

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Бай Д. Самоформирование и скрытая агрессия: этические проблемы в документальных фильмах о самотерапии // Культура и искусство. 2024. № 7. DOI: 10.7256/2454-0625.2024.7.70752 EDN: QXYVDK URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70752

Самоформирование и скрытая агрессия: этические проблемы в документальных фильмах о самотерапии

Бай До

ORCID: 0009-0007-7735-720X

аспирант, кафедра истории западноевропейской и русской культуры, Санкт-Петербургский Государственный Университет

199034, Россия, Ленинградская область, г. Санкт-Петербург, линия Менделеевская, 5

✉ baiduorabota@163.com



[Статья из рубрики "Экранная культура и экранные искусства"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2024.7.70752

EDN:

QXYVDK

Дата направления статьи в редакцию:

15-05-2024

Аннотация: Объектом исследования является китайское документальное кино о самотерапии. Документальные фильмы о самотерапии стали главным направлением творчества молодых китайских документалистов за последние два года. Они часто выступают перед зрителями в роли жертв в семье. Такие фильмы в основном очень трогательны. Режиссеров нередко оценивают как смелых и мужественных, так как они откровенно рассказывают о своем травматическом опыте, напрямую противостоят родителям и требуют, чтобы те признали свои ошибки. Однако за всем этим остаются незамеченными серьезные этические проблемы, связанные с методом съемки. Автор подробно анализирует фильм «Светскую беседу» – представителя китайских документальных фильмов о самотерапии. Особое внимание уделяется риторическим приемам, использованным режиссером Хуан Хуэйду в фильме. Цель исследования – сравнить камеру с инструментом, способствующим общению и саморефлексии, а не с оружием насилия и самообороны. Для изучения текста фильма применяется стратегия чтения с комментарием, привлекаются перспективы используются знания юриспруденции

и психоанализа, чтобы поставить под сомнение подлинность повествования от первого лица, и указываются этические проблемы в режиссерском подходе. Новизна исследования заключается в разработке этического аспекта, обозначенного Полом Артуром в его исследовании документальных фильмов о самотерапии, а именно "убийство на экране", который недостаточно изучен в последующих исследованиях. В исследовании утверждается, что для изучения этических аспектов документальных фильмов о самотерапии необходимо проанализировать риторические действия режиссера. Тем самым выясняется, как он скрывает свою агрессивность. Исследование обнаружило, что режиссер, во-первых, создает себе образ жертвы, таким образом позволяя зрителям с сочувствием выслушать его историю, однако игнорирует насилие, которому подвергается мать во время съемок, а именно: раскрывает частную жизнь матери без разрешения, насильственно заставляет ее сниматься, лишает ее голоса и искаивает ее образ. Во-вторых, режиссер взял на себя роль аналитика, чтобы убедить зрителей в том, что фильм отражает объективные факты, а не субъективные. Исследование убеждает, что методы самолечения режиссера ненаучны, следовательно, и излечение в finale фильма – ложное.

Ключевые слова:

самотерапевтический документальный фильм, роль, риторика, этические вопросы, психоанализ, Светская беседа, монолог, съемочная деятельность, агрессивность, аутентичность

Концепция документального фильма о самотерапии была выдвинута Полом Артуром (Paul Arthur) в 2007 году [1]. Изучая личное неигровое кино, которое приобрело популярность в США с конца 1980-х годов, Пол Артур заметил значительное увеличение, начиная с 2000 года, количества фильмов, затрагивающих тему психологической травмы в семьях режиссеров. В отличие от Майкла Ренова (Michael Renov), рассматривавшего в положительном свете субъективные черты автобиографических документальных фильмов [2; 3], Пол Артур концентрирует свое внимание на изучении этики таких фильмов. Он согласен с утверждением Колина Янга о том, что документирование и публикация собственных семейных конфликтов представляет собой акт мести родителям, что сродни форме «экранного убийства» [4]. Он также согласен с Дж. Льюисом (Jan Lewis), который описывает фильм «Марш Шермана» как бесполезное «двухчасовое упражнение в самопомощи» [5]. Кроме того, Пол Артур утверждает, что съемочная деятельность служит своего рода духовной компенсацией для режиссеров, поскольку методологии, используемые при создании фильмов, не могут способствовать эмоциональному исцелению [1]. Исследование Артура сосредоточено на документальной аутентичности, этике и методологических проблемах, которым уделяется значительное внимание в теории и практике документального кино. Однако указанные темы всего лишь упоминаются в большинстве дискуссий, посвященных документальным фильмам о самотерапии.

