

Человек и культура

Правильная ссылка на статью:

Бай Д. Развитие самотерапивтического документального кино в Китае // Человек и культура. 2024. № 4. DOI: 10.25136/2409-8744.2024.4.71035 EDN: ZBULOK URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71035

Развитие самотерапивтического документального кино в Китае

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:

10.25136/2409-8744.2024.4.71035

EDN:

ZBULOK

Дата направления статьи в редакцию:

16-06-2024

Дата публикации:

24-07-2024

Аннотация: Данная статья посвящена изучению развития самотерапевтических документальных фильмов в Китае с 2000 года. Объектом исследования является китайское документальное кино о самотерапии. Предметом исследования являются документальные фильмы о самотерапии начала 2000-х годов: «Несчастных больше, чем один» (2000), «Домашняя видеозапись» (2001), «Найтингейл, не единственный голос» (2001), а также фильмы, появившиеся после 2016 года: «Светская беседа» (2016), «Соберись перед прыжком» (2017) и «Прекрасная вдова и ее надоедливый сын» (2019). Особое внимание уделяется самотерапевтическим документальным фильмам, представленным на кинофестивале «Мать» и документальном мастер-классе «FamilyLens», созданном в Китае в 2022 году. Автор подробно рассматривает такие аспекты темы как причины возникновения, определение жанра и форма кинотекста. Для понимания траектории развития китайских документальных фильмов о самотерапии, а

также причин и характеристики каждого периода, в данном исследовании используется комплексный подход с применением контент-анализа и текстового анализа, а также психоаналитическая теория для объяснения съемочной деятельности документальных фильмов о самотерапии. В статье утверждается, что ключевым моментом в основании поджанра документальных фильмов о самотерапии в Китае является присутствие режиссера в качестве главного героя фильма, снимающего самого себя. В исследовании выявлены два отчетливых периода развития самотерапевтического документального кино в Китае, оба из которых тесно связаны с развитием кинооборудования. В заключение автор не только оценивает положительное отношение самотерапевтической документальной практики к самосознанию и повышению осведомленности общества о проблемах, связанных с родной семьей, но и утверждает, что исследователи должны уделять больше внимания потенциальным этическим проблемам, присутствующим в фильмах. Это объясняется тем, что, по сути, режиссеры не исцеляются в процессе съемок, а используют его как средство нападения на своих родителей.

Ключевые слова:

самотерапевтическая документалистика, история развития, этапы развития, причины возникновения, текстовые характеристики, арт-терапия, Кинофестиваль Мать, мастер-класс Grassland, мастер-класс FamilyLens, этическая значимость

Понятие документального кино о самотерапии было предложено Полом Артуром в 2007 году [1]. Изучая документальные фильмы от первого лица [2] и автобиографические документальные фильмы [3], набравшие популярность в США с 1990-х годов, Артур обнаружил фильмы с четкой темой личной травмы, например «Экспедиция Шермана», «Яркий лист» и «Мой архитектор», и классифицировал их как документальные фильмы о самотерапии. Самотерапевтический документальный фильм — это тематическое ответвление практики персональной документалистики, которая по своему охвату пересекается с документальным фильмом от первого лица и автобиографическим документальным фильмом. В США практика персонального документального кино восходит к началу движения за равные права в 1960-х годах [4]. В Европе ее можно проследить в 1948 году, когда Александр Астрюк продвигал идею «камеры-стило» («la caméra-stylo») [5].

История персональной документальной практики в Китае не имеет давних корней. В конце 1980-х годов, после того как стали популярны цифровые видеокамеры (Digital Video), молодые свободные художники и режиссеры, уволившиеся с телестанций, начали первые практики независимого документального кино. На рубеже XX и XXI веков фильмы Ван Фэня, Ян Лина и Тан Даньхуна распространялись в нишевой аудитории. В отличие от основных документальных фильмов того времени в Китае, они направляли камеру на себя, своих родных и близких и прямо перед камерой рассказывали о своих скрытых психологических проблемах и личных воспоминаниях.

