

Философия и культура*Правильная ссылка на статью:*

Бай Д. Китайские автобиографические документальные фильмы о самотерапии: к этике съемки // Философия и культура. 2024. № 7. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.7.71316 EDN: ZEQYJL URL:
https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71316

Китайские автобиографические документальные фильмы о самотерапии: к этике съемки

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 "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2024.7.71316

EDN:

ZEQYJL

Дата направления статьи в редакцию:

17-07-2024

Дата публикации:

24-07-2024

Аннотация: Статья посвящена автобиографическим документальным фильмам на тему самотерапии, которые стали популярны в Китае в последние три года. На примере фильмов «Светская беседа» и «Соберись перед прыжком» в статье анализируется, как режиссеры формируют характеры героев в фильмах с помощью диалогов и съемки, выстраивая образ как «жертвы семейных отношений» с целью построения сюжета самоисцеления. В статье отмечается, что режиссеры подобных фильмов часто слишком погружаются в свои собственные травмирующие переживания, вплоть до того, что используют камеру как инструмент для отстаивания их личной позиции, а не как путь к самосознанию. Они упускают из виду влияние течения времени на травмирующие воспоминания и не следят за равенством при общении со своими родителями. В результате когнитивных предубеждений режиссеров представление о травматичном

опыте в фильмах не является полностью объективным. Основываясь на теории когнитивной психологии и теории психоанализа фильма, автор статьи приходит к выводу, что обсуждение субъективности автора должно быть распространено на субъективность его когнитивной структуры, а не на персонализацию художественного выражения. Гипотезой исследования выступает предположение, что, хотя подобные документальные фильмы с субъективной перспективой могут помочь режиссеру выразить свои внутренние чувства, на деле приведенные автором аргументы являются аргументами в защиту его личной позиции. Тем самым не создается общая картина события; так, например, при кинопоказе в группе субъективная позиция автора формирует у зрителей единогласное негативное отношение к вопросу детской травмы. В статье обсуждаются перформанс, субъективность и этические проблемы, имеющие место в подобного рода фильмах. Цель статьи — выявить особенности данной «видеопрактики, входящей в сферу повседневной жизни», которые отличают ее от других нефункциональных повествовательных практик. В статье раскрываются методы документального фильма, позволяющие преодолеть разрыв между репрезентацией фильма и фактической реальностью.

Ключевые слова:

автобиографический документальный фильм, китайский документальный фильм, режиссерская субъективность, самоисцеление, семейная травма, съемочное поведение, самосхема, перформанс, рефлексия, интерсубъективность

После того как фильм «Марш Шермана» (1986, США, реж. Росс Макэлви, 155 мин.) был удостоен приза Большого жюри на кинофестивале «Сандэнс» 1987 года, автобиографические документальные фильмы с повествованием от первого лица стали важным жанром документального кино. С развитием цифровых технологий и сетевых платформ СМИ автобиографические документальные фильмы вступили в период своего расцвета. Новые технологии привели не только к появлению новых форм неигрового киноизображения, но и к формированию новых коллективных идентичностей.

В Китае автобиографические документальные фильмы возникли на рубеже XX и XXI веков, но им не уделялось достаточного внимания. Однако с 2016 года, также благодаря развитию цифровых технологий и сетевых платформ, они стали основным видом творческой деятельности для начинающих китайских режиссеров и кинолюбителей. И теперь на международных кинофестивалях, включая Берлинский международный кинофестиваль, кинофестиваль «Сандэнс» и Амстердамский международный фестиваль документального кино, можно увидеть большое количество китайских автобиографических документальных фильмов. В 2022 году в Китае появились два мастер-класса, посвященные автобиографическим документальным фильмам, для помощи желающим в их создании.

Работы, которые можно увидеть на кинорынке, имеют следующие общие черты: они, как правило, обсуждают семейную травму режиссеров, зачастую построены в кризисной повествовательной структуре «поднять проблему — решить проблему», а монологи, автобиографии и старые семейные фотографии выступают очевидными элементами их формы. Благодаря преимуществу рассказа истории от первого лица эти фильмы настолько притягательны и убедительны и часто вызывают у зрителя такие сильные эмоции, что теоретические исследования чаще всего остаются лишь вспомогательными, поскольку рациональность при просмотре и исследований этих фильмах нередко

отсутствует. При изучении подобных фильмов основные внимания часто сосредоточены либо на литературном отображении личной истории режиссера, либо на восхвалении автобиографического документального фильма за его формальное новаторство по отношению к традиционным документальным практикам, а также за смелость в публичном раскрытии личной жизни.