Появление документальных фильмов о самотерапии в Китае совпало с ростом независимого документального кино на рубеже XX и XXI веков [6; 7; 8; 9]. В этот период механизмы распространения и показа все еще были несовершенны, вследствие чего такие нишевые фильмы находились в подполье и не имели специфических обозначений, как-то: приватные документальные фильмы, автобиографические документальные

фильмы или документальные фильмы о самотерапии. Китайские документальные фильмы, как правило, фокусируются на социальных проблемах [\[10\]](#), поэтому, несмотря на то что некоторые режиссеры снимали свои семьи приблизительно в 2015 году, они либо скрывали родственные связи с героями, либо придерживались традиционной нарративной перспективы стороннего наблюдателя. В этих фильмах режиссеры, как правило, не позиционируют себя в качестве главной фигуры рассказа: даже если они появляются перед камерой, то представляют семейную историю с режиссерской позиции, а не как личный опыт.

Однако в 2016 году на 53-м кинофестивале в Тайбэе был представлен документальный фильм «Светская беседа» («Small Talk») — глубоко личный рассказ режиссера Хуан Хуэйчжэнь (Huang Hui-chen) о ее отношениях с матерью-лесбиянкой А-ну. На этом фестивале фильм получил премию «Золотая лошадь», а в 2017 году на 67-м Берлинском международном кинофестивале — премию «Тедди» за лучший документальный фильм и завоевал огромную популярность в Китае, что еще больше повысило известность частных и семейных документальных фильмов.

Создавая данный фильм, режиссер исполняет свое давнее желание — преодолеть пропасть между собой и матерью. Раскрывая собственное прошлое, Хуан откровенно изображает безразличие матери и свою тоску по материнской ласке. Персонажи Хуан развиваются сложным образом. Так, она сама предстает не только как отзывчивая дочь, которая длительное время была лишена материнской любви, но и как мужественный самоосвободитель и спасительница своей матери. Более того, она берет на себя роли рассказчика и аналитика на протяжении всего повествования. Хуан проводит множество интервью с матерью в попытке наладить диалог. Благодаря ее настойчивым усилиям А-ну в конце концов эмоционально раскрывается: в заключительном интервью фильма она не только противостоит своей лесбийской идентичности, но и берет на себя ответственность за сексуальное насилие над Хуан в детстве, совершенное ее отцом. Следует сделать акцент на том, что мать почти не разговаривает в последнем интервью — режиссер использует язык ее тела как метафору извинения. Сопоставляя сцену за столом в начале фильма, где мать не остается обедать с Хуан, а уходит встречаться со своими подругами, и их совместный обед в конце, автор создает закономерный финал фильма — намек на примирение матери и дочери. «Светская беседа» не только ярко изображает стойкое стремление Хуан к материнской любви, но и внушает зрителям романтические ожидания от функций камеры и процесса съемки. Считается, что кинокамера и саморазоблачение обладают терапевтическим эффектом и помогают решать психологические проблемы.

В 2022 году Ву Вэньгуан и Гу Сюэ, китайские независимые режиссеры-документалисты, учредили кинофестиваль «Мать» [\[11\]](#) и мастер-класс «Family Lens» [\[12\]](#) для режиссеров-любителей. Эти два мероприятия стали свидетелями всплеска интереса молодых режиссеров к изучению темы самотерапии с помощью своих камер. Примечательно, что фильм «Светская беседа» неоднократно упоминался организаторами и начинающими режиссерами в качестве источника вдохновения для документирования их собственных травм. Как и предполагал Пол Артур в своем исследовании документальных фильмов о самотерапии, этот растущий успех, вероятно, породит множество подражаний [\[1\]](#).

