

В следующих заметках мне хотелось бы выдвинуть вышедший в 2014 г. документальный фильм «Майдан» Сергея Лозницы как пример того, что я называю перформатизмом.

Фильм Лозницы, который изображает успешное восстание украинского народа против президента Януковича в конце 2013 и начале 2014 г., можно охарактеризовать как весьма своеобразную стилизацию событий вокруг массовых демонстраций, приведших к свержению Януковича и к победе демонстрантов. Эта стилизация происходит не с целью как можно более достоверного документального изображения этих событий, а, скорее, как попытка осуществить такие качества, как трансцендентность, целостность и событийность, являющиеся типичными для перформатистского миропонимания. Иными словами, довольно сложные и отчасти непросматриваемые происшествия вокруг Майдана выходят на задний план, в то время как на авансцену выступает попытка изобразить трансцендентный перформанс, преодолевший разницу между индивидом и массой и способствовавший основному изменению в сознании не только участвующих в восстании, но и зрителей фильма.

«Майдан», как часто отмечалось в рецензиях, организован как греческая трагедия, в которой масса демонстрантов занимает роль своего рода античного хора. Так, в первой части фильма изображается подготовка к восстанию, во второй части показываются насильственные столкновения между демонстрантами и милицией, а в третьей части мы видим траурную церемонию, посвященную жертвам восстания и позволяющую зрителям пережить чувство катарсиса. Фильм, который снимался по минималистскому образцу «direct cinema», отказывается от авторских комментариев, не ведет интервью с участвующими и предоставляет зрителям лишь краткие и редкие подзаголовки, объясняющие общий ход действий.

Однако главное воздействие фильма исходит не из условности трагического жанра или из скудного документального стиля, а из кинематографических приемов, способствующих трансцендентному и целостному восприятию тогдашних событий. Главным таким приемом следует считать деление фильма на замкнутые эпизоды, представляющие собой отрывки из происшествий на Майдане (как уже отмечено, фильм предоставляет лишь минимальные объяснения сложной политической подоплеки). Внутри эпизодов мы сталкиваемся с кадрами, снятыми неподвижными или почти неподвижными камерами с неизменным ракурсом, как правильно использующими общий или дальний план (целиком отсутствуют кадры с планом крупным и редко появляются кадры с планом средним). Неподвижность камеры и неизменяемость ракурса связаны с довольно длинными планами (длительность отдельных кадров составляет, как правило, 1-3 минуты). Однако монотонность и статичность кинематографии влекут за собой удивительные эффекты. Когда мы переживаем длинный эпизод, в котором неподвижная камера снимает более двух минут толпу, поющую украинский национальный гимн, наше внимание невольно колеблется между массой и поющими индивидами, личные черты которых мы — благодаря длинной съемке —

точно и внимательно воспринимаем: тут — старик с белой бородой и густыми бровями, там — женщина с красным капюшоном, и т. д. Съемка, долго изображающая массу людей, надоедает, но исходящая из нее скука заставляет нас концентрироваться на чертах отдельных людей. Однако и этот интерес через некоторое время оказывается исчерпанным, и мы возвращаемся к просмотру массы. Невольное колебание между этими двумя величинами внутри замкнутого эпизода дает нам целостное чувство, укрепляющее нашу идентификацию то с массовым действием, то с отдельными лицами, проводящими это действие.

По другому образцу работают эпизоды, изображающие насильственные и довольно хаотические столкновения демонстрантов с милицией. Эти сцены, составляющие вторую, самую захватывающую часть фильма, сняты по тем же жестким принципам, как первая и третья части. Но вместо того чтобы показать обыденные действия за кулисами демонстраций или ход массовых собраний, съемки документируют массовое исполнение насилия, главным образом из ракурса демонстрантов. Здесь мы имеем дело или с общими планами среди демонстрантов, или с дальними планами сверху. В отличие от скуки, исходящей из длинного изображения обыденных действий, эти съемки увлекают нас громким свистом демонстрантов, ритмическими движениями толпящихся людей, боем барабанов, взрывами гранат слезоточивого газа, веющими желто-голубыми флагами и т. п. Из-за статичного ракурса камеры эти громкие звуки, пестрые краски и порывистые движения воздействуют на нас еще сильнее — зритель невольно идентифицирует себя с движениями и звуками толпы, исполняющей насилие.

Интересно заметить, что, несмотря на множество сенсорных впечатлений, в рамках съемок происходит сначала сравнительно мало: мы видим, главным образом, столкновения демонстрантов с большей частью невидимыми милиционерами за баррикадами. Такие односторонне снятые сражения остаются без конкретных последствий — по этим образам нельзя сказать, берет ли одна сторона вверх или нет. Даже в более поздних сценах, где раненные выстрелами люди падают (такие сцены сняты, к тому же, дальним планом сверху), отсутствует подробное объяснение или развязка происшествий. Отдельные сцены предоставляют нам частичную информацию о ходе демонстраций, но не следуют узнаваемой повествовательной линии — та осуществляется лишь на общем уровне фильмового нарратива, в котором все сцены оказываются сцепленными друг с другом в форме трагедии.