Но имеющиеся исследования часто упускают из виду меняющийся фон съемки в этих фильмах, их интертекстуальные связи с социальными тематиками, а также классические проблемы документалистики, такие как перформанс, субъективность и риторика, когда речь идет о вмешательстве в повседневную жизнь посредством личных видеопрактик.

Как будто если режиссер появляется в фильме в роли жертвы, то малейшее сомнение в его утверждениях скорее похоже на злонамеренную спекуляцию со стороны исследователя. Однако, как говорит Лаура Раскароли в своем исследовании субъективных фильмов, интерпретация таких фильмов заключается не в интерпретации их текстов, а в режиссерском «акте съемки» [1]. Это подтверждает смелость данного исследования в постановке вопроса о субъективности режиссера и цели его съемок.

В рамках традиционной теории документального кинорежиссер всегда изучался как элемент, принадлежащий к символическому порядку фильма. Будь то модель перформанса, новый документальный фильм или, ранее, бунтарская рефлексивная модель, субъективность режиссера часто обсуждается только в контексте эстетики с точки зрения способа презентации. Похоже, что режиссер реализовать свою субъективность в лучшем случае может только путем творческой обработки реальности, но при этом он никогда не выходит за рамки установленных правил документалистики.

Но когда начинающие режиссеры утверждают, что «вводят камеру в повседневную жизнь» и «превращают ее в средство для раскрытия жизни», то необходимо рассматривать субъективность режиссера в других контекстах, указывая на право голоса, подразумеваемое в «акте съемки». Кроме того, следует признать, что субъективность режиссеров напрямую влияет на их понимание методов и функций камеры. Поэтому обсуждение субъективности режиссера недостаточно проводить, выделяя ее по критерию истинности или ложности, необходимо углубляться в мотивы, цели и намерения, стоящие за ней. Поскольку здесь речь идет уже о моралистическом выборе, основанном на кантовской этике [2].

Ретроспектива изучения «я» (self) может помочь более полно раскрыть личность и намерения режиссера. Существует два основных контрагента «я» в английском языке — «эго» (ego) и «сам» (self) соответственно [3; с. 363]. Изучение «я» можно проследить до конца XVIII века. Кант отличал эмпирическое «я» (empirical self) как объект или предмет (object) от чистого «я» (pure ego) как агента (agent). У. Джеймс в 1890 году в своей книге «Принципы психологии» разделил «самость» на объектное «я» (self as known, me) и субъектное «я» (self as knower, I) [4; с. 352]. Он подчеркивает «ответственность субъектного "я" за построение объектного "я"» [3; с. 364]. В 1895 году Фрейд ввел понятия «ид», «эго» и «суперэго» для описания частей личности [5]. Однако из-за доминирования в психологии бихевиористских взглядов с 1920-х по 1950-е годы для проведения эмпирических исследований психологи обычно считали природу субъектного «я» (I-self) неопределенной и вместо этого сосредоточили свой интерес на изучении измеримого объектного «я» (me-self). Субъектное «я» было оставлено философам и религиоведам. Только в начале 1970-х годов, после того как когнитивная революция пришла на смену бихевиоризму, внутренним психологическим процессам «я» стали

придавать большое значение [\[4; с. 355\]](#).

На этом этапе разные психологи подходили к понятию «я» с разных точек зрения, используя разные термины. В 1977 году Х. Маркус ввела понятие «самосхема» (self-schemata), которая отличается от самоконцепции (self-concept) как пассивной структуры, состоящей из описательной информации о собственном «я» индивида [\[6\]](#). Самосхемы — это когнитивные структуры, основанные на прошлом опыте и являющиеся активной обработкой информации о себе [\[4; с. 408\]](#).