Фильм «Несчастных больше, чем один» («More than one is unhappy», 2000, реж. Ван Фен, 45 мин.) похож на личный дневник Ван Фен. Она представляет свои вопросы к родителям, понимание брака и жизни, а также размышления о собственной позиции во время производства фильма. В фильме «Домашняя видеозапись» («Home video», 2001, реж. Ян Лина, 65 мин.) Ян Лина пытается выяснить правду о разводе родителей с

помощью интервью с ними и со своим братом, чтобы избежать влияния этой истории на нее. В фильме «Найтингейл, не единственный голос» («Nightingale is not the only voice», 2001, реж. Тан Даньхун, 180 мин.) Тан исследует проблему, «как формируется самость». Она считает, что у нее всегда было нигилистическое и болезненное отношение к жизни и что травмы детства сформировали ее личность. В фильме Тан пытается выяснить у своих родителей истинную причину, по которой ее избил отец, когда ей было семь лет. Она также записывает свой разговор с психотерапевтом, состоявшийся в связи с рецидивом ее психического заболевания. Эти фильмы не только положили начало практике самого раннего частного документального кино в Китае, но и способствовали включению в подбор тем такого кино темы личной травмы. Их можно рассматривать как ранний китайский документальный фильм о самотерапии. Однако, к сожалению, ранние фильмы не были распространены на рынке, и некоторые из режиссеров решили не показывать их публично в связи с интимностью темы [\[6-8\]](#).

В последующее десятилетие в Китае также появлялись личные документальные работы, такие как «Ностальгия» («Nostalgia», 2006, реж. Шу Лунхao, 70 мин.), «Весна в Ушане» («Springtime in Wushan», 2003, реж. Чжан Мин, 110 мин.), «Мужчина» («The Man», 2004, реж. Ху Синью) и «Дни» («The Days», 2011, реж. Вэй Сяобо). Но фильмов о личных травмах не было, за исключением «Терапии» («Therapy», 2010, реж. Ву Вэньгуан, 80 мин.) и «Автопортрета с тремя женщинами» («Self-portrait with 3 women», 2010, реж. Чжан Мэнци 70 мин.), которые в последние годы порой демонстрировались на кинопоказах, организованных любителями. А согласно существующей литературе, на данный момент больше нет исследований на тему личной травмы. Это объясняется в основном тем фактом, что по сравнению с господствующей концепцией «прямого кино» в китайской документалистике личное документальное кино всегда находилось на периферии и не воспринималось всерьез теоретическим сообществом. Более того, под влиянием традиционной концепции документального кино, даже если режиссер снимает своих родственников и друзей, он сознательно использует внешнюю перспективу повествования, показывая членов семьи как представителей определенной социальной группы, скрывая свои отношения с героями фильма. Соответственно, и речи нет о том, чтобы представить самого себя в качестве главного героя.

С 2015 по 2017 год на Китайском международном фестивале документального кино (Гуанчжоу), который близок автору настоящего исследования, появилось несколько фильмов, в которых режиссеры сняли членов своих семей. Например, в фильме «Пожалуйста, помни меня» («Please Remember Me», 2015, реж. Чжао Цин, 78 мин.) режиссер Чжао Цин рассказывает любовную историю своего дяди и тети. Фильм затрагивает проблему старости и показывает, какова жизнь людей с болезнью Альцгеймера. Однако Чжао в фильме не присутствует, и только в интервью после показа зрители узнали, что она снимала собственных родственников. В фильме «Жить, как ему нравится» («Live as He Likes», 2017, реж. Ян Лиджу, 20 мин.) Ян Лиджу снимает своего деда, которого по-настоящему узнала, только когда он развелся с ее бабушкой. Она сетует, что дед не смог реализовать свои амбиции из-за брака, ограничившего его свободу. Фильм построен с применением классического метода нарратива биографий, чтобы выдержать ритм повествования и придать опыту деда легендарное измерение. Хотя Ян использует повествование от первого лица, она не корректировала свой подход к съемкам из-за отношений с дедом.

Во всех перечисленных выше фильмах даже присутствие голоса режиссера или его фигуры является непреднамеренным. Режиссер помещен в фильм для поддержания повествовательной связности при монтаже, его воплощение не составляет основу

повествовательной нити фильма. Поэтому обсуждение фильма в то время вообще не подразумевало слова «частный». Автор завершает фильм, принимая традиционную позицию режиссера документального кино, не развивая своих собственных отношений с фильмом или его героями.