В данной работе в качестве объекта исследования выбран фильм «Светская беседа». С одной стороны, фильм является полнометражным и получил широкое распространение. Наблюдая за комментариями, оставленными зрителями во время просмотра фильма на веб-сайте Bilibili, мы можем интуитивно понять риторический эффект и идеологическую подоплеку фильма. С другой стороны, Хуан Хуэйчжэнь дала большое количество

интервью после выхода фильма на экраны и в последние годы. Эти диахронические материалы позволяют исследователям выйти за рамки сконструированного автором кинотекста как такового и открыть правду о бессознательной деятельности самой Хуан и съемках, а также о травме вне контроля ее дискурса.

В некотором смысле «Светская беседа» отклоняется от темы самотерапии или самоанализа режиссера, поскольку значительная часть фильма посвящена лечению матери Хуан. Стоит отметить, что сама Хуан не обладает фундаментальными навыками аналитика с точки зрения методов лечения. Кроме того, терапия не должна основываться исключительно на осознанной матерью необходимости [\[13\]](#). Однако роль Хуан как спасителя придает правомерность публичному раскрытию личной жизни А-ну. Роль спасителя состоит из двух частей. Во-первых, Хуан использует образ спасителя и аналитика, чтобы доминировать над повествованием фильма. Камера документального фильма, так же как и камера СМИ, обладает определенным очарованием. Как только случаи насилия становятся известны, общественность ожидает, что камера возьмет на себя ответственность за содействие жертвам в достижении справедливости и скрупулезное разоблачение таких отвратительных инцидентов. Однако мало внимания уделяется тому, желает ли жертва вновь пережить эти события, сможет ли она противостоять потенциальной вторичной психологической травме. Поэтому, когда Хуан хочет рассказать о гомосексуальной идентичности своей матери и своем опыте домашнего насилия, зрители чувствуют, что камера становится для уязвимых символом справедливости. А нежелание матери говорить «о такой ерунде» становится для зрителей символом ее слабости. Во-вторых, когда в ходе интервью с братьями и сестрами матери и двумя племянницами им задают вопрос о том, знали ли они, что А-ну была лесбиянкой, Хуан умело ускоряет темп монтажа этого фрагмента, чтобы подчеркнуть их состояние дискомфорта в данный момент. Создается ощущение, что гомосексуальная идентичность матери рассматривается как семейная тайна, которую трудно обсуждать открыто. Так, приближение объектива камеры к лицу дяди, когда его расспрашивают о лесбийской идентичности А-ну, намекает на то, что он симулирует неосведомленность и избегает признания истинной сущности своей сестры. В отличие от других родственников Хуан стала единственным сторонником и спасителем матери, способным на понимание глубокого чувства изоляции матери.

Помимо маскировки незаконности принудительного раскрытия личной жизни матери путем принятия на себя ролей аналитика и спасителя агрессия Хуан проявляется и в других аспектах.

Во-первых, это использование приема монолога. Монолог — общепризнанная характеристика персональных документальных фильмов [\[2; 14; 15\]](#). — является не только средством самопознания режиссера, но и основным повествовательным голосом на протяжении всей истории. Интересно, однако, что структура и форма монологов в персональных документальных фильмах ничем не отличаются от традиционного документального приема рассказывания. Оба используют рассказывание вместо более реалистичного подхода — показа, являющегося более аутентичным методом визуального повествования [\[16\]](#). Поэтому в традиционных документальных фильмах больше внимания уделяется показу, который непосредственное индексируется и соответствует изначальной правде события [\[17; 18; 19\]](#). Но монологи режиссеров рассматриваются как субъективная особенность эстетической формы документальных фильмов о самотерапии и частных документальных фильмах и поощряются. Монолог незаметно дает режиссеру неоспоримое преимущество, не оставляя матери права говорить от себя, поскольку на протяжении всего фильма голос фактически находится под контролем режиссера. В

сущности, режиссеры фильмов такого типа используют их в качестве улик и свидетельских показаний, пытаясь поставить аудиторию в положение судьи, отстаивающего справедливость от их имени. Как утверждает Пол Артур, «режиссер предполагает, что аудитория является сочувствующим свидетелем» [\[1\]](#). Мать же, очевидно, не имеет возможности собрать доказательства в свою пользу и сформулировать собственные мысли. Скорее, она служит объектом, которым режиссер может распоряжаться в рамках созданного им съемочного поля, объектом в пассивном состоянии, лишенным права оперировать символами.