В своей рецензии на фильм «Выслеживая Мэгги: неофициальная биография Маргарет Тэтчер» (1994, Великобритания, реж. Ник Брумфилд, 87 мин.) британский киновед Стелла Бруцци указывает на интересное различие между Ником Брумфилдом — режиссером и Ником Брумфилдом — актером [\[7\]](#). Поэтому изучение автобиографических документальных фильмов должно быть направлено на изучение режиссерского эго, которое является настоящим режиссером, представленным вне текста, и на изучение режиссерского восприятия событий. Это то, о чем упоминала Лаура Раскароли: глубина фильма во многом зависит от личного видения режиссера [\[1\]](#). Поэтому субъективность режиссера автобиографического документального фильма отличается от эстетической субъективности режиссера в рамках документального фильма в традиционной исследовательской перспективе. Субъективность в автобиографических документальных фильмах — это когнитивно-поведенческие паттерны режиссера. Восприятие режиссера влияет на его киномышление, в конечном итоге образуя содержание, форму и ценности фильма, которые воспринимают зрители.

Тема самотерапии стала популярной в автобиографических документальных фильмах в Китае с 2017 года. Фильмы «Светская беседа» (2016, Тайвань, Китай, реж. Хуан Хуэй-Чэн, 88 мин.) и «Соберись перед прыжком» (2018, США, реж. Лю Бин, 93 мин.), представленные на международных кинофестивалях, побудили молодых режиссеров последовать их примеру. Режиссерами фильмов данного жанра обычно являются люди, получившие в детстве психологическую травму в семье. Жертвы семейных отношений становятся их самосхемой. И в фильме они постоянно проявляют жалость к себе. Такие фильмы всегда начинаются с непримиримой конфронтации между матерью и режиссером, и каждый из них наращивает конфликт до вершины через сложные повествовательные напряжения, а в finale конфликт завершается примирением.

Режиссеры используют диалоги и документальные материалы, включая старые семейные фотографии и видео, снятые другими членами семьи, а кроме того, свои собственные воспоминания, чтобы изобразить себя и своих матерей перед зрителями. Они пытаются представить и разрешить семейную травму драматическим способом, тем самым завершая самоисцеляющий маршрут.

К примеру, фильм «Соберись перед прыжком» построен на основе диалогов. Его режиссер Лю Бин для создания своего имиджа и имиджа родителей использует диалоги с остальными участниками. Стратегия диалогов Лю с тремя персонажами второго плана выстраивается обычно следующим образом: вначале он упоминает о семейном конфликте собеседника, а когда тот не хочет говорить об этом, он неожиданно начинает рассказывать о своих семейных конфликтах, пытаясь спровоцировать собеседника на откровенный разговор. Но его собеседники в настоящем времени уже примирились с неприятным опытом, или этот опыт не настолько неприятен, как думает Лю. Они не испытывают тех же чувств, что сохранились у режиссера в настоящем времени. А Лю продолжает побуждать их к диалогу своим рассказом о собственном опыте. В этот момент

трудно определить: режиссер проявляет эмпатию к ним и хочет рассказать их историю или, по сути, намеревается манипулировать собеседниками для достижения своих целей. Например, он использует слова Кира Джонсона и своего брата для озвучивания эмоций после того, как они пережили домашнее насилие, — «ненависть» (hate), «гнев» (anger). Эти слова, характеризующие отношение к родителям, произносятся самим Лю только один раз, а работу по повторению и усилению данных слов выполняют в фильме главные персонажи второго плана. Более того, сам Лю использует совсем другие слова — «боль» (pain) и «жалоба» (complain). Он скрывает свое негативное отношение к матери, представляя себя совершенно бессильной и беззащитной жертвой. А в то же время, он превращает героев второго плана в своих помощников, заимствует их слова, чтобы намекнуть зрителям на их эмоции, и завершает обвинение против своей матери. И всякий раз, когда Лю вдруг упоминает о своем опыте домашнего насилия, это неизбежно вызывает у его слушателей ошеломление и сочувствие.

Диалог — ключевое звено автобиографических документальных фильмов, где зрителям демонстрируются конфликты в отношениях между матерью и режиссером. Эпизоды с диалогами имеют высокую эмоциональную привлекательность. Однако существует различие между интервью и разговором с точки зрения дискурсивной власти. «Разговор как вид искусства следует правилам естественного возникновения, и темы поддерживаются или меняются благодаря сотрудничеству между собеседниками» [8]. Большинство современных автобиографических фильмов выглядят на первый взгляд как исследование прошлого через общение героя с матерью, но, строго говоря, такие беседы организованы в форме интервью и мало похожи на сцены из жизни, где диалоги случайно попадают в кадр. То есть режиссер вырывает героя из потока его повседневной жизни и помещает перед камерой специально для разговора. Поэтому большинство диалогов в нынешних фильмах не являются естественными, а содержание разговора не направляется обоими собеседниками — это спектакль, заранее спланированный режиссером. Зрители могут заметить, что режиссер, вспоминая о травмирующем событии, наталкивается на стену непонимания: его мать или вообще не помнит, что произошло, или озвучивает свое восприятие данного события. Подобная реакция еще больше усиливает дихотомию между образом обиженного режиссера, который долгое время был подавлен в семье, и образом некомпетентных родителей, которые игнорируют чувства своих детей. Об этом свидетельствует и фильм «Тысячелетний жук» (2022, Китай, реж. Ян Юе, 55 мин.), показанный на кинофестивале «Матери» в 2022 году.