Фильм «Светская беседа» («Small Talk», 2016, реж. Хуан Хуэйчжэнь, 88 мин.) по-настоящему привлек общественное внимание к личному документальному кино и вызвал в Китае за последние два года всплеск документальных фильмов о самотерапии. Режиссер Хуан Хуэйчжэнь непосредственно выступает в фильме в качестве главной героини, чтобы рассказать историю своего отдаление от матери, разоблачая лесбиянство последней, и раскрыть психологическую травму, которую она, будучи ребенком, получила в семье. Этот акт обсуждения частных семейных дел на публике контрастирует с традиционной концепцией сохранения семейных секретов от общественности и установкой, что семейный позор не подлежит разглашению. Накопленные Хуан психологические проблемы, возникшие вследствие такого травматического воспитания, вызывают сочувствие у зрителей, выросших в той же культуре. Поэтому возможность разрешения конфликта между Хуан и ее матерью не просто является ключевой нитью нарратива, но очень волнует зрителей: смогут ли дети получить извинения от своих родителей за неправильные методы в процессе воспитания?

В то время в Китае уже сложился относительно отлаженный механизм кинофестивалей и частных показов, и фильм быстро распространился через СМИ, которые рекомендовали его для просмотра после полученных им премий. Начиная с этого фильма дискуссия о документальных фильмах на семейную тематику велась уже не о функции записи документальных фильмов, а о вмешательстве документального фильма в семейные отношения или даже в терапию.

Впоследствии на китайских и международных фестивалях документального кино также были представлены фильмы о личных травмах в семье. Фильм «Соберись перед прыжком» («Minding the Gap»; китайское название фильма — «Skateboard Boys», реж. Лю Бин, 2017, 93 мин.; номинирован на «Лучший документальный фильм» на 91-й церемонии вручения премии «Оскар» и на главный приз жюри на 34-м кинофестивале «Сандэнс») рассказывает о домашнем насилии со стороны отчима, пережитом Лю Бином в детстве. Лю имеет китайско-американское происхождение. Под влиянием американской культуры он также снял в фильме двух друзей с разным цветом кожи, чтобы подчеркнуть широкую распространенность домашнего насилия. С ними Лю познакомился в подростковом возрасте, катаясь на скейтборде. Фильм «Прекрасная вдова и ее надоедливый сын» (китайское название — «Зависимость»; «The Lovely Widow and Her Annoying Son», 2019, реж. Ван Кай, 127 мин.; лучший фильм Китайского международного студенческого документального кино — 2019) рассказывает историю Ван Кая, который особенно сильно ощущает зависимость от матери после смерти отца. Эта зависимость заставляет его чувствовать себя скованным. Он не может жить так, как хочется ему, а должен взять на себя роль ответственного сына. В обоих фильмах режиссеры выступают в качестве главных героев, напрямую рассказывая зрителям о своих детских травмах или проблемах, возникших в результате неправильного воспитания. Они надеются вылечить эти травмы и изменить своих родителей с помощью съемок.

Если появление персональных документальных фильмов в начале века было обусловлено популярностью цифровых видеокамер, то сегодня расцвет персональных документальных фильмов обусловлен тремя причинами.

Во-первых, растущая доступность мобильных телефонов и цифровых киноаппаратов упростила съемку и снизила затраты. Например, Ван Кай завершил фильм без какой-либо институциональной поддержки. Кроме того, он не является профессиональным режиссером. Фильм нельзя назвать изысканным с точки зрения визуальной эстетики, но он кажется очень честным и простым, так как в традиционных документальных фильмах не бывает такого близкого расстояния съемки.

Во-вторых, социальные медиа спровоцировали тенденцию к распространению повествований от первого лица. После 2016 года в Китае стремительноросло количество короткометражных видео, и все основные коммерческие медиаплатформы поощряли пользователей создавать собственный контент и его загружать. Неигровые видеоролики, в которых люди рассказывают о себе на фоне личной повседневной жизни, являются основной формой видео в сегодняшних социальных сетях. Блогер — это новая личность, которую может дать себе каждый, кто умеет пользоваться мобильным телефоном, если захочет. В результате, когда средства видеосъемки стали повседневными [\[9\]](#), многие молодые режиссеры и любители занялись рассказом историй своих семей и собственного травматического опыта в документальных или других неигровых видеоформатах. Они часто объясняют свои действия тем, что исследуют собственные семьи с помощью кинокамер, и верят, что совершают осмысленный акт.