Во-вторых, агрессия проистекает из насильственного характера процесса съемок. Мать Хуана не соглашалась на съемки, пока она не пригласила съемочную группу, не установила камеры и свет и не заявила, что даже если мать не согласится в этот раз, то ей, Хуан, все равно придется заплатить. Итак, ее мать согласилась на съемку. Фактически съемка Хуан не имеет юридической легитимности из-за отсутствия согласия А-ну, тем самым представляя собой принудительный характер. Агрессия, проявляемая Хуан по отношению к матери, преступает не только во время показа фильма, но и на протяжении съемочного процесса. Как только Хуан заявила на камеру, перед съемочной группой, ставшей ее первыми зрителями, что ее мать содействовала сексуальным домогательствам отца, она уже нанесла оскорбление своей матери. Пол Артур называет такое поведение «убийством на экране». Как выразилась Хуан во время своей первой попытки съемок в реальности, имелись некоторые настроения, которые она могла выразить только посредством съемок. Режиссеры самотерапевтических документальных фильмов не только публично разоблачают свою психологическую травму, но и используют камеру, чтобы пролить свет на вину родителей, заставляя их приносить извинения. Задействуя технологические преимущества и контролируя дискурс, режиссеры используют съемочную деятельность как метод нападения. В фильмах они мастерски транслируют свое негодование по отношению к родителям на аудиторию, тем самым внушая зрителям чувство вины родителей, удерживая при этом свое положение жертвы.

Искажение образа матери является третьим аспектом агрессии. Вопрос относительно правдивости обвинения Хуан против матери в финальном диалоге фильма заключается не в том, подвергалась ли Хуан сексуальному насилию со стороны отца или нет, а в том, знала ли об этом насилии мать и содействовала ли ему, как утверждает Хуан. Вот о чем Хуан жаждет поспорить с матерью. Однако убедительное повествование от первого лица скрывает важный факт: заявления Хуан и ее матери противоречат друг другу. Рассматривая обвинения Хуана с юридической точки зрения, необходимо отметить, что судьи не могут напрямую приписывать достоверность показаниям, представленным истцами, ответчиками и свидетелями. Кроме того, судья, как лицо, осуществляющее правосудие, должен использовать логические рассуждения и разумные умозаключения, чтобы вынести всеобъемлющее фактологическое заключение, основанное на доказательствах, представленных как истцом, так и ответчиком. В последнем интервью были представлены только свидетельства Хуан и ее матери, а почти вся беседа заполнена односторонними высказываниями и доказательствами Хуан. Показания двух лиц являются неубедительными, и нет удовлетворительных подтверждающих доказательств правдивости заявлений любой из сторон. Таким образом, противоречивые показания двух лиц могут только свидетельствовать о том, что подлинность обвинения Хуан остается неопределенной [\[20\]](#). Таким образом, оценка зрителями матери, как ее показывает режиссер, вряд ли окажется беспристрастной. Поскольку дискурс фильма контролируется исключительно Хуан, а ее мать вынужденно участвует в съемках, на

протяжении всей беседы последняя остается в состоянии афазии.

В сфере документальных или художественных фильмов, основанных на реальных историях, иногда случается, что главные герои из реальной жизни замечают несоответствие между их изображением режиссером и собственным реальным «я», что приводит к неблагоприятным последствиям, например подаче заявления в суд на режиссера или продюсера. Однако при съемке в семейном пространстве, где отношения скреплены кровными узами, не было случаев, чтобы родители обвинили режиссера, то есть своего ребенка, в том, что их репутация запятнана, хотя некоторые и выражали обеспокоенность по данному поводу. Следует признать положительный аспект самотерапевтической документальной практики, проводимой молодыми кинематографистами или режиссерами-любителями, поскольку они заявляют о себе благодаря мастерству и использованию кинотехнологий. Это позволяет обществу осмысливать психологическую травму с подлинной, внутренней точки зрения, тем самым стимулируя внимание общества к теме родительской семьи.