На самом деле режиссеры подобных фильмов приглашают матерей не к совместному разговору, а к завершению ВиО (вопросов и ответов, Q&A). Ответ матери правilen, по мнению режиссеров, только в том случае, когда он соответствует их схеме жертвы. Именно тогда мать удовлетворяет схеме идеальной матери. Таким образом, несмотря на то что конфликт матери и сына является реальным фактом из жизни, представленный в фильме он, по сути, оказывается результатом режиссерской стратегии. Неудовлетворенность у зрителей возникает вследствие того, что мать не отвечает герою или не реагирует правильно, чтобы удовлетворить режиссерскую схему. Это обусловлено тем, что с самого начала фильма зритель входит в ситуацию с точки зрения режиссера и составляет с ним единство.

Режиссеры автобиографических фильмов заявляют, что используют съемки как образ жизни, для того чтобы открыть новые перспективы в отношениях с матерями, но на протяжении большей части фильма неоднократно описывают боль из прошлого. В своем «принуждении к повторению» они показывают погружение в боль и скрывающийся за

ним «принцип удовольствия» [9]. Таким образом, прошлое оказывается не только архивом памяти режиссера, но и материалом и временной формой фильма. Режиссер гибко использует этот материал, так же как и «смещение» в работе сновидения: он может извлечь любой фрагмент, который ему запомнился. Поэтому, когда режиссер берет интервью у матери, он наделяет себя правом решать, о чем говорить. Мать приглашается в данном случае только для того, чтобы ответить на вопросы установленной режиссером сюжетной линии. Он прекрасно знает, что ответит мать, а мать без всякого умысла сотрудничает с режиссером в завершении постановки «извинения» в «схеме лечения». После длительного напряжения конфликта матери и сына проблема разрешается внезапно и окончательно сразу после того, как мать извиняется перед сыном. В большинстве фильмов с «Светской беседой» и «Соберись перед прыжком» в качестве референса, когда конфликт повествования достигает вершины режиссер выстраивает сцену диалога. Он сталкивается с матерью, пересчитывая все обиды прошлого. Мать извиняется перед ним, и годы психологической боли, которую испытывал режиссер, мгновенно забываются — фильм заканчивается хеппи-эндом.

Д. Лакапра утверждает, что объективность репрезентации травмы тесно связана с психологическим расстоянием между описанием травматических событий и самого события. Ни слишком близкое расстояние от события (что только воссоздает психологическую динамику в момент травмы), ни слишком далекое (когда травматик отдает предпочтение правилам литературного письма) не может воспроизвести травматическое событие [10]. Объективность репрезентации травмы также связана с выбором языка со стороны режиссера, в частности выбирает ли он риторический или буквальный язык. Выбор языка разных стилей отражает уникальную режиссерскую идею о травме и воспроизведстве травмы [11].

Режиссеры постоянно обращаются к прошлому, что является подтверждением клинической особенности повторного вторжения травмы в память и результатом принятия ими аналитической мысли, проповедуемой Фрейдом, чтобы объяснить настоящее с помощью интерпретации прошлого. Некоторые режиссеры, даже рассуждая с аудиторией спустя годы о своей прежней работе, сохраняют последовательное понимание своих матерей и их травм. Стоит ли удивляться, что травматическое «я» [12] стало определенной частью их личности и что дистанция от прошлого «я», порожденная временем, не вызвала никаких изменений в восприятии режиссерами своих матерей и своих нынешних «я». Так удовлетворили ли съемки этих произведений желание режиссера познать мир во всей его полноте, или они выполнили некое фантазийное разрешение его желания? Съемочный акт новых режиссеров лежит между дедуцированием в воображаемом мире собственной травмы и соблюдением символического порядка нарративного произведения. Что такое истинное понимание? Это возможность для документальных фильмов углубить познания в области философии. На самом деле самоописание, осуществляемое камерой, способно дать новое самопознание, создать объективную перспективу при выражении субъективных чувств, а также создать новые текстуальные формы.

