

УДК 7.01  
ББК 85.375

**Жуков Дмитрий Константинович**

Специалист, аспирант, кафедра социальных наук, Литературный институт  
им. А.М. Горького, 123104, Россия, Москва, Тверской бульвар, 25  
ORCID ID: 0000-0002-2008-0779  
dimancheg57@yandex.ru

**Ключевые слова:** философия искусства, документальное  
кино, эстетическая незаинтересованность, эстетический опыт,  
художественный прием, «документальный эффект»

Жуков Дмитрий Константинович

# Документальный эффект в кино



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2025-3-508-533

**Для цит.:** Жуков Д.К. Документальный эффект в кино  
// Художественная культура. 2025. № 3. С. 508–533.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-508-533>.

**For cit.:** Zhukov D.K. Documentary Effect in Cinema. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2025, no. 3, pp. 508–533.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2025-3-508-533>. (In Russian)

**Zhukov Dmitry K.**

Specialist, PhD Student, Department of Social Sciences, A.M. Gorky  
Institute of Literature and Creative Writing, 25 Tverskoy Boulevard, Moscow,  
123104, Russia  
ORCID ID: 0000-0002-2008-0779  
dimancheg57@yandex.ru

**Keywords:** philosophy of art, documentary film, aesthetic disinterest,  
aesthetic experience, artistic device, 'documentary effect'

**Zhukov Dmitry K.**

Documentary Effect in Cinema

**Аннотация.** В статье исследуется феномен «документального эффекта» в кинематографе и его влияние на восприятие зрителя. Рассматриваются различные философские подходы к пониманию документального кино, включая теории Г. Карри, Н. Кэрролла и К. Плантинги. Критически анализируя эти концепции, автор предлагает собственное понимание документального эффекта, основанное на идее прерывания эстетического восприятия. Выделяются два типа документального эффекта: «съемка реальности» и «реальность съемки». Первый связан с эмоциональным откликом зрителя на шокирующие или «практически» значимые события, второй — с непреднамеренными элементами в процессе съемки. Утверждается, что документальный эффект возникает при нарушении непрерывности повествования, что заставляет зрителя задуматься о реальности происходящего на экране. Это приводит к специфическому феноменальному опыту, балансирующему между вовлеченностью в просмотр и критической оценкой фильма как произведения искусства.

**Abstract.** The article explores the phenomenon of the ‘documentary effect’ in cinema and its impact on the viewer’s perception. It considers various philosophical approaches to understanding documentary films, including the theories by G. Currie, N. Carroll, and C. Plantinga. Critically analysing these concepts, the author proposes his own understanding of the documentary effect based on the idea of interrupting aesthetic perception. Two types of the documentary effect are identified: ‘filming of reality’ and ‘the reality of filming’. The first type is associated with the viewer’s emotional response to shocking or ‘practically’ significant events, while the second one relates to unintentional elements in the filming process. It is argued that the documentary effect occurs when the continuity of the narrative is disrupted, which makes the viewer think about the reality of what is happening on the screen. This leads to a specific phenomenal experience balancing between engagement in viewing and critical evaluation of the film as a work of art. The article contributes to the ongoing discussion about the nature of documentary cinema and its relationship to fictional films, offering a nuanced perspective on how viewers interact with and interpret documentary content.

## Введение

Документальное кино занимает особое место в искусстве и культуре, находясь на стыке художественного творчества и репрезентации реальности. Это порождает ряд философских вопросов о природе и восприятии документального фильма, которые активно обсуждаются исследователями.

В данной работе мы проанализируем подходы к документалистике, предложенные Грегори Карри (G. Currie), Нозлем Кэрроллом (N. Carroll), Карлом Плантингой (C. Plantinga) и другими философами искусства, и рассмотрим феноменологию зрительского опыта. Особое внимание будет уделено концепции «документального эффекта» и его роли в формировании специфического переживания при просмотре документального кино.

Целью работы является критический анализ существующих подходов и выработка комплексного понимания природы документальных фильмов, учитывающего связь с реальностью как их художественную специфику.

## Познавательность документального кино

Современные философы искусства предлагают рассматривать документальный фильм как произведение, целью/функцией которого является предоставление информации о реальном мире. Это позиция, утверждающая, что «документальный фильм может быть правдивым, точным и объективным — или, по крайней мере, его неявные эпистемические утверждения могут быть рациональными и обоснованными» [Plantinga, 2008, p. 499].

В настоящее время существуют две наиболее разработанные теории документального кино: Г. Карри, апеллирующая к фотографической, или «следовой» (trace), природе кинематографа [Currie, 2017], и Т. Понеха — Н. Кэрролла, сосредоточенная на авторской интенции по предоставлению зрителю произведения, предполагающего его оценку с точки зрения норм аргументации [Ponech, 1997; Carroll, 2006].

Каждая из теорий насчитывает обилие критических замечаний и реакций, рассмотрение которых потребовало бы отдельной обзорной статьи, — мы ограничимся тем, что, представляя

собственную — «эстетическую» — теорию понимания документального кино, проанализируем актуальные для нашей линии аргументации взгляды современных философов искусства<sup>(1)</sup>.

Как отмечает Витор Мура, перечисленные подходы опираются на идею «эпистемической устойчивости изображений», при которой «они могут сопротивляться ошибочным интерпретациям и повествованиям [комментариями к ним] и опровергать их», что открывает «два репрезентативных уровня»: «репрезентация по происхождению, или физическое изображение», и «репрезентация посредством использования, или номинальное изображение» [Moura, 2019, p. 624]. В основании обоих взглядов лежит утверждение о том, что кино, фундированное фотографией, является адекватным представлением реальности, а потому обладает свойством прозрачности (transparency) [Currie, 1996, p. 330; Carroll, 2007, p. 15]. По этой причине в отношении восприятия фильма утверждается либо «перцептуальный реализм» [Currie, 1996, p. 328–338], не различающий просмотра документального фильма и видения реальности, либо, в случае Кэрролла, действительное отличие этих опытов, которое, однако, полагается несущественным и неспособным быть критерием для проведения границы между фильмом игровым и документальным [Carroll, 2006, p. 157].