В-третьих, появление новых кинофестивалей и организаций, занимающихся показом фильмов, открыло возможности для новичков в киноиндустрии. В Китае до сих пор молодые режиссеры, студенты или любители снимают в основном личные истории. Несмотря на то что старые профессиональные режиссеры с развитием видеотехнологий и инновационных аудиовизуальных методов предпринимали попытки создания фильмов, выходящих за рамки традиционной концепции документального кино, они редко использовали повествование от первого лица, не говоря уже о раскрытии личных историй. А молодые режиссеры негласно выбрали тему личной травмы и вместе сформировали новое направление развития документальных фильмов о самотерапии в Китае.

В 2022 году мастер-класс «Grassland», созданный Ву Вэньгуаном, основал кинофестиваль «Мать», документалист Гу Сюэ организовала мастер-класс «FamilyLens». Оба они выступают за то, чтобы привнести съемочную деятельность в повседневную жизнь, документируя происходящее вокруг себя и своей семьи. Однако в таких фильмах наблюдается интересный феномен.

Первый кинофестиваль «Мать» изначально был задуман для того, чтобы показать роль женщины в семье или обществе. В 27 собранных фильмах режиссеры начала 1970-х годов либо вспоминают своих матерей, либо высказывают свое видение роли женщины как матери в обществе. Фильмы режиссеров начала 1980-х, 1990-х и 2000-х годов рассказывают о конфликтах с матерями и травмами, которые они получили в процессе родительского воспитания.

В фильме «Жук тысячелетия» («The Millennium Bug», 2022, реж. Ян Ю Йе, 55 мин.) Ян обвиняет своих родителей в пренебрежении к нему, потому что они были слишком заняты зарабатыванием на жизнь, и в подавлении его мечты по окончании школы. Он берет интервью у матери и пытается рассказать о тех важных моментах, запечатлевшихся в его памяти, а в ответ чаще всего слышит: «Правда? Я совсем об этом забыла». В фильме «Лик Комикс» (2022, реж. Лю Ютин, 75 мин.) Лю Ютин чувствует собственную ограниченность по окончании университета из-за своего крестьянского происхождения. Она анализирует перед камерой, почему в детстве была исполнена

страсти к рисованию, а теперь не имеет никаких достижений. Она никогда не говорила об этом с родителями, потому что им, как крестьянам, рано утром нужно было торопиться на рынок, чтобы продать лук-порей. Лю Яцинь в фильме «Когда я приближаюсь к тебе» («Close to You», реж. Лю Яцинь, 2022, 24 мин) обвиняет свою мать в том, что та контролирует ее и подавляет. Она считает, что депрессия и самоубийство ее отца напрямую связаны с сильным характером матери. Су Юцинь — один из тех молодых режиссеров, на которых можно положиться. Можно даже сказать, что она по-настоящему храбрая. Су пережила более серьезную психологическую травму, чем те режиссеры, которые обвиняют своих родителей в неправильном воспитании. В ее собственном фильме «Дни любви» («Days of Love», реж. Su Yaxin, 2021, 24 мин.), вместо того чтобы монологизировать перед камерой, она напрямую обращается к родителям, заявляя, что отец ее домогался.

Наблюдая за первым кинофестивалем «Матери», легко заметить, что большинство режиссеров сегодняшних документальных фильмов о самотерапии — студенты или выпускники вузов, связанных с кино или телевидением. У них сотни мечтаний, но они не уверены, что смогут их реализовать. Пытаясь разрешить конфликт между желанием стать счастливыми и успешными и неуверенностью в собственных силах и способностях, они обращаются к своим семьям, пытаясь найти в прошлом причины, объясняющие их неуспех, уязвимость и некомпетентность в настоящем. Как предсказывал Артур в 2007 году, зрители почувствовали, что «они смогут применить то, чему научились в результате просмотра фильма о самотерапии, для решения своих собственных семейных конфликтов». Не один режиссер упомянул фильм «Светская беседа» как источник вдохновения. Работа Лауры Раскароли пользуются популярностью среди режиссеров. Они осваивают методологию персонального документального кино, опираясь на представленную в книге Раскароли историографию субъективного кино. Режиссеры освоили методы лечения травм по книге Зигмунда Фрейда «Толкование сновидений»: они вернулись в свои семьи, указали родителям на их неправильные поступки при воспитании и заставили их признать свои ошибки.

