello. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. 257 p.
22. [Remes 2016] — *Remes J.* The Sleeping Spectator: Non-human Aesthetics in Abbas Kiarostami's *Five: Dedicated to Ozu* // *Slow Cinema* / Ed. by T. de Luca and N.B. Jorge. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2016. P. 231–242.
23. [Schoonover 2016] — *Schoonover K.* Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer // *Slow Cinema* / Ed. by T. de Luca and N.B. Jorge. Edinburgh: Edinburgh University Press. 2016. P. 153–168.
24. [Schrader 2018] — *Schrader P.* *Rethinking Transcendental Style* // *Transcendental Style in Film Ozu, Bresson, Dreyer*. Oakland, California: University of California Press, 2018. P. 1–34.

25. [Shaviro 2010] – *Shaviro S.* Slow Cinema Vs Fast Films / The Pinocchio Theory. May 12, 2010. URL: [link](#) (accessed 15.04.2020).
26. [Stam 2000] – *Stam R.* Film Theory: An Introduction. Malden, MA: Oxford: Blackwell, 2000. 392 p.

[Ксения Николаевна Беспалова](#)
Университет Амстердама,
исследовательская магистратура
по медиаисследованиям
bnxeniya@gmail.com

[Kseniia Bespalova](#)
University of Amsterdam,
Research Masters' in Media Studies
bnxeniya@gmail.com