Почему человек решил продемонстрировать свою травму на публике посредством съемки, а не держать ее в дневнике, втайне от всех? Этот выбор тесно связан с популярностью средств массовой информации в данный конкретный момент. Но в отличие от записей в дневнике «написание» камерой является одновременным и присутствующим, а не последующим. И поскольку текст создается при участии других людей на съемочной площадке рядом с режиссером, его перспектива является более

полной (это происходит, когда режиссер не так зациклен на предпосылках своего эго). Продолжительность производственного процесса более длительная, и события, подлежащие съемке, можно рассматривать многократно в рамках комплексной перспективы. Таким образом, вмешательство съемки в жизнь предоставляет режиссеру возможность рефлексии. Основа этой рефлексии заключается в осознании режиссером того факта, что камера позволяет «отдалиться от себя», в осознании «настоящего времени» при записи камеры и появлении интеробъективности по отношению к своим субъектам.

Например, короткометражный документальный фильм режиссера-любителя «Диалог» (2022, Китай, реж. Шэнь Янь, 16 мин.) был показан на семинаре FamilyLens, организованном режиссером Гу Сюэ в июне 2022 года. Несмотря на то что фильм снят не с точки зрения жертвы-ребенка, а с точки зрения матери, Шэнь тем не менее достигла эмоциональной и позиционной трансценденции над собственной субъективностью. В одном из эпизодов фильма Шэнь и ее дочь просматривают кадры из предыдущего съемочного дня, и вдруг дочь раздражается и говорит: «Мама, ты меня не любишь». Вместо того чтобы превратить текущую съемку в площадку для самооправдания, Шэнь, попереживав, начинает расспрашивать дочь, почему она так считает. Дочь указывает на экран компьютера и говорит: «Ты меня здесь не любишь». Атмосфера в фильме становится напряженной и выпрыгивает из темы, которую Шэнь намеревалась передать: сидя дома в изоляции из-за эпидемии и проводя время с дочерью, она не понимает, почему дочери так трудно выполнять домашние задания. Фильм на мгновение прерывается, и ставится под сомнение мощный аргумент, который приводил режиссер, чтобы доказать, что заниматься с дочерью домашним заданием — это очень сложно. Хотя Шэнь чувствовала себя уязвленной тем, что дочь ее неправильно поняла и обвинила в нелюбви к ней, она впоследствии внимательно посмотрела ролик, на который та указала, и вспомнила, почему дочь так решила. Шэнь превращает это неожиданное событие, не связанное с первоначальной нитью повествования, в новую тему для размышлений и снимает на камеру процесс поиска, что придает фильму аутентичную и по-настоящему саморефлексивную форму. Шэнь начала искать собственные проблемы, ничего не доказывая и не наряжаясь в образ идеальной матери, и «рефлексия себя» возникает в процессе съемок и монтажа, где камера является инструментом для открытия чего-то нового, а не оружием для защиты режиссерского эго. Процесс рефлексии вмонтирован в фильм, что, естественно, обогащает структуру повествования, а взаимодействие между экранами (монитора компьютера и камеры) создает насыщение времени и пространства фильма.

Стоит отметить, что есть и другие режиссеры, которые пытаются вырваться из ограничений своего собственного эго. Однако фильмы с такой спецификой — достаточно редкое явление среди современных самотерапевтических документальных фильмов. Сравнение фильмов с указанной спецификой с остальным большинством позволяет глубже понять, что когнитивная структура режиссера влияет на видение и съемку, а затем непосредственно формирует текст фильма. Поэтому только тогда, когда режиссер признает динамику времени, вместо того чтобы погрузиться в твердую веру в виктимность, когда он осмеливается ослабить контроль над правом на речь, он позволяет себе стать объектом взаимодействия других персонажей, а также позволяет зрителю увидеть его многогранную и сложную природу и открывает тему, а не замыкается в рамках собственной перспективы. Только таким образом «акт съемки» может превратиться в инструмент вмешательства в отношения и привести к подлинному самоисцелению, и только таким образом фильм может стать путем к реальной гармонии между людьми, а не платформой для создания более антагонистических идеологий.