Мастер-класс «FamilyLens», организованный Гу Сюэ, режиссером документального кино, начался в мае 2022 года с сотрудничества с мастер-классом «Meaning Creators», специализирующимся на исцелении от травм. Участники «FamilyLens» — это люди в возрасте от 20 до 40 лет, живущие в больших городах. Среди них есть как работающие люди, так и домохозяйки, а также независимые художники, которые только начинают свою трудовую деятельность. Мастер-класс длится два месяца. В течение этого времени Гу Сюэ учит участников находить тематику в собственной жизни, превращать предметы в темы, а также методам съемки и монтажа, то есть стандартному процессу производства документального фильма. После двух месяцев участники представляют свои короткометражные фильмы в онлайн-пространстве. Начиная с октября 2022 года в «FamilyLens» стали принимать участие и студенты, обучающиеся по специальностям, связанным с кино или телевидением. Благодаря мастер-классу было создано множество документальных фильмов о личной травме, таких как «Надежда» (реж. Цзинси, 18 мин., был показан 18 августа 2022 года), «Наши невидимые шрамы» (реж. Ли Синг Синг, 13 мин., был показан 31 октября 2022), «Поговорим с тобой» (реж. Ли Аньди, 23 мин., был показан 31 октября 2022 года), «Слезы — самое маленькое море» (реж. Лю Тин, 31 мин., был показан 12 августа 2023 года).

Усилия независимых документалистов сыграли важную роль в том, что китайское персональное документальное кино вошло в мейнстрим. Академическое сообщество китайского документального кино поначалу не уделяло особого внимания феномену

персональной документалистики. Обычно на него обращали внимание молодые ученые. Лишь в 2022 году авторитетный научный журнал «Современное кино» опубликовал исследовательскую колонку о частном документальном кино [10-13]. И только в январе 2023 года Китайская академия документального кино (организованная Китайской коллегиальной ассоциацией визуального искусства) выбрала документальный фильм о самотерапии «Поговорим с тобой» в качестве лучшего студенческого документального фильма. По сравнению с Международным фестивалем документального кино в Китае (Гуанчжоу) очевидно, что признание со стороны теоретического круга пришло на четыре года позже. 19 марта 2023 года «Grassland» и «FamilyLens» совместно организовали форум на тему «Роль камеры в семейном видео», пригласив на него исследователя документального кино Фань Ципэна из Пекинского педагогического университета. Фань опубликовал в 2007 году статью «Изменения и вызовы частной документалистики в Китае». Он был одним из первых теоретиков, сосредоточивших внимание на поджанре частного документального фильма, но его последующие исследования не продвинулись дальше в этой области. Ряд произошедших сдвигов в какой-то степени символизирует, что китайские документальные фильмы о личной жизни получили серьезное признание в академических кругах. Темы интимных семейных историй и личных травм больше не воспринимаются режиссерами как узколобость, но как социальные симптомы современной молодежи, заслуживающие изучения.

И этот синдром еще сильнее проявился на втором кинофестивале «Мать» в 2023 году. В первых двух тематических секциях фестиваля, «Бой в семье» и «Между нами», было представлено восемь новых документальных фильмов о самотерапии. Это наводит на дальнейшие размышления: почему все больше режиссеров снимают фильмы именно на данную тему — потому, что сначала режиссеры снимают документальные фильмы о самотерапии, а потом появляются тематические секции на кинофестивалях, или потому, что фокус интереса кинофестивалей нацелен на тему самотерапии?