Недавняя статья Стейси Френд (S. Friend) проницательно характеризует проблему такого эпистемологически ориентированного подхода к пониманию природы документальных картин, какой предлагают обе теории. Исследовательница замечает, что познавательную ценность способны демонстрировать не только документальные картины, но и картины игровые, поскольку «нет ничего, что мешает создателям игровых фильмов отдавать приоритет эпистемическим целям и, следовательно, эпистемическим нормам. Практика создания художественной литературы с дидактическими целями, вероятно, так же стара, как и сама практика создания художественной литературы» [Friend, 2021, p. 158]. Критику поддерживает и Энрико Терроне (E. Terrone), подсвечивающий проблему жанрового своеобразия: при таком подходе мы не способны

(1) В обзорной статье также нет необходимости и на том основании, что такие работы уже имеются в англоязычной среде в достаточном объеме — в частности, те работы К. Плантинги, В. Мура, Э. Терроне и С. Френд, к которым мы будем обращаться по ходу статьи.

отличить документальный фильм от докудрамы, поскольку и последние «приглашают аудиторию воспринимать предложения относительно их предметов как утверждающие (asserted)» [Terrone, 2020, p. 45].

Неочевидным является и аспект представленного понимания документальных картин и их анализа в ключе эпистемологии, который игнорирует тот факт, что перед нами все-таки произведение искусства, а не обучающий ролик или запись с камеры видеонаблюдения. Философы искусства как будто забывают, что имеют дело с искусством, у которого есть свои функции, не ограниченные познавательностью этих фильмов. Одной из таких функций — притом достаточно существенной, на наш скромный взгляд, — является эстетический характер произведений искусства, ответственный за предоставление соответствующего эстетического опыта.

В перспективе предлагаемого нами «эстетического» подхода к документальным картинам укажем тот специфический опыт, который обусловлен таким художественным приемом, как «документальный эффект». Прежде мы рассмотрим явление эстетической незаинтересованности и определим, каким образом оно (вернее, его нарушение) ответственно за порождение того феноменального переживания, которое нередко присуще просмотру документальных картин. То есть наша стратегия такова, что (1) мы включаем опыт восприятия документального фильма в область эстетического опыта, (1.1) определяемого через незаинтересованность, и (2) утверждаем, что этот опыт является в той мере специфическим<sup>(2)</sup>, что требует фрагментарного и/или прерывистого характера незаинтересованности в своем разворачивании.

(2) Мы не решились бы сказать, что это такой опыт, который выбивается или исключается из домена эстетического опыта, поскольку это будет слишком сильный тезис, не соответствующий нашему представлению — скорее, это такой опыт, что, изобразив мы его посредством кругов Л. Эйлера, он пересекался бы с доменом эстетического опыта, но не входил бы полностью в последний. Другое дело, что такая модель страдает от своей статичности — опыт же динамичен и разворачиваем, потому мы и говорим о «фрагментарном» или «прерывистом» характере незаинтересованности: просмотр документального фильма бывает заинтересованным и незаинтересованным. Подробнее объясним эту специфику ниже.

## Нормативность незаинтересованности

В утверждении, что некоторое восприятие является незаинтересованным, философы стремятся указать на ту специфику взаимодействия с объектом, при которой он воспринимается «ради себя самого». Наиболее известным определением этой характеристики эстетического восприятия является подход И. Канта, утверждающего, что «благорасположение, которое определяет суждение вкуса, свободно от всякого интереса» [Кант, 2001, с. 153]. Немецкий философ отмечает, что интерес бывает двоякого рода: практический, связанный с «полезным», при котором мы желаем обладать чем-то, поскольку «оно нравится <...> как средство» [Кант, 2001, с. 161], и экзистенциальный, заинтересованный в существовании объекта, так что он «возбуждает желание обладать [им]» [Кант, 2001, с. 159]. В итоге Кант заключает, что «хотеть чего-то и относиться с благорасположением к его существованию, то есть питать к нему интерес, — одно и то же» [Кант, 2001, с. 165]. Соответственно, не испытывать интерес к объекту — к его ли существованию, к его ли функции способствования достижению целей — свойство «суждения вкуса», такого «созерцательного» суждения, «которое, будучи безразличным к бытию предмета, лишь связывает его свойства с чувством удовольствия и неудовольствия» [Кант, 2001, с. 167].

Разновидностью такого взгляда на природу эстетического опыта является постулирование необходимости «эстетического внимания» или «эстетической установки» по отношению к объекту, при которых мы намеренно исключаем всякий практический интерес. Так, Эдвард Баллоу утверждает, что при наличии «дистанции», то есть исключении практического интереса, «вся чувственная сторона искусства очищается, одухотворяется, “фильтруется”. <...> Самое чувственное воздействие после удаления из него всех характерных личных и практических элементов становится лишь прозрачным покровом лежащей в основе одухотворенности» [Баллоу, 1957, с. 174]. Близка Баллоу и позиция Джерома Стольница (J. Stolnitz), утверждающего важность для эстетического опыта «незаинтересованного» и «сочувственного внимания», которые ответственны за исключение «практической установки»: такая установка ограничивает наш опыт, поскольку приводит к тому, чтобы «видеть только те его особенности, которые имеют отношение к нашим целям» [Stolnitz, 1960, p. 33], в то время как «эстетическая установка

“изолирует” объект и фокусируется [исключительно] на нем — “вид” скал, звук океана, цвета в картине» [Stolnitz, 1960, p. 35]. Хотя у такого взгляда есть критики, мы считаем, что характер отношения к объекту действительно имеет место и способен принимать различные виды, поскольку не одно и то же оценивать произведение по тому, насколько практичным оно является в повседневном использовании (как когда книга подкладывается под ножку шатающегося стола), и оценивать его как эстетический объект.