В заключение стоит подчеркнуть, что настоящее исследование не отрицает наличие психологической травмы или ее значительное негативное эмоциональное воздействие на режиссеров в детстве. В работе отмечается, что травма, включая в себя эмоциональные переживания, влияет также и на когнитивные основы личности. Поэтому настоящий пациент, которого должен лечить режиссер документальных фильмов о самотерапии, — это он сам. И настоящая эффективная терапия заключается не в том, чтобы заставить родителей извиняться перед камерой или раскрывать свои истории — с целью завоевать симпатию зрителей, а в том, чтобы использовать природу кинопроизводства, дабы посмотреть на себя со стороны. В клинической практике лечение обычно предполагает длительный курс, причем его непрерывность служит одной из основных гарантий достижения глубоких терапевтических результатов. А режиссеры обычно заканчивают фильм о самотерапии за весьма короткий срок. Вместо того чтобы использовать камеру в качестве инструмента самоанализа, они нападают на своих родителей, злоупотребляя преимуществом, которое дает им камера в плане дискурса. Избегание насилия в роли жертвы не может служить истинной заменой перерождению. Только когда режиссеры берут ответственность на себя, их съемки становятся по-настоящему смелыми.

Библиография

1. Артур П. Лечение движущимися картинками: документальные фильмы о самотерапии // Психоаналитическое обозрение. 2007. Том. 94(6). С. 865–885.
2. Ренов М. Субъект документалистики // Издательство Университета Миннесоты. 2004.
3. Ренов М. Фильмы от первого лица: Несколько тезисов о самоописании. в Томасе Остине и Вильме де Йонг, редакторах. Переосмысление документалистики: Новые перспективы и практики // Издательство «Открытого университета», 2008. С. 40.
4. Янг К. Наблюдательное кино // Принципы визуальной антропологии / под ред. П. Хокингса. Нью-Йорк: Моутон де Грютер, 1979. С. 77.
5. Льюис Дж. Голоса из стального города: Тони Буба «Молния над Брэддоком» // Афтеримаж. 1989, сентябрь. Том. 17(2). С. 20.
6. Люй С.Ю. Запись Китая – новое документальное движение в современном Китае // Издательство «Жизнь, чтение, новое знание Саньянь», июль 2003.
7. Сюй Я. П. К реальной жизни: исследование китайского самодокументального фильма // Коммуникационный университет Китая, магистерская диссертация. 2009.
8. Сунь Х. Ю. Открытая частная жизнь: Документальный фильм от первого лица // Киноискусство. 2010(06). С. 90–95.
9. Юй Ц.; Гуань Д.В. О стиле китайской частной документалистики // Литература о кино.

2011 (04). С. 12–14.

10. Хэ С. Л. Развитие дискурсивной власти и дискурсивного режима в китайских телевизионных документальных фильмах // Телевизионные исследования. 2009(04). С. 32–34+2+4.

11. Интернет-сайт кинофестиваля «Матери», мастер-класс «Grassland». URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/vek7QaLjQx-Mfw9e9CjL9g> (дата обращения: 21.01.2024).

12. Интернет-сайт мастер-класса «FamilyLens». URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/2yygQztvzVMbHEmdgVv5og> (дата обращения: 21.01.2024).

13. Хорни К. Самоанализ. 1942 // (Китайское издание). Шанхай: Шанхайское переводческое издательство. 2021.

14. Патриция А. Публичная близость: Документальный фильм «Остаточное изображение», снятый от первого лица (выпуск 25, июль/август 1997), С. 16–18.

15. Раскароли Л. Субъективное кино с персональной камерой и фильм-эссе. Лондон; Нью-Йорк: Wallflower Press, 2009. – Издание организовано Wallflower Press через агентство BIG APPLE. 2009. Авторские права принадлежат издательству Gold Wall Press, Китай, 2014.

16. Уэйн К. Бут. Риторика художественной литературы. 1961. // Издательство Чикагского университета, Чикаго. 1983.

17. Николс Б. Введение в документалистику // Издательство Университета Индианы. 2010.

18. Ганнинг Т. К чему нужны индексы? или Подделка фотографий // Обзор Нордикома. 2004, 25(1–2). С. 39–49.

19. Тан Цз. Прямота и косвенность: Споры и рассмотрение индексального качества в документальных фильмах // Киноискусство. 2023(02). С. 114–121.