Хотя как зрители, так и теоретики часто хвалят режиссеров подобных фильмов за смелость рассказов о личной травме и верят, что съемка имеет лечебную функцию, однако автор полагает, что применяемый в документальных фильмах о самоисцелении метод съемок не исцеляет травмы. Поскольку практически все режиссеры видят себя жертвами, то они требуют извинений от своих родителей. Таким образом, им не приходится брать на себя ответственность за свое нынешнее затруднительное положение. Но именно когнитивные паттерны, трансформированные травмой, нуждаются в исцелении. Поэтому в практику самотерапевтического документального кино необходимо внедрять методологию перцептивной феноменологии, психологии и других наук, чтобы позволить режиссерам действительно достичь исцеления и дать им вдохновение для создания более разнообразных форм кинотекстов.

Библиография

1. Артур П. Лечение движущимися картинками: документальные фильмы о самотерапии // Психоаналитическое обозрение. 2007. Vol. 94(6). С. 865–885.
2. Патриция А. Публичная близость: Документальный фильм «Остаточное изображение», снятый от первого лица (выпуск 25, июль/август 1997), стр. 16–18.
3. Ренов М. Субъект документалистики // Издательство Университета Миннесоты, 2004.
4. 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.
5. 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
6. Сюй Я. П. К реальной жизни: исследование китайского самодокументального фильма // Коммуникационный университет Китая, Магистерская диссертация, май 2009. С. 8-12. 徐亚萍. 通往真实的自我—中国私纪录片研究[D]: [硕士学位论文]. 北京:中国传媒大学, 2009: 8-12.
7. Юй Ц., Гуань Д. В. О стиле китайской частной документалистики // Литература о кино. 2011 (04). С. 12–14. 于洁, 关大我. 中国私纪录影像的风格探析. 电影文学 [J], 2011年第4期: 12–14.
8. Чжу Цз. Цз., Мэй Б. Архив независимого документального кино Китая. Изд-во Шэньсийского педагогического университета, 2004. 朱靖江, 梅冰. 中国独立纪录片档案[M]. 陕西师范大学出版社, 2004.
9. Ван С. Х. Повседневность онлайн-видеодискурса // Современная коммуникация (Вестник Коммуникационного университета Китая). 2013,35(02). 王晓虹. 论网络视频话语的日常化. 现代传播(中国传媒大学学报)[J], 2013(2).
10. Цзя К. От «самомедиа» к «самосъемке»: изменение концепции, трансформация формы и будущая тенденция // Современное кино. 2022(9). 贾恺. 从“私人纪录片”到“私人影像”:观念嬗变、形态转化与未来趋向. 当代电影[J], 2022(09) .
11. Ши С. О европейском документальном автопортрете: ретроградная саморефлексия // Современное кино. 2022(9). 史馨. 论欧洲自画像纪录片:逆退式的自省. 当代电影[J], 2022(09).
12. Ли Ж. Х. Исследование фильмов-дневников Йонаса Мекаса // Современное кино. 2022(9). 李瑞华. 乔纳斯·梅卡斯日记电影研究. 当代电影[J], 2022(09) .
13. Лю Я. Исследование инаковости в японских документальных фильмах о селфи // Современное кино. 2022(9). 刘洋. 日本私纪录片的他者性研究. 当代电影[J], 2022(09) .

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет и объект исследования в представленной для публикации в журнале «Человек и культура» статье автор конкретно определил в заголовке («Развитие самотерапивического документального кино в Китае»). В центре внимания автора развитие (предмет исследования) одного из жанров китайской документалистики — самотерапивического документального кино (объекта исследования).