Постулируемый нами тезис о важности незаинтересованности в восприятии объекта как эстетического имеет следующую структуру, описывающую процесс восприятия: (1) обращение к объекту в акте незаинтересованного (и потому эстетического) восприятия, (2) выделение в нем эстетических (не имеющих отношения к практическому характеру интереса и к интересу, связанному с фактом существовании объекта) свойств, (3) эстетическое его переживание. И если мы таким образом апеллируем к незаинтересованности как нормативному критерию, определяющему нечто как «эстетическое» (постулируя и релевантные эстетические объект, восприятие и опыт), то получаем критерий для определения чего-то как относящегося к домену эстетики — соответствующие эстетические объекты, к которым относим произведения искусства и природные явления<sup>(3)</sup>.

Способны ли мы с таким подходом оценивать документальный фильм как эстетический объект? Следуя рассмотренным философам искусства, кажется, что нет, поскольку они утверждают как убежденность (и ее важность в случае документальных картин) в существовании объекта, так и заинтересованность в его существовании на уровне познавательной ценности. Так, при понимании документальных фильмов с точки зрения эстетики, приходим к мысли, что единственным их отличием от произведений игровых в парадигме мысли рассматриваемых философов искусства является то, что они требуют к себе некоторую разновидность заинтересованного характера восприятия — это «эпистемологический режим восприятия» В. Мура [Moura, 2017, p. 610],

или «ассерторическая позиция» Кэрролла [Carroll, 2006, p. 162], или обращение к «руководствам», по мысли Терроне [Terrone, 2020, p. 46].

При этом при определении документального произведения исследователи нередко обращают внимание на феноменальную составляющую опыта просмотра такого фильма, понимая соответствующее переживание как «феноменологическую близость» (phenomenological intimacy) или «чувство близости» (sense of intimacy) [Moura, p. 610, 613], «ожидание точности» (expectation of accuracy) [Friend, 2021, p. 158–159], «феноменологическое приближение» (phenomenological approximation) [Plantinga, 2005, p. 115], хотя и не проясняют подробно этот аспект.

Рассмотрим, как исследователи предлагают понимать такой опыт и условия его проявления, и предложим более расширенную версию его описания.

### Феноменология документального эффекта

Определенной «нормой» понимания опыта просмотра документального фильма является установка на то, что Мура называет «фальсификационной оценкой», выражаемой в вопросе реципиента: «Может ли это быть ложью?» [Moura, 2017, p. 624]. Объяснение феноменальной специфики такой позиции зрителя объясняется исследователем следующим образом: «Это вызвано либо тем, что основанное на следах независимое от намерений представление предлагает “неконцептуально опосредованное содержание”, по которому зрители могут судить об уровне согласованности повествования, либо тем, что аудитория реагирует на утверждающее намерение (assertoric intention) автора» [Moura, 2017, p. 624]. Эта особенность есть следствие самой природы фильмов, понятых как обладающих свойством «прозрачности» (transparency), то есть обеспечивающих адекватное представление реальности<sup>(4)</sup>. По причине полагания за кино сообщения о реальности в силу его транспарентной природы философы утверждают и возможность эпистемического характера обращения к этому искусству как к способу

(3) Также сюда можно относить научные теории, доказательства и теоремы — в особенности, в области математики.

(4) Карри и Кэрролл понимают это как онтологическое свойство фотографии и связанного с ней кино [Currie, 1996, p. 325–327; Carroll, 2007, p. 15]; Френд и Терроне придерживаются феноменологического характера транспарентности фотографии [Friend, 2007, p. 188; Terrone, 2020, p. 54].

познания реальности. Как отмечает С. Френд, такой взгляд может быть обозначен как введение «требования точности» как критерия для определения документальных картин (их отличия от игровых), так что «когда создатели документальных фильмов намеренно изображают события, противоречащие фактам, их можно обвинить во введении зрителей в заблуждение или, что еще хуже, в откровенной лжи» [Friend, 2021, с. 155]<sup>(5)</sup>.

Такой подход требует от зрителя позиции въедливого критика, как соотносящего план изображения с планом нарратива (по Карри [Currie, 2017, р. 100–104]), так и анализирующего, насколько художнику удастся утвердить (to assert) свою позицию посредством представления аргументов (по Кэрроллу [Carroll, 2006, р. 162–165]) — например, через «реконструкции» (reenactment) и их комментариев, как в «Тонкой голубой линии» (1988) Э. Морриса, или через создание правдоподобных симуляций, как в случае с фильмами, посвященными явлениям за пределами возможностей нашего восприятия (астрономические модели Вселенной или представление жизни динозавров).

Однако здесь возможны как минимум три контраргумента. (1) Предложение такого критерия идет вразрез с нашей практикой просмотра игровых произведений, в которых мы также можем отмечать «неточность» [Friend, 2021, р. 159–160]. (2) Неясно, почему мы обращаемся к документальным картинам за информацией, которую привычнее получать из соответствующей научной литературы [Moura, 2017, р. 623]. (3) Требование такой установки видится неадекватным опыту просмотра, поскольку (3.1) «зритель, который теряется в созерцании события как такового, вряд ли будет готов и способен заняться вопросительной озабоченностью по поводу правдивой согласованности фильма» и (3.2.) «зритель, который принимает пытлиное отношение, немедленно предписанное любым фильмом, включающим следы, не

останется поглощенным свидетелем представляемого квазисобытия» [Moura, 2017, р. 615].

Первые два контраргумента действительно имеют место: так, мы особенно бываем разочарованы, если развязка фильма случается по причине неправдоподобного события — например, бесконечного объема патронов у протагониста в сцене сражения с соперниками и/или в силу феномена «бога из машины». Обращение же к документальному кино как к образовательной литературе также встречается, но лишь в особенных случаях и по причине понимания его как суррогата учебной литературы, что определенно не имеет места в отношении таких фильмов, как «Без Солнца» (1983) К. Маркера или «Метаморфозы птиц» (2020) К. Вашконселуш.

Однако нас, исследующих феноменальную специфику, более интересует третий контраргумент. Он позволяет усомниться в том, что зритель занимает релевантный документальным картинам «эпистемологический режим восприятия» на протяжении всего просмотра, чего, по-видимому, требуют утверждения Карри об «идеальном» документальном фильме и представления Кэрролла о занятии зрителем «ассерторической позиции». Мы полагаем, что скорее следовало бы говорить о дискретности проявления такой эпистемически ориентированной установки, так что «переключение» на нее есть искомым «документальный эффект» от просмотра фильма, рождающего соответствующее переживание, суть которого (1) отстранение от (вовлеченности) просмотра и (2) задавание вопроса к происходящему на экране: «Это реально или нет?».