Библиография

1. Раскароли Л. Личная камера: субъективное кино и фильм-эссе // Лондон и Нью-Йорк: Wallflower press. 2009.
2. Чжан Пэн. Холокост и кризис исторической репрезентации: к этике написания // Культурные исследования. 2021. № 9. С. 244. 章朋. 纳粹大屠杀与历史的表征危机——走向一种书写伦理学. 文化研究[J], 2021年9月:244.
3. Ван Имин, Цзинь Юй. Анализ отношений между двумя концепциями самости (эго и самость) // Психологической науки. 2001. № 3. С. 363–364. 王益明, 金瑜. 两种自我(ego和self)的概念关系探析. 心理科学[J], 2001年第三期: 363-364.
4. Ларсен Р. Дж., Бусс, Д. М. Психология личности: Домены знаний о природе человека. // перевод Го Ю. Ю. Пекин: Народная почта и телекоммуникационная пресса. 2011. 2-е изд. С. 408.
5. Хуан Ситин, Ся Линьсян. Об эго в личности // Шэньсиийского педагогического университета (издание по философии и социальным наукам). 2004. № 3. С. 108. 黄希庭, 夏凌翔. 人格中的自我问题. 陕西师范大学学报(哲学社会科学版) [J], 2004年3月:108.
6. Браун Дж. Д. The Self // перев. с англ. Чэнь, Х. К. Пекин: Народная почта и телекоммуникационная пресса. 2004. С. 97.
7. Tangled Tea. Импульс «материнского убийства», стоящий за «Зависимостью»: я бы хотел, чтобы у камеры было что-то вроде оружия // O-Convex Mirror DOC: [сайт]. URL: <https://mp.weixin.qq.com/s/J7-AZXZ5OXorfxny56sSjw> (дата обращения: 28.02.2024). 纠结的茶.《瘾》背后的“弑母”冲动:我希望摄像机有种武器的成分存在. 凹凸镜DOC,2020年7月28日.
8. Лакофф Г., Джонсон, М. Метафоры, которыми мы живем // London: University Of Chicago Press. (2003) - Цит. по: Бергер А. А. Нarrативы в популярной культуре, медиа и повседневной жизни. Нанкин: Издательство Нанкинского университета, 2006, С. 185-186.
9. Хорни К. Д. Новые пути в психоанализе // Шанхай: Илинь. 2016. С.101.
10. ЛаКапра Д. Писать историю, писать травму // Балтимор: Johns Hopkins University Press. 2001.
11. Ши Яньлин. Воспроизведение, память и восстановление: Три аспекта исследований теории травмы в Европе и Америке // Ланьчжоуский университет (социальные науки). 2011(3). Том 39 (2), С. 132–138. 师彦灵. 再现、记忆、复原——欧美创伤理论研究的三个方面. 兰州大学学报(社会科学版)[J], 第39卷第2期,2011年3月: 132-138.
12. Лифтон Р. Дж. Протеиновая самость: Устойчивость человека в век фрагментации // Нью-Йорк: Бейсик, 1993. С. 137.

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 «Философия и культура» статье под заголовком «Автобиографические документальные фильмы о самотерапии: понимание режиссера, приемы риторики и критерии истинности», по всей вероятности, является психологическая специфика содержания документальных фильмов в жанре автобиографической самотерапии («самотерапических фильмов»). Автор, к сожалению, конкретно не сформулировал предмет своего интереса, указав на него перечислением ряда категорий, так или иначе раскрывающих само-схему самотерапических фильмов (когнитивную структуру, основанную на прошлом опыте и являющуюся активной обработкой информации о себе): понимание режиссера, приемы