Разъяснив специфику жанра со ссылками теоретиков США (П. Артур) и Европы (А. Астрюк), автор обращает внимание на наиболее ранние в нем работы китайских кинодокументалистов рубежа XX–XXI вв. (фильмы Ван Фэня, Ян Лина и Тан Даньхуна), которые оставались в стороне от доминирующей в Китае тематики документального кино и далее прослеживает, как постепенно к 2020 гг. формируется своего рода мейнстрим молодежной документалистики, ориентированный на интимные аспекты травмирующего воспитания в семье. Безусловно, на развитие жанра повлияло международное признание отдельных фильмов и фестивальное движение («Пожалуйста, помни меня» — «Please Remember Me», 2015, реж. Чжоу Цин, 78 мин.; «Жить, как ему нравится» — «Live as He Likes», 2017, реж. Ян Лиджу, 20 мин.; «Соберись перед прыжком» — «Minding the Gap», китайское название фильма — «Skateboard Boys», реж. Лю Бин, 2017, 93 мин., номинирован на «Лучший документальный фильм» на 91-й церемонии вручения премии «Оскар» и на главный приз жюри на 34-м кинофестивале «Сандэнс»; «Прекрасная вдова и ее надоедливый сын», китайское название — «Зависимость»; «The Lovely Widow and Her Annoying Son», 2019, реж. Ван Кай, 127 мин.; лучший фильм Китайского международного студенческого документального кино — 2019). Фактором популяризации жанра сал и общественный резонанс в СМИ («Светская беседа» — «Small Talk», 2016, реж. Хуан Хуэйчжэнь, 88 мин.). Автор отмечает также, что

постепенно сформировался, прежде всего в среде студенческой молодежи, ищущей в области кино творческую и профессиональную самореализацию, круг любителей жанра. Появляются отдельные секции на известных кинофестивалях, форумы («Роль камеры в семейном видео»), мастер-классы («FamilyLens», «Grassland») и даже специальные фестивали («Мать» 2022, 2023). И в конечном итоге автор правомерно задается риторическим вопросом: «почему все больше режиссеров снимают фильмы именно на данную тему — потому, что сначала режиссеры снимают документальные фильмы о самотерапии, а потом появляются тематические секции на кинофестивалях, или потому, что фокус интереса кинофестивалей нацелен на тему самотерапии?»

Помимо появления цифровых видеокамер, существенно облегчивших технологию производства персональных документальных фильмов, автор отмечает еще три объективных фактора: 1) совершенствование технических устройств, упрощающих съемку и снижающих затраты производства; 2) развитие социальных медиа, ставших сетевым ресурсом распространения документалистики (включая любительскую); 3) появление новых кинофестивалей и организаций, занимающихся показом фильмов жанра, включая работы новичков в киноиндустрии.

В целом за счет экспликации в теоретический оборот существенного объема эмпирического материала автор вполне оправдано отмечает несоразмерность низкого теоретического внимания к интенсивно развивающемуся киножанру. Рецензент полностью солидарен в этом с автором, хотя отмечает необходимость междисциплинарного подхода для комплексного изучения популярности жанра самотерапивического документального кино как социокультурного явления.

Таким образом, предмет исследования достаточно детально рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и представленная статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале. Хотя отдельные стилистические и оформительские моменты требуют доработки.

Методология исследования основана на принципах объективности и историзма. Автор восстанавливает историческую последовательность наиболее значимых событий в развитии самотерапивического документального кино в Китае, усиливая хронологию событий (премьер фильмов жанра) дескрипцией фабул кино-текста и транслируемого в нем режиссерского нарратива. По существу, статья носит методический характер проблематизации изучения сложного социокультурного явления, выраженного интенсивным развитием жанра самотерапивического документального кино в Китае. Автор уместно отметил теоретико-искусствоведческие, социально-психологические, нарратологические и некоторые культурологические аспекты перспективного исследования на актуальную тему.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает несоразмерностью низкого теоретического внимания интенсивному развитию обозначенного им социокультурного явления и последовательно этот тезис обосновывает в статье, делая обзор нарастающей событийности самотерапивического документального кино в Китае.

Научная новизна исследования, заключающаяся, прежде всего, во включении в теоретический оборот авторской подборки фильмов самотерапивического документального кино в Китае и постановке проблемы их изучения, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста в целом выдержан научный (требует литературной корректуры лишь высказывание «Чжоу Цин рассказывает любовную историю своего дяди и тети»), но есть существенные недочеты в оформлении примечаний и библиографии.

Структура статьи хорошо отражает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография, включая примечания, требует корректировки с учетом требований

редакции и ГОСТа (см. https://nbpublish.com/e_ca/info_106.html): 1) большинство примечаний включают в себя ссылки на источник, поэтому должны быть описаны согласно ГОСТу и включения в общий библиографический список (сейчас наблюдается путаница в ссылках на примечания и пункты библиографии); 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, учитывая опру автора, прежде всего, на экспликацию нового эмпирического материала, вполне достаточна и корректна.