Философы сдержанны в прояснении того типа установки, в котором протекает просмотр документального кино. Карри утверждает сугубо концептуальную разницу: поскольку содержание убеждений является концептуальным и мы имеем убеждение о необходимости воображения в игровом фильме, то «события в игровом фильме (fiction) концептуальны», в то время как сущностное (определяющее их природу-специфику) для документальных картин «следовое содержание» является «неконцептуальным» [Currie, 2017, р. 105]. Кэрролл, предпосылающий документальным фильмам «ассерторическую позицию», не углубляется в прояснение ее специфики, но замечает лишь, что одной из возможностей отличия документального от игрового является тот факт, что первые требуют убеждения, что «пропозициональное

(5) Кэрролл объясняет это через требование к документальному режиссеру «гарантировать истинность или правдоподобность пропозиционального содержания фильма и нести ответственность за стандарты доказательств и оснований (reasons), необходимые для обоснования истинности или правдоподобности пропозиционального содержания, представляемого создателем фильма» [Carroll, 2006, р. 162]. Карри же апеллирует к «достоинству (virtue) содержания следами вещей, [при котором] они (следы) предоставляют нам особый эпистемический и эмоциональный доступ к вещам, которые они документируют» [Currie, 2017, р. 100].

содержание» фильма является «утверждаемым» (asserted), вторые же — убеждения, что такое содержание является «неутверждаемым» (unasserted), таким, которое объясняется через акт «воображения» (или «предполагающего воображения» [Carroll, 2006, p. 160–161]). Для Терроне это различие между «изобразительными» воображениями и убеждениями: просмотр игрового фильма протекает с участием первых, документального — вторых [Terrone, 2020, p. 46–49], так что мы получаем позицию, близкую объяснению Карри — Кэрролла. Плантинга, предлагая усовершенствование взгляда философов в их синтезе, отмечает, что лишь «релевантные сцены» способны обеспечивать зрителю «феноменологические качества» того, как некоторые события «“проявлялись” для создателей фильма аудиально и/или визуально», [Plantinga, 2005, p. 111] и что это возможно лишь при условии принятия зрителем соответствующей «установки убеждения (attitude of belief)» [Plantinga, 2005, p. 114]. Эта установка заимствована исследователем у Тренора Понеха (T. Ponech), который, однако, поясняет свою позицию не более, чем Кэрролл, утверждая лишь, что такая установка предполагается создателем фильма, который считает, что «зрители — используя комбинацию перцептивно полученных убеждений об изображении, неперцептивных убеждений и фоновых знаний и выводов — придут к конкретным познаниям относительно не только того, что показано на экране, но и того, как обстоят дела в мире» [Ponech, 1997, p. 207].

Так, общим для взглядов философов может быть признание тезиса (2) о том, что зритель задается вопросом к событиям фильма, но при этом игнорирование и/или отрицание тезиса (1) о том, что установки/позиции в отношении документального фильма (в сравнении с реальностью) способны разниться (а потому нет необходимости в отдельном акте «переключения» установок). Так что зритель предполагается перманентно пребывающим в акте вопрошания и сомнения по отношению к событиям фильма — как бы нерелевантно это ни было по отношению к реальному опыту просмотра кино (контраргумент В. Мура, обозначенный выше под номерами 3–3.2).

Мы предложили бы более «скромный» характер зрительского вопрошания. Занятие реципиентом такой эпистемически ориентированной позиции, о которой упоминают исследователи, может быть обусловлено двумя специфическими киноситуациями, мы обозначим как «съемка реальности» и «реальность съемки». Фоном для этих явлений полагаем

эстетический характер восприятия, требующий незаинтересованности. То есть мы соглашаемся с первым тезисом и далее беремся уточнить, как он связан со вторым.

### «Съемка реальности» и «реальность съемки»

Определенную подсказку в объяснении феноменологии просмотра документальных картин мы можем найти у Г. Карри, когда он затрагивает этическую проблему в случае соответствия пласта нарратива пласту изображений. Философ отмечает, что мы встречаемся с проблемой оценки адекватности нарратива тому, что изображено, в оценке Л. Рифеншталь событий в «Триумфе воли» как положительных — в то время как «мы, скорее всего, сочтем неверными [эти оценки создателя фильма]» [Currie, 2017, p. 103–104]. С другой стороны, замечает Карри, с точки зрения его собственной теории здесь нет ошибки, поскольку Рифеншталь описывает те события, которые реально демонстрируются в фильме: если бы она описывала происходящее ралли как локализованное в Париже, то только тогда можно было бы утверждать неадекватность оценки ее фильма как «идеального документального кино» [Currie, 2017, p. 104].

Мы пойдем дальше и скажем, что обнаруженное Карри несоответствие нарратива и изображения, затрагивающее этическую проблематику, приводит к специфической феноменологии восприятия трагедий, парадокс относительно которых был сформулирован Д. Юмом в утверждении, что «необыкновенным кажется то удовольствие, которое зрители получают от скорби, ужаса, тревоги и других сильных переживаний, изображаемых в хорошо написанной трагедии, но самих по себе неприятных и тяжелых» [Юм, 1773, с. 351]<sup>(6)</sup>. Когда мы видим изображенные на экране шокирующие события, невольно вспоминаем о том, что они все-таки не являются компьютерной симуляцией, мы наблюдаем живое существо, испытывающее боль и страдания. В такие моменты мы нередко задаемся вопросом о *существовании* актера, а не

(6) Сам Карри ссылается в этом фрагменте о Рифеншталь на явление «сопротивления воображению» (imaginative resistance). Т. Гендлер характеризует этот феномен как «загадку объяснения нашей сравнительной трудности в воображении вымышленных миров, которые мы считаем морально отклоняющимися» [Gendler, 2000, p. 56].

об изображаемом им персонаже (и его вымышленном «существовании»), — настолько неадекватной кажется сцена насилия<sup>(7)</sup>.