риторики и критерии истинности. Наверно, можно было бы сформулировать, что предметом исследования автор выбрал типичную для анализируемого кинодокументального жанра психологическую самосхему режиссера. Впрочем, ввиду отсутствия мнения автора на этот счет во введении статьи, читателю приходится догадываться, что именно автор изучал в своем исследовании вплоть до итоговых выводов, где, наконец, автор заявляет: «Сравнение фильмов с указанной спецификой с остальным большинством позволяет глубже понять, что когнитивная структура режиссера влияет на видение и съемку, а затем непосредственно формирует текст фильма». Впрочем, такую почти детективную интригу скорее можно отнести к стилистическому преимуществу статьи и не следует считать критической формальной ошибкой, поскольку автор последовательно знакомит читателя со спецификой объекта исследования, раскрывает методологические основания решения научно-познавательных задач (психологические), а за тем на примере психолого-герменевтического анализа конкретного эмпирического материала (репрезентативной выборки «самотерапевтических фильмов» китайских кинодокументалистов) раскрывает указанные в заголовке статьи аспекты психологической специфики содержания документальных фильмов в жанре автобиографической самотерапии (понимание режиссера, приемы риторики и критерии истинности). Следует отметить, что описанные «критерии истинности», скорее являются условиями, при которых можно достичь задекларированную цель жанра (самотерапию), т. е. при которых фильм подобного жанра можно отнести к психологической само-схеме режиссера, способной действительно оказать положительное терапевтическое воздействие. В других случаях, хотя автор прямо и не заявляет этого, «самотерапевтические фильмы», по существу, являются психологической манипуляцией и зрителем, и реальным персонажем фильма, которого режиссер заставляет публично извиняться по далеко не всегда реально обоснованному поводу. Рецензент подчеркивает, что автор не акцентировал внимания читателя, что предмет травмы зритель подобных фильмов вынужден воспринимать исключительно на веру, доверяя режиссеру без каких-либо веских доказательств. Сам жанр не предполагает сомнений, что виновник травматического события определен и должен обязательно в итоге признать себя виновным. Иначе, якобы, не случится чудесное исцеление травмированной особы. Но и чудесное исцеление в форме практически постановочного хеппи-энда — лишь желаемое событие, которое способно оказать действительный терапевтический эффект при соблюдении перечисленных автором статьи условий.

Таким образом, предмет исследования, хоть и не формализован в вводной части статьи, раскрыт на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования хорошо фундирована путем экскурса в развитие психологии самости. Автор кратко проанализировал основные этапы становления научно-психологических концепций «я», «эго», «сам» и установил различия «само-концепции», отличающейся статичностью представлений о минувшем, и «само-схемы», являющейся динамичной терапевтической когнитивной моделью самовосприятия и само-конструирования. В целом, выбранный психологический ракурс, подкрепленный анализом специфики кинодокументального творческого процесса автобиографических фильмов, релевантен решаемым в исследовании научно-познавательным задачам. Предложенные автором «критерии истинности» (условия терапевтического эффекта) могут рассматриваться как в качестве своего рода рекомендаций по самотерапии посредством кинодокументалистики, как и в качестве аналитической схемы герменевтики содержания самотерапевтических фильмов.

Актуальность выбранной темы автор пояснил тем, что китайская кинодокументалистика

переживает пик популярности фильмов проанализированного в статье жанра, что подтверждается в рамках международного фестивального движения.

Научная новизна исследования, заключающаяся в предложенных автором «критериях истинности» самотерапевтической кинодокументалистики, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный, хотя рецензент рекомендует сформулировать точнее ряд высказываний: «поскольку рациональность при просмотре и исследований этих фильмах нередко отсутствует», «При изучении подобных фильмов основные внимание часто сосредоточены...», «В рамках традиционной теории документального кинорежиссер всегда изучался как элемент, принадлежащий к символическому порядку фильма», «когда травматик отдает предпочтение правилам литературного письма», «достаточно редкое явление среди современных самотерапевтических документальных фильмов»).

Структура статьи хорошо раскрывает логику изложения результатов научного поиска.

Библиография раскрывает проблемное поле исследования, но оформлена без учета требований редакции и ГОСТа (согласно ГОСТу описания приводятся на языке описываемого источника, если же автор из свои соображений считает необходимым представить русскому читателю русскоязычный перевод источника, то это делается как дополнительный элемент описания в квадратных скобках).

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна. Автора аргументировано участвует в актуальной теоретической дискуссии.

Статья, безусловно, представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и после небольшой доработки 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 «Китайские автобиографические документальные фильмы о самотерапии: к этике съемки» - этические проблемы, возникающие в ходе создания китайских автобиографических документальных фильмов о самотерапии.

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. Статья продолжает ряд исследований, начатых автором, что позволяет всесторонне охватить изучаемую тему.

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 отмечает: «В Китае автобиографические документальные фильмы возникли на рубеже XX и XXI веков, но им не уделялось достаточного внимания. Однако с 2016 года, также благодаря развитию цифровых технологий и сетевых платформ, они стали основным видом творческой

деятельности для начинающих китайских режиссеров и кинолюбителей. И теперь на международных кинофестивалях, включая Берлинский международный кинофестиваль, кинофестиваль «Сандэнс» и Амстердамский международный фестиваль документального кино, можно увидеть большое количество китайских автобиографических документальных фильмов. В 2022 году в Китае появились два мастер-класса, посвященные автобиографическим документальным фильмам, для помощи желающим в их создании».