Статья представляет острый интерес для читательской аудитории журнала «Человек и культура» 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 «Развитие самотерапивического документального кино в Китае» - история 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. Отметим лишь опечатку, возникшую в названии в слове «самотерапивического» и остро нуждающуюся в исправлении.

Остановимся далее на ряде положительных моментов. Во введении автор отмечает: «История персональной документальной практики в Китае не имеет давних корней. В конце 1980-х годов, после того как стали популярны цифровые видеокамеры (Digital Video), молодые свободные художники и режиссеры, уволившиеся с телестанций, начали первые практики независимого документального кино. На рубеже XX и XXI веков фильмы Ван Фэня, Ян Лина и Тан Даньхуна распространялись в нишевой аудитории. В отличие от основных документальных фильмов того времени в Китае, они направляли камеру на себя, своих родных и близких и прямо перед камерой рассказывали о своих скрытых психологических проблемах и личных воспоминаниях». Автор приводит ряд интересных фактов: «В последующее десятилетие в Китае также появлялись личные документальные работы, такие как «Ностальгия» («Nostalgia», 2006, реж. Шу ЛунхАО, 70 мин.), «Весна в Ушане» («Springtime in Wushan», 2003, реж. Чжан Мин, 110 мин.), «Мужчина» («The Man», 2004, реж. Ху Синью) и «Дни» («The Days», 2011, реж. Вэй Сяобо). Но фильмов о личных травмах не было, за исключением «Терапии» («Therapy»),

2010, реж. Вэньгуан, 80 мин.) и «Автопортрета с тремя женщинами» («Self-portrait with 3 women», 2010, реж. Чжан Мэнци 70 мин.), которые в последние годы порой демонстрировались на кинопоказах, организованных любителями. А согласно существующей литературе, на данный момент больше нет исследований на тему личной травмы. Это объясняется в основном тем фактом, что по сравнению с господствующей концепцией «прямого кино» в китайской документалистике личное документальное кино всегда находилось на периферии и не воспринималось всерьез теоретическим сообществом. Более того, под влиянием традиционной концепции документального кино, даже если режиссер снимает своих родственников и друзей, он сознательно использует внешнюю перспективу повествования, показывая членов семьи как представителей определенной социальной группы, скрывая свои отношения с героями фильма. Соответственно, и речи нет о том, чтобы представить самого себя в качестве главного героя. <...>

С 2015 по 2017 год на Китайском международном фестивале документального кино (Гуанчжоу), который близок автору настоящего исследования, появилось несколько фильмов, в которых режиссеры сняли членов своих семей. Например, в фильме «Пожалуйста, помни меня» («Please Remember Me», 2015, реж. Чжао Цин, 78 мин.) режиссер Чжао Цин рассказывает любовную историю своего дяди и тети».

В ходе исследования автор делится важными наблюдениями: «Если появление персональных документальных фильмов в начале века было обусловлено популярностью цифровых видеокамер, то сегодня расцвет персональных документальных фильмов обусловлен тремя причинами.

Во-первых, растущая доступность мобильных телефонов и цифровых киноаппаратов упростила съемку и снизила затраты. Например, Ван Кай завершил фильм без какой-либо институциональной поддержки. Кроме того, он не является профессиональным режиссером. Фильм нельзя назвать изысканным с точки зрения визуальной эстетики, но он кажется очень честным и простым, так как в традиционных документальных фильмах не бывает такого близкого расстояния съемки.

Во-вторых, социальные медиа спровоцировали тенденцию к распространению повествований от первого лица. После 2016 года в Китае стремительно росло количество короткометражных видео, и все основные коммерческие медиаплатформы поощряли пользователей создавать собственный контент и его загружать. <...>

В-третьих, появление новых кинофестивалей и организаций, занимающихся показом фильмов, открыло возможности для новичков в киноиндустрии. В Китае до сих пор молодые режиссеры, студенты или любители снимают в основном личные истории. Несмотря на то что старые профессиональные режиссеры с развитием видеотехнологий и инновационных аудиовизуальных методов предпринимали попытки создания фильмов, выходящих за рамки традиционной концепции документального кино, они редко использовали повествование от первого лица, не говоря уже