Таким образом, фильм реализует основной прием перформатизма — двойное кадрирование (*double framing*). Невольная сенсорная идентификация зрителя с демонстрантами внутри отдельных эпизодов «закрывается» с общей повествовательной линией о победе восставших, доступной нам лишь при восприятии фильма как целого. Необъяснимый пробел между непосредственной сенсорной идентификацией на уровне захватывающих действий (внутренняя рамка) и трагической победой демонстрантов на уровне нарратива (внешняя рамка) невольно испытываются как проявление трансцендентности. Это ощущение трансцендентности совершается *per format* — через форму, которую навязывает нам автор, стилизующий

народное восстание украинцев как квази-сакральное событие. Сам автор, однако, не всемогущ, а ограничен этой формой — принуждая нас идентифицироваться с его изложением действий, он отказывается от многочисленных динамических возможностей, присущих современной кинематографии.

При этом заметно, что фильм использует одну из существенных стратегий перформатизма — подавление дискурса. Дискурс, как известно, есть целенаправленная социальная речь, связанная с институциональными практиками и выражающая соотношения сил в обществе. Согласно миропониманию постмодерна, за пределами дискурса нет ничего — наше понимание общественных отношений опосредовано дискурсом, а дискурс сам является всегда растущим, расширяющимся полем взаимосвязей. Все попытки испытать действительность как нечто цельное, единое, настоящее и т.д. оказываются мнимыми, так как признаки целостности, единства, настоящего оказываются зависимыми от чуждых им и разыгрывающихся в другом месте дискурсивных явлений. Постмодернистский подход, пожалуй, показал бы взаимодействие разных дискурсов не только на Майдане, но и в широкой общественной области вокруг него.

Дискурсов по отношению к Евромайдану, конечно, существует много. Вокруг событий на знаменитой киевской площади скрещиваются дискурсы, связанные с демократическими силами, с приверженцами Януковича, с экономикой Украины, с языковой проблематикой, с российским правительством, с правами украинцами, с олигархами, с церковью и т.п. и т.д. «Майдан», однако, не предпринимает попыток связать разные дискурсы с действиями на площади или критически разобрать их расходящиеся цели. Вместо того фильм предоставляет нам лишь как бы случайно охваченные фрагменты этих дискурсов, появляющиеся в течение длинных съемок демонстраций.

Итак, зритель, не знакомый с деталями Евромайдана, поймет в течение фильма, что демонстранты — против Януковича и Путина и за независимую от России Украину, но более подробных идеологических заключений из фактуры фильма наверняка вывести не сможет. Вместо этого мы сталкиваемся лишь с фрагментами разных дискурсов, не позволяющих каких-либо глубоких объяснений происшествий на осажденной площади. Даже тогда, когда на сцене стоит настоящий политический деятель (будущий премьер-министр Арсений Яценюк), он произносит не политическую речь, а представляет массовой аудитории детский хор — так сказать, хор самих невинных из невинных. Единственное, что передается связно и подробно — это религиозный дискурс, артикулированный представителями украинской церкви в двух эпизодах (30:57-32:12 и 1:17:33-1:20:15). Этот дискурс, как уже было отмечено, подчеркивает сакральный характер восстания и способствует тому, что политические моменты выходят на второй план. Это, однако, не значит, что фильм является аполитичным — он очевидно стоит на стороне демократических демонстрантов, — но он показывает их большей частью в замкнутых эпизодах и съемках, доступных нам не столько через дискурс, сколько через сенсорную, как бы непосредственную идентификацию.

Крайне интересной в данном отношении является роль голоса во фильме. В течение боевых столкновений на площади во второй части фильма мы никогда не видим ведущего организатора, стоящего на сцене, но зато постоянно слышим его бестелесный голос, дающий демонстрантам указания и сведения разного вида. Вездесущий, бестелесный голос носится как упорядочивающая сила над хаотичными происшествиями на Майдане и дает нам чувство, что разыгрывающиеся там действия не совсем произвольны. Эта положительная стилизация управляющего голоса резко отличается от постмодернистского представления голоса как маркера мнимого присутствия чего-либо (Ж. Деррида) или как знака репрессивной патриархальной силы (С. Жижек).

Другое отличие по сравнению с постмодерном можно найти в отношении периферии к центру. В постмодерне, как известно, наивысший этический статус имеет периферийная жертва, терпевшая насилие какого-либо могучего центра, стремящегося угнетать все вокруг него. В фильме «Майдан», напротив, переворачивается именно эта оппозиция с ее этическими предпосылками. Здесь заметно, что площадь Майдан, где сосредотачивается сопротивление против правительства, с самого начала имеет характер положительного центра, в то время как правительство занимает место периферийное (мы никогда не видим его официальных представителей, и даже борющаяся с демонстрантами милиция или спецназ показывается редко). В перформатизме апроприация центра считается положительным действием, потому что центр — не мнимое место, из которого исходят произвольные репрессии, а точка, где стечение массовой энергии приводит к положительному заряду, способному совершить событие великого масштаба. В данном случае этот заряд повышается жертвоприношением, окончательно укрепляющим сакральный характер события.

Интересно также отметить, что в таких документальных фильмах как «Майдан», «Событие» (о неудачном путче в 1991 г.) или «Блокада» (о блокаде Ленинграда) Лозница показывает, как масса людей как бы сама собой противостоит враждебной попытке властвовать над ней. Напротив, в своих игровых фильмах, как, например, «Счастье мое», «В тумане» и «Кроткая», Лозница как бы документирует невозможность самих элементарных отношений доверия между индивидами. В документальной части его творчества, кажется, сохраняется тот основной метафизический оптимизм, отличающий перформатизм от едкого постмодернистского скепсиса.