«Работы, которые можно увидеть на кинорынке, имеют следующие общие черты: они, как правило, обсуждают семейную травму режиссеров, зачастую построены в кризисной повествовательной структуре «поднять проблему — решить проблему», а монологи, автобиографии и старые семейные фотографии выступают очевидными элементами их формы. Благодаря преимуществу рассказа истории от первого лица эти фильмы настолько притягательны и убедительны и часто вызывают у зрителя такие сильные эмоции, что теоретические исследования чаще всего остаются лишь вспомогательными, поскольку рациональность при просмотре и исследований этих фильмах нередко отсутствует», — подчеркивает исследователь. В ходе работы он делает важное заключение: «Ретроспектива изучения «я» (self) может помочь более полно раскрыть личность и намерения режиссера. Существует два основных контрагента «я» в английском языке — «эго» (ego) и «сам» (self) соответственно [3; с. 363]. Изучение «я» можно проследить до конца XVIII века. Кант отличал эмпирическое «я» (empirical self) как объект или предмет (object) от чистого «я» (pure ego) как агента (agent). У. Джеймс в 1890 году в своей книге «Принципы психологии» разделил «самость» на объектное «я» (self as known, me) и субъектное «я» (self as knower, I) [4; с. 352]. Он подчеркивает «ответственность субъектного «я» за построение объектного «я»» [3; с. 364]. В 1895 году Фрейд ввел понятия «ид», «эго» и «суперэго» для описания частей личности [5]. Однако из-за доминирования в психологии бихевиористских взглядов с 1920-х по 1950-е годы для проведения эмпирических исследований психологи обычно считали природу субъектного «я» (I-self) неопределимой и вместо этого сосредоточили свой интерес на изучении измеримого объектного «я» (me-self). Субъектное «я» было оставлено философам и религиоведам. Только в начале 1970-х годов, после того как когнитивная революция пришла на смену бихевиоризму, внутренним психологическим процессам «я» стали придавать большое значение [4; с. 355].

На этом этапе разные психологи подходили к понятию «я» с разных точек зрения, используя разные термины. В 1977 году Х. Маркус ввела понятие «самосхема» (self-schemata), которая отличается от самоконцепции (self-concept) как пассивной структуры, состоящей из описательной информации о собственном «я» индивида [6]. Самосхемы — это когнитивные структуры, основанные на прошлом опыте и являющиеся активной обработкой информации о себе».

Исследователь верно характеризует такие фильмы: «Режиссеры используют диалоги и документальные материалы, включая старые семейные фотографии и видео, снятые другими членами семьи, а кроме того, свои собственные воспоминания, чтобы изобразить себя и своих матерей перед зрителями. Они пытаются представить и разрешить семейную травму драматическим способом, тем самым завершая самоисцеляющий маршрут».

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: «Стоит отметить, что есть и другие режиссеры, которые пытаются вырваться из ограничений своего собственного эго. Однако фильмы с такой спецификой — достаточно редкое

явление среди современных самотерапевтических документальных фильмов. Сравнение фильмов с указанной спецификой с остальным большинством позволяет глубже понять, что когнитивная структура режиссера влияет на видение и съемку, а затем непосредственно формирует текст фильма. Поэтому только тогда, когда режиссер признает динамику времени, вместо того чтобы погрузиться в твердую веру в виктимность, когда он осмеливается ослабить контроль над правом на речь, он позволяет себе стать объектом взаимодействия других персонажей, а также позволяет зрителю увидеть его многогранную и сложную природу и открывает тему, а не замыкается в рамках собственной перспективы. Только таким образом «акт съемки» может превратиться в инструмент вмешательства в отношения и привести к подлинному самоисцелению, и только таким образом фильм может стать путем к реальной гармонии между людьми, а не платформой для создания более антагонистических идеологий». На наш взгляд, статья будет иметь большое значение для разнообразной читательской аудитории - психологов, режиссеров, студентов и педагогов, историков, искусствоведов и т.д. а также всех тех, кого интересуют вопросы психологии, киноискусства и международного культурного сотрудничества.