**Без слов? Репрезентация постсоветского пространства в  кинотексте Ш. Акерман «С востока»**

Орешкина Влада Владимировна

Студентка МГУ им. М.В.Ломоносова, Москва, Россия

В 1993 году, спустя два года после распада Восточного блока, режиссер Шанталь Акерман выпустила документальный фильм «С востока» (D’Est). В его основе – кадры, сделанные в бывшей ГДР, Польше, Украине и России: панорамирование по городским пространствам и статичные наблюдения за жизнью. Закадровый голос в фильме отсутствует, а реплики героев неразборчивы и фрагментарны. Пользуясь терминологией М.Шиона, можно сказать, что их статус находится в промежутке между «речью» (speech) и «шумом» (noise) [Chion: 6]. Этот знаковый отказ от вербальной составляющей и является предметом нашего изучения. Рассматривая элементы кинопоэтики, мы строим предположения о роли молчания в моделировании уникального взгляда на постсоветскую действительность.

Согласно Р.Шехнеру, наличие фигуры «свидетеля» (witness) позволяет рассматривать любое действие в качестве перформанса ('as' performance) [Schechner: 38–42]. В фильме Ш.Акерман в этом качестве одновременно выступают как окружающие (случайные прохожие, близкие, друзья), так и зрители фильма. При этом каждый из двух типов «свидетелей» требует от исполнителя соблюдения особого набора правил или, как писал И.Гофман, – нахождения в определенной «социальной роли» [Гофман: 48]. В случае с диегетическими свидетелями (окружением персонажей) – норм межличностного взаимодействия, в случае с недиегетическими (зрителями фильма) – норм поведения перед камерой. Поскольку чаще всего героям известно, что их снимают (на что указывают взгляды в объектив), им приходится существовать параллельно в двух социальных ролях. С одной стороны, быть частью городского социума или семьи, с другой, включать в свое поведение черты, связываемые с медийностью (телепередачами, фильмами). Первая воспроизводит повседневность, вторая репрезентирует ее в более выгодном свете. Мы предполагаем, что поэтика «С востока» выстраивается таким образом, чтобы не допустить доминирования «медийного» набора правил над «повседневным».

В качестве доказательства мы рассматриваем два эпизода: статичный общий план гостиной как пример личного пространства и горизонтальную панораму очереди возле автобусной остановки – как публичного. В первом случае наличие речи исключает монтажное решение. В гостиной находятся два героя: мальчик, смотрящий телевизор, и взрослый, играющий на пианино. Поскольку роли родителя и ребенка, наиболее вероятные в приватной обстановке квартиры, предусматривают активный диалог, можно предположить, что момент обмена репликами происходит за пределами кадра. Выбор же фрагмента исполнения музыкального произведения переносит внимание актеров с постоянных ролей на временные – пианиста и слушателя. При этом вторая роль доступна и недиегетическому зрителю. Через приравнивание аудитории фильма к позиции одного из героев подчеркивается универсальная сторона переживаемого героями опыта, а соответственно, происходит чувственное сближение с ними зрителя.

Во втором случае основным цензурирующим механизмом становится скользящее движение камеры вдоль автобусной остановки. Скорость ее перемещения и шум дороги лишают фразы законченности и четкости. Можно предположить, что это «техническое» препятствие считывалось исполнителями как отказ режиссера вступить с ними в диалог, фактически – становиться «свидетелем» исполнения роли «героя видеосюжета». Тогда молчание людей на остановке можно понимать как перформанс, цель которого – продемонстрировать ответное безразличие, создавая видимость выполнения привычных действий. Возникающая в результате телесная неловкость оказывается противопоставлена профессиональному исполнению похожих ролей в художественном кино. Признаки усталости и холода после продолжительного стояния на морозной улице не маскируются героями. Пользуясь терминами Р.Шехнера, вместо привычной «игры-заверения» (make-believe) зритель видит «игру-веру» (make-belief) [Там же: 42]. Если первая в контексте постсоветского может ассоциироваться с идеализацией действительности, то вторая создает более доверительные отношения со зрителем.

Таким образом, поэтика фильма направлена на чувственное сближение. Преодоление культурного разрыва происходит не через вербальные высказывания, а через поиск универсального опыта – эстетического, как в случае со сценой приватной жизни, или телесного – как в случае с ожиданием автобуса. По мысли А.Юрчака, позднесоветский язык часто состоял из набора формул, точное значение которых было хорошо понятно внутри общества, но ускользала при плохом знании контекста [Юрчак: 159]. При наличии вариантов преодоления этой ситуации внутри фильма, Ш.Акерман избирает иную стратегию сближения с недавно изолированной культурой. Исключая диалог, она предпримет попытку понять постсоветское пространство через его перформансы. Так, игра в кадре находит у зрителя понимание и в конечном счете приводит к эмпатии.

Литература

Chion M. Audio-vision. New York, 1994

Schechner R. Performance studies: An introduction. London, 2017

Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М., 2000

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение. М., 2024