Аналогично, имея дело с предсказуемо протекающим сюжетом документального фильма, мы не слишком задаемся вопросом о том, существует нечто, изображаемое на экране, или нет. Однако как только вторгаются очевидные «ужасы трагедии», мы вдруг отстраняемся от просмотра и задаемся вопросом: «Это реально или срежиссировано?».

В более «умеренной» (не требующей радикальных сцен) форме такое отстранение можно утверждать в обнаружении некоторого «практического» интереса к событиям фильма. Парадигмальный пример такого вида предлагает Э. Баллоу, рисующий сценку с мужем-ревнивцем, имеющим все основания считать, что жена ему изменяет, — такой зритель при просмотре «Отелло» вместо театральной постановки «видит лишь себя и свою жену в аналогичной обстановке» [Баллоу, 1957, с. 157]. Так же мог бы откликнуться сюжет о хобби протагониста, так что в сценах, где ему даются практические советы, мы не воспринимаем более кино как произведение, но, скорее, как обучающий ролик.

Два перечисленных примера — «ужасы трагедии», касающиеся статуса существования изображаемого в фильме лица, и «практический интерес», затрагивающий наше собственное существование в перспективе руководств к действию, — могут быть обозначены как «съемка реальности». Это художественный прием, при котором демонстрируемые события фильма воспринимаются в парадигме «произведение-как-реальность», (а) на основании ли беспокойства о безопасности участвующих в съемке, или (б) на основании прагматического характера интереса к изображаемому в фильме событиям. При таком подходе мы забываем, что перед нами кино, но встраиваем опыт просмотра в повседневный опыт, так что задаемся вопросом о статусе существования изображаемого — в этическом или в прагматическом

смысле. Из этого вопрошания, более того, могут последовать конкретные действия (что тем более чужеродно для эстетического созерцания): в случае с сюжетом (а) мы можем начать искать информацию о том, как был устроен съемочный процесс, не пострадали ли актеры, реальны ли события документального фильма; в случае с (б) мы можем обратиться к поиску более детальной информации об интересующем явлении: ревнивец решает искать типичные признаки измены, а увлеченный хобби зритель постарается найти обучающие ролики или обсуждения на тематическом форуме, близкие по духу фильму.

Существует еще одна разновидность вопрошания об экзистенциальном статусе изображаемого в фильме, которую обозначим как «реальность съемки». Это ситуации либо (а) спонтанных и непреднамеренных действий со стороны создателей фильма, либо (б) случаи задуманного авторского вторжения (например, посредством закадрового голоса), призывающие к рефлексии изображаемого. В случае (а) это попадание в кадр некоторого незапланированного события — например, появление животного. То, что это сделано непреднамеренно, понимается по характеру съемки: изображение животного наполовину обрезано, а действующие лица либо не замечают его и продолжают играть (в игровом кино) / выполнять свою работу (в документальном), либо, наоборот, проявляют искреннюю непредполагаемую (по сюжету) реакцию. Такие события чаще можно встретить в документальных картинах — притом в таких, в которых режиссер либо плохо спланировал, что именно он будет снимать, либо намеренно стремился снимать некоторую случайность, но не был уверен, как и когда она произойдет<sup>(8)</sup>. Например, таковы некоторые документальные картины В. Херцога: режиссер может специально оставлять камеру включенной, после того как интервьюируемый произнес свой текст, ожидая, что далее

(7) Подробнее этическая проблематика в кино рассматривается в статье Вивьян Собчак *Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary*. Особенно интересно замечание исследовательницы, что *эстетизация* такого этически нагруженного явления, как смерть, способствует более приемлемому его восприятию на экране, так что не шокирует [Sobchack, 2017, p. 152], и потому, добавили бы мы, не вынуждает задаваться вопросом о существовании демонстрируемого на экране, то есть отстраняться от просмотра и «переключаться» с эстетически незаинтересованного на «заинтересованный» характер восприятия.

(8) Это фильмы, которые Понех описывает как «документальные произведения I типа», отмечая, что, хотя создатели фильма могут продумать «стилистические соображения, логику, бюджетные ограничения», само содержание фильма — то, что будет показано, — «остаётся относительно абстрактным». Философ приводит три возможных «функции» такой «неполноты планов в отношении киносодержания»: (1) влияние окружающей среды, (2) попытка создателя «минимизировать свое влияние на предфильмические события», (3) создатель в большей степени стремится не использовать кинопредставление «для достижения конкретных реализаций и когнитивных восприятий со стороны зрителей» [Ponech, 1997, p. 214].

последует специфическая, близкая к жизненной, реакция человека, поскольку тот начнет чувствовать себя неловко от продолжения съемки в отсутствие режиссерских указаний. Зритель и сам чувствует здесь смущение, потому что понимает, что процесс съемки затянулся и перед ним *съемка* события.

Случаи (б) «реальности съемки» особенно обыгрываются в фильмах так называемой «иранской новой волны» — например, у А. Киаростами. В фильме «Сквозь оливы» (1994), входящем в «Кокерскую трилогию», мы встречаемся с буквальной демонстрацией съемочных процессов. При этом события, заявленные как документальные в «Жизнь и ничего больше» (1992, также входящем в трилогию), в «Сквозь оливы» раскрываются как срежиссированные сцены, несколько неудачных дублей съемки которых мы наблюдаем в один из фрагментов фильма. В связи с этой разновидностью можно вспомнить и воспроизводимую сцену проезда транспорта в «Письме из Сибири» (1957) К. Маркера, в которой автор, демонстрируя одно и то же событие, накладывает на него различные аудиодорожки (от просоветской до антисоветской пропаганды), открывая зрителю сконструированный характер фильма. Обе разновидности воспринимаются в парадигме «реальность произведения», то есть в осознании его «рукотворной» природы — того, что произведения являются такой же частью реальности, как иные артефакты, с которыми мы имеем дело в повседневной действительности.

Документальный эффект («съемка реальности» или «реальность съемки»), продуцируемый режиссером и случающийся со зрителем<sup>(9)</sup>, предполагает (а) прерывание или обрывание линии повествования и (б) перенос таким образом точки восприятия реципиента на иные основания, отличного от эстетически незаинтересованного восприятия как когнитивно, так и эмоционально. Когнитивное отличие проявляется в производстве вопроса внутри зрителя («Это реально или срежиссировано?») и в занятии соответствующей «ассерторической» установки и/или в обретении убеждения о необходимости верификации событий фильма (а не их пассивного принятия).

(9) Для разграничения художественного приема и феноменального эффекта от него последний мы могли бы обозначить как «документальный опыт».

Отличие на уровне эмоционального отклика заключается в том, что он имеет здесь в той степени оригинальный характер, в какой мы способны получать «удовольствие» от просмотра трагедий (в значении драматургического жанра). Это отдельный топик в эстетике, посвященный феномену (парадокса) эмоциональной реакции на вымысел — в частности, на события «болезненного» искусства, каковым является трагедия как драматургический жанр. Сьюзан Фигин (S. Feagin) утверждает, что здесь мы имеем дело с двумя типами реакций: «прямые» (негативные — в случае «ужасов трагедии») и «метареакции». Метареакции — это «то, как человек чувствует и что думает о своей (прямой) реакции на качества и содержание произведения» [Feagin, 1983, p. 97]. В случае трагедий получаем удовольствие от факта нашей человеческой конституции, то есть как от того, что способны чувствовать страх, злость, печаль и т.д., так и от возможности негативно реагировать на моральное зло в произведениях — осознание этой специфики и реакция на нее и есть метареакция<sup>(10)</sup>, по Фигин. Мы полагаем, что в контексте документального кино, оперирующего «реальностью съемки», «удовольствие» обусловлено как осознанием нашей конституции (в согласии с Фигин), так и пониманием (благодаря режиссеру) «искусственности» процесса, то есть того, что перед нами процесс создания произведения (а не само произведение) — так мы оказываемся в некоторой «метапозиции», как бы балансируя между вовлечением в просмотр и отстранением от него в моменте осознания, что мы смотрим фильм. В случае же «съемки реальности» мы встречаемся с «прямыми» реакциями, какие присущи нам и в повседневной жизни, занимая заинтересованную позицию в отношении изображаемого.

Что касается прерывания или обрывания линии повествования, которое предполагаем основанием производства документального эффекта, условия для этого обнаруживаются в двух случаях: (а) расхождение пласта нарратива и пласта изображений (как об этом пишет

(10) Понимать эстетический опыт как эстетическое удовольствие — синонимия, предложенная еще Кантом. Философ отмечает, что это достаточно специфический характер удовольствия и его следует отличать от удовольствия «чувственного», которое имеем в случае с ощущением «приятного» (и которое интуитивно привычно в повседневной оценке чего-то как «удовольствие») [Кант, 2001, с. 157-165].

Карри); (б) визуальное расхождение линий повествования — если повествование понимать более широко, в том числе как перцептивный сюжет (что близко к пониманию Плантингой документального фильма как «утверждаемой достоверной репрезентации» (asserted veridical representation) [Plantinga, 2005, p. 112]).

Случай (а) — расхождение пласта нарратива и пласта изображений — таков, что формируемая авторским нарративом и изображением сцена  $X$  во времени  $t_1$  трансформируется в  $X''$  (во время  $t_1$ ) в ситуации несостыковки нарратива и изображения, при которой зритель вынужден занять критическую позицию. Это либо ситуация буквального обмана, когда нам показывают, например, Москву, а говорят, что это Казань. Либо случай концептуального (например, этического) расхождения зрителя с позицией автора (как с фильмом Рифеншталь). Это также тот случай, когда в рамках произведения (в том числе на уровне нарратива) изменений не наблюдается, но в сознании реципиента сцена трансформируется на том основании, что еще одним ее элементом оказывается внутренний монолог смотрящего, как бы дополнительный элемент сцены, в которой теперь задействованы (i) пласт изображений, (ii) нарратив создателей фильма и (iii) [оценивающий] нарратив зрителя, благодаря чему и обеспечивается трансформация  $X$  в  $X''$  (в восприятие  $X''$ ).

Случай (б) имеет следующую структуру. Процесс съемки сцены  $X$  во время  $t_1$  прерывается сценой  $X'$  во время  $t_1$ , когда при все тех же обстоятельствах (актеры, выбранные ракурсы и планы и т.п.) «на сцену» вторгается инородный элемент — например, появляется животное или меняется техника съемки (переключение с цветной на черно-белую). Это  $X'$  — новая сцена — поскольку нередко добавление всего одного элемента (что особенно видно в контексте различия цветного/монокромного и немого/звукового кино) существенно видоизменяет общее положение дел. При этом важно, что это все то же самое время —  $t_1$  — то есть мы не имеем монтажной склейки, которая выступила бы формальным маркером того, что сейчас иное событие, поскольку и иное время — событие то же, но сцена видоизменилась и тем самым вынудила зрителя отстраниться и задуматься о самом событии, как бы занять режиссерскую позицию.

Конечно, мы не хотим сказать, что всякий раз, когда на сцене появляется новый элемент, происходит явление «реальности съемки»

или «съемки реальности». Мы нередко не замечаем дефектов созерцаемого произведения (сознательно или бессознательно затушевывая их в своем восприятии), но при этом испытываем достаточно интенсивное эстетическое переживание по его поводу (хотя и бываем так «невнимательны»). Ситуация описываемых документальных эффектов должна иметь следующую структуру, учитывающую три особенности просмотра кино: (1) континуальность сцены и (2) обнаруживаемая (вдруг) ее дискретность, приводящие к (3) осознанию, что мы имеем дело с фильмом. Иначе пункт (3) может быть выражен как отстранение от просмотра и озадаченность вопросом о *реальности происходящего на экране*. При встрече с «реальностью съемки» акцент в этой формуле делается на «происходящее на экране»: фильм-как-артефакт — «рукотворная» природа фильма и рефлексия о медиуме. Случай «съемки реальности» — акцент на «реальность происходящего»: фильм-как-продолжение-реальности, его познавательная ценность (практический интерес) и аспект произведения, озадачивающий нас интересом в существовании (например, этичность обращения с актерами — беспокойство об их безопасности).

Такая структура, требующая учета кино как произведения искусства, в частности, объясняет, почему такой прием как монтаж почти не имеет функции порождения документального эффекта: мы уже привыкли к этому явлению как к художественному элементу, обеспечивающему соответствующую «рукотворную» природу фильма, и потому склейка лишь поддерживает (или обновляет) это пассивное погружение в «реальность» фильма. Наученные опытом, мы определяем склейку как демонстрацию уже иного во времени события (то есть  $t_2$ , а не демонстрируемое до монтажа  $t_1$ ), так что почти мгновенно перенастраиваемся на то, что «[сейчас] другое время» и, соответственно, «[сейчас] другое событие». В то же время, если континуальность прерывается в самой сцене, то это не то, что мы привыкли ожидать от времени-пространства фильма, подразумеваемого как осознанный акт художника, от которого мы, в том числе, требуем «продуманности» и «последовательности» в действиях, так что такое «выбивание» фильма из его пространства-времени воспринимается

скорее как недостаток, что и включает соответствующую критическую позицию<sup>(11)</sup>.

Уточним в заключении анализа наш взгляд на эстетический характер установки на просмотр. Это определенно дискутируемый феномен, но наша позиция такова, что (1) документальный фильм является произведением искусства, а потому (2) требует эстетического характера восприятия. Сами философы нередко проводят грань в восприятии игрового и документального по критерию участия во-ображения или убеждения в просматриваемом. При этом каждый из них признает, что существуют конкретные художественные приемы, которыми оперируют режиссеры игровых и документальных картин, они нередко способны пересекаться и даже намеренно имитировать тот или иной эффект в создании произведения. Вымысел порой вторгается в документальное произведение (очевидным образом — в случае реконструкций и обращения к компьютерным симуляциям), а режиссер игрового фильма может стремиться предоставить зрителю «ощущение реальности». Потому полагаем уместным объединить обе разновидности кино под эгидой одного характера просмотра — просмотра эстетического и незаинтересованного. В то время как постулируемый документальный эффект объясняется как художественный прием, функция которого — вывести зрителя из состояния незаинтересованности и задаться вопросом об экзистенциальном статусе произведения и/или происходящих в нем событий. То есть это такой прием, который не имел бы силы, если бы зритель воспринимал документальные фильмы так же, как он воспринимает новостные репортажи — от последних мы ждем чистой фиксации реальности, в первых надеемся увидеть авторские решения по взаимодействию с этой реальностью (в деле ее предоставления нам).

Если же ориентироваться на «документальный опыт» как на критерий для определения фильма как документального, то можно было бы расположить все существующие (и будущие) кинокартины на одной шкале — учитывая, что эстетический характер просмотра

присущ каждой из них. Определенно, это не то, что соответствует самой «категориальной интенции» [Carroll, 2006, p. 166], нередко предопределяющей опыт просмотра и соответствующей практике выбора фильма к просмотру на досуге. Однако это то, что позволяет обнаруживать в документальном то художественное и эстетическое, которое авторы нередко в него закладывают, представляя зрителям все-таки произведение искусства, а не научную статью<sup>(12)</sup>.

## Заключение

Предложенный анализ феноменологии восприятия документального кино предполагает новый взгляд на проблему — взгляд, заключающийся в расширении и прояснении феноменальной специфики просмотра. Вместо утверждения перманентной эпистемически ориентированной установки зрителя, мы предлагаем концепцию дискретного «документального эффекта». Этот эффект проявляется в двух основных формах: «съемка реальности» и «реальность съемки». В первом случае зритель начинает воспринимать происходящее на экране как реальность из-за эмоционального вовлечения или практического интереса, во втором — внимание обусловлено осознанием самого факта съемочного процесса. Ключевым аспектом документального эффекта является прерывание привычного режима восприятия фильма, при котором зритель вынужден отстраниться от погружения в повествование и задаться вопросом о реальности происходящего. Это создает своеобразную «метапозицию», балансирующую между вовлеченностью и критической дистанцией.

(11) Уместно предположить, что если реципиент научился воспринимать монтажную склейку как органично/природно присущее фильму явление, то за опытом просмотра авангардного или экспериментального кино он смог бы привыкнуть и к подобным «изыскам» прерывания континуальности сцены.

(12) Альтернативным подходом могло бы быть утверждение, что большая степень эпистемической вовлеченности в фильм (ожидание от него «научности»), свойственная документальным картинам, есть то художественное (а не эстетическое) их свойство, которое отличает их от фильмов игровых. К последним мы не обращаемся за информацией в том же смысле, как можем обращаться за ней к документальной картине, посвященной историческим событиям. Тогда можно было бы иметь «чистые» документальные фильмы, о которых пишет Г. Карри, и скорее представлять их как разновидность концептуального искусства: наличие качеств когнитивных, этических, политических при (почти полном) отсутствии качеств эстетических. Несмотря на перспективность такого подхода, он так же вряд ли соответствует практике режиссеров документальных фильмов, по типу упомянутых Маркера, Вашконселуш, Херцога и др.

Такой подход позволяет объяснить специфику восприятия документального кино, не прибегая к постулированию принципиально иной установки зрителя по сравнению с кино игровым. Вместо этого предлагается рассматривать документальный эффект как художественный прием, работающий в рамках общей эстетической установки просмотра фильма.