20. Чэн Ж. Х. Концепция и юридические категории доказательств // Прикладное право. 2012. № 1. С. 24–30.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «Культура и искусство» статье («Самоформирование и скрытая агрессия: этические проблемы в документальных фильмах о самотерапии») является совокупность этических проблем в документальных фильмах о самотерапии, изучаемая автором посредством разоблачения скрытой агрессии режиссера, ставшей неотъемлемой приметой исследуемого жанра кинодокументалистики. Объектом исследования автор выбирает широко известный, нашумевший и в Китае, и за рубежом документальный фильм Хуан Хуэйчжэн (Huang Hui-chen) «Светская беседа» («Small Talk»).

Посредством краткого анализа степени изученности самотерапивического жанра в кинодокументалистике Полом Артуром (Paul Arthur), Майклом Ренова (Michael Renov) и Джоном Льюисом (Jan Lewis) автор вводит читателя в круг этических проблем, связанных со спецификой жанра, а за тем в контексте развития жанра в китайской кинодокументалистике акцентирует внимание на неоднозначности целого спектра этических проблем, поднятых фильмом «Светская беседа». Автор обращает внимание, что кинокамера в руках режиссера становится инструментом его морального доминирования, а нарушение принципа невовлеченности в документальный сюжет исключает саму возможность терапевтического диалога. В результате терапевтический эффект, который должен свидетельствовать о преодолении пациентом мешающего жить

травматического переживания, якобы оправдывающий безапелляционное, нарушающее не только этические, но и юридические нормы, публичное вмешательство в интимные подробности личной жизни, оказывается слабо прикрытой ложью и раскрывается как явная объективная спекуляция положением жертвы. При этом обвинения жертвы в адрес якобы найденных ею виновников, как показывает детальный анализ фильма автором, оказываются ни с юридической, ни с психологической, ни с моральной сторон неоправданными. Под прикрытием «самотерапии», по существу, зритель втягивается в публичную казнь или психологическую пытку реальной личности, назначенной режиссером-самотерапевтом виновником его собственных психических проблем. Становится очевидно, что никакой самотерапии в «самотерапевтической» кинодокументалистики нет: из представленного автором анализа вполне очевиден симптом серьезного психического расстройства, ведущего к моральной деградации и депривации личности режиссера-самотерапевта — уход от какой-либо моральной ответственности за собственные действия путем «перекладывания» её на близких родственников и зрителя (т. е. общество).

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале, если бы не сомнения рецензента на счет стандарта оформления примечаний и библиографии.

Методология исследования основана на комплексном изучении предмета, включая психологические, юридические и нравственные аспекты. В целом авторский методический комплекс можно охарактеризовать как дескриптивно-аналитический. Авторский подход фундирован предшествующими исследованиями изучаемой проблематики (П. Артур, М. Ренова, Дж. Льюис) и валиден задачам исследования. Несмотря на то, что автор избегает предварительной формализации программы исследования во введении, она ясно просматривается в логике изложения результатов. Актуальность выбранной темы автор поясняет растущей популярностью в среде начинающих кинодокументалистов «самотерапевтического» жанра при всей его известной спорности.

Научная новизна исследования, выраженная в детальном анализе автором совокупности этических проблем нашумевшего фильма Хуан Хуэйчжэн «Светская беседа», заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан научный. Структура статьи ясно раскрывает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография, учитывая опору автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемную область, но её оформление нуждается в корректировке с учетом требований редакции и ГОСТа (см. https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html): 1) примечания включают в себя ссылки на источник, поэтому должны быть описаны согласно ГОСТу и включены в общий библиографический список; 2) согласно ГОСТу все описания приводятся на языке описываемого источника, переводы на русский язык, если автор в том видит необходимость, должны быть помещены в квадратные скобки после описания на языке источника как дополнительный (необязательный) элемент описания.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Культура и искусство» и после доработки оформительских недочетов может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предмет статьи «Самоформирование и скрытая агрессия: этические проблемы в документальных фильмах о самотерапии» - документальные фильмы, в которых поднимаются указанные проблемы.

Методология исследования разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы.

Актуальность статьи необычайно велика, особенно в свете возросшего интереса современного научного сообщества к истории и культуре Востока, в т.ч. киноискусству. Добавим, что существует дефицит исследований, посвященных искусству кино, и исследователь восполняет этот пробел.

Научная новизна работы также не вызывает сомнений, равно как и ее практическая польза.

Перед нами – небольшое, но вполне достойное научное исследование, в котором стиль, структура и содержание полностью соответствуют требованиям, предъявляемым к статьям такого рода. Оно отличается обилием полезной информации и важными выводами.

Остановимся на ряде положительных моментов. Во введении автор характеризует документальные фильмы о самотерапии и отмечает, что «появление документальных фильмов о самотерапии в Китае совпало с ростом независимого документального кино на рубеже XX и XXI веков».

Автор приводит некоторые интересные факты, например: «В 2022 году Ву Вэньгуан и Гу Сюэ, китайские независимые режиссеры-документалисты, учредили кинофестиваль «Мать» [11] и мастер-класс «Family Lens» [12] для режиссеров-любителей. Эти два мероприятия стали свидетелями всплеска интереса молодых режиссеров к изучению темы самотерапии с помощью своих камер».

В работе много места уделяется анализу фильма «Светская беседа».

Исследователь приводит интересные характеристики этого вида искусства: «Во-первых, это использование приема монолога. Монолог – общепризнанная характеристика персональных документальных фильмов [2; 14; 15]. – является не только средством самопознания режиссера, но и основным повествовательным голосом на протяжении всей истории. Интересно, однако, что структура и форма монологов в персональных документальных фильмах ничем не отличаются от традиционного документального приема рассказывания. Оба используют рассказывание вместо более реалистичного подхода – показа, являющегося более аутентичным методом визуального повествования [16]. Поэтому в традиционных документальных фильмах больше внимания уделяется показу, который непосредственнее индексируется и соответствует изначальной правде события [17; 18; 19]. Но монологи режиссеров рассматриваются как субъективная особенность эстетической формы документальных фильмов о самотерапии и частных документальных фильмах и поощряются. Монолог незаметно дает режиссеру неоспоримое преимущество, не оставляя матери права говорить от себя, поскольку на протяжении всего фильма голос фактически находится под контролем режиссера. В сущности, режиссеры фильмов такого типа используют их в качестве улик и свидетельских показаний, пытаясь поставить аудиторию в положение судьи, отстаивающего справедливость от их имени». Или: «Режиссеры самотерапевтических документальных фильмов не только публично разоблачают свою психологическую травму, но и используют камеру, чтобы пролить свет на вину родителей, заставляя их приносить извинения. Задействуя технологические преимущества и контролируя дискурс, режиссеры используют съемочную деятельность как метод нападения. В фильмах они мастерски транслируют свое негодование по отношению к родителям на

аудиторию, тем самым внушая зрителям чувство вины родителей, удерживая при этом свое положение жертвы».

Библиография исследования обширна, включает основные, в т.ч. иностранные, источники по теме, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам достаточна и сделана на достойном профессиональном уровне. Выводы, как мы уже отмечали, сделаны серьезные и обширные: «В заключение стоит подчеркнуть, что настоящее исследование не отрицает наличие психологической травмы или ее значительное негативное эмоциональное воздействие на режиссеров в детстве. В работе отмечается, что травма, включая в себя эмоциональные переживания, влияет также и на когнитивные основы личности. Поэтому настоящий пациент, которого должен лечить режиссер документальных фильмов о самотерапии, — это он сам. И настоящая эффективная терапия заключается не в том, чтобы заставить родителей извиняться перед камерой или раскрывать свои истории — с целью завоевать симпатию зрителей, а в том, чтобы использовать природу кинопроизводства, дабы посмотреть на себя со стороны. В клинической практике лечение обычно предполагает длительный курс, причем его непрерывность служит одной из основных гарантий достижения глубоких терапевтических результатов. А режиссеры обычно заканчивают фильм о самотерапии за весьма короткий срок. Вместо того чтобы использовать камеру в качестве инструмента самоанализа, они нападают на своих родителей, злоупотребляя преимуществом, которое дает им камера в плане дискурса. Избегание насилия в роли жертвы не может служить истинной заменой перерождению. Только когда режиссеры берут ответственность на себя, их съемки становятся по-настоящему смелыми».

На наш взгляд, статья будет иметь большое значение для разнообразной читательской аудитории - режиссеров, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т.д. а также всех тех, кого интересуют вопросы киноискусства и международного культурного сотрудничества.