## Список литературы:

- 1 Баллоу Э. «Психическая дистанция» как фактор в искусстве и как эстетический принцип // Современная книга по эстетике: Антология / Пер. с англ. Э.Н. Глаголевой и др.; общ. ред. и вступ. ст. А. Егорова. М.: Издательство иностранной литературы, 1957. С. 151–175.
- 2 Кант И. Сочинения на немецком и русском языках. Т. 4: Критика способности суждения; Первое введение в «Критику способности суждения». М.: Наука, 2001. 1120 с.
- 3 Юм Д. О трагедии / Пер. Ф.Ф. Вермель // Хатчесон Ф., Юм Д., Смит А. Эстетика. М.: Искусство, 1973. С. 351–361. (История эстетики в памятниках и документах).
- 4 Carroll N. Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis // Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology / Ed. by N. Carroll and J. Choi. Malden: Blackwell Publishing, 2006. P. 154–171.
- 5 Carroll N. The Philosophy of Motion Pictures. Oxford: Wiley-Blackwell, 2007. 256 p.
- 6 Currie G. Film, Reality, and Illusion // Post-Theory: Reconstructing Film Studies / Ed. by D. Bordwell, N. Carroll. University of Wisconsin Press, 1996. P. 325–344.
- 7 Currie G. Documentary Traces. Film and the Content of Photographs // The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth / Ed. by D. LaRocca. London: Lexington Books, 2017. P. 95–112.
- 8 Feagin S. The Pleasures of Tragedy // American Philosophical Quarterly. 1983. Vol. 20. № 1. P. 95–104.
- 9 Friend S. The Pleasures of Documentary Tragedy // British Journal of Aesthetics. 2007. Vol. 47. № 2. P. 184–198. <https://doi.org/10.1093/aesth/ajyl055>.
- 10 Friend S. Falsehoods in Film: Documentary vs Fiction // Studies in Documentary Film. 2021. Vol. 15. № 1. P. 151–162.
- 11 Gendler T. The Puzzle of Imaginative Resistance // The Journal of Philosophy. 2000. Vol. 97 № 2. P. 55–81. <https://doi.org/10.2307/2678446>.
- 12 Moura V. Show and Tell: The Identification of Documentary Film // The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures / Ed. by N. Carroll, L.T. Di Summa, S. Loht. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. P. 603–626.
- 13 Plantinga C. What a Documentary Is, After All // Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2005. Vol. 63. № 2. P. 105–117. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x>.
- 14 Plantinga C. Documentary // The Routledge Companion to Philosophy and Film / Ed. by P. Livingstone, C. Plantinga. New York: Routledge, 2008. P. 494–504.
- 15 Ponech T. What Is Non-Fiction Cinema? // Film Theory and Philosophy / Ed. by R. Allen, M. Smith. New York: Oxford University Press, 1997. P. 203–220.
- 16 Sobchack V. Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary // The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth / Ed. by D. LaRocca. London: Lexington Books, 2017. P. 125–156.
- 17 Stolnitz J. Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction. Boston: Houghton Mifflin, 1960. 510 p.
- 18 Terrone E. Documentaries, Docudramas, and Perceptual Beliefs // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2020. Vol. 78. № 1. P. 43–56. <https://doi.org/10.1111/jaac.12703>.

## References:

- 1 Bullough E. "Psikhicheskaya distantsiya" kak faktor v iskusstve i kak ehsteticheskii printsip ["Psychical Distance" as a Factor in Art and an Aesthetic Principle]. *Sovremennaya kniga po ehstetike: Antologiya* [Modern Book on Aesthetics: Anthology], transl. from English E.N. Glagoleva et al., ed., intr. article A. Egorov. Moscow, Izdatel'stvo inostrannoi literatury Publ., 1957, pp. 151–175. (In Russian)
- 2 Kant I. *Sochineniya na nemetskom i russkom yazykakh* [Essays in German and Russian]. Vol. 4: Kritika sposobnosti suzhdeniya [Critique of the Faculty of Judgment; The First Introduction to the Critique of the Faculty of Judgment]. Moscow, Nauka Publ., 2001. 1120 p. (In Russian)
- 3 Hume D. O tragedii [About Tragedy], transl. F.F. Vermel. Hutcheson F., Hume D., Smith A. *Ehstetika* [Aesthetics]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1973, pp. 351–361. (Istoriya ehstetiki v pamyatnikakh i dokumentakh [The History of Aesthetics in Monuments and Documents]). (In Russian)
- 4 Carroll N. Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis. *Philosophy of Film and Motion Pictures: An Anthology*, eds. N. Carroll and J. Choi. Malden, Blackwell Publishing, 2006, pp. 154–171.
- 5 Carroll N. *The Philosophy of Motion Pictures*. Oxford, Wiley-Blackwell, 2007. 256 p.
- 6 Currie G. Film, Reality, and Illusion. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, eds. D. Bordwell, N. Carroll. University of Wisconsin Press, 1996, pp. 325–344.
- 7 Currie G. Documentary Traces. Film and the Content of Photographs. *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth*, ed. D. LaRocca. London, Lexington Books, 2017, pp. 95–112.
- 8 Feagin S. The Pleasures of Tragedy. *American Philosophical Quarterly*, 1983, vol. 20, no. 1, pp. 95–104.
- 9 Friend S. The Pleasures of Documentary Tragedy. *British Journal of Aesthetics*, 2007, vol. 47, no. 2, pp. 184–198. <https://doi.org/10.1093/aesth/ajl055>.
- 10 Friend S. Falsehoods in Film: Documentary vs Fiction. *Studies in Documentary Film*, 2021, vol. 15, no. 1, pp. 151–162.
- 11 Gendler T. The Puzzle of Imaginative Resistance. *The Journal of Philosophy*, 2000, vol. 97, no. 2, pp. 55–81. <https://doi.org/10.2307/2678446>.
- 12 Moura V. Show and Tell: The Identification of Documentary Film. *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures*, eds. N. Carroll, L.T. Di Summa, S. Loht. Cham, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 603–626.
- 13 Plantinga C. What a Documentary Is, After All. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2005, vol. 63, no. 2, pp. 105–117. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00188.x>.
- 14 Plantinga C. Documentary. *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, eds. P. Livingstone, C. Plantinga. New York, Routledge, 2008, pp. 494–504.
- 15 Ponech T. What Is Non-Fiction Cinema? *Film Theory and Philosophy*, eds. R. Allen, M. Smith. New York, Oxford University Press, 1997, pp. 203–220.
- 16 Sobchack V. Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation, and Documentary. *The Philosophy of Documentary Film: Image, Sound, Fiction, Truth*, ed. D. LaRocca. London, Lexington Books, 2017, pp. 125–156.
- 17 Stolnitz J. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Boston, Houghton Mifflin, 1960. 510 p.
- 18 Terrone E. Documentaries, Docudramas, and Perceptual Beliefs. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2020, vol. 78, no. 1, pp. 43–56. <https://doi.org/10.1111/jaac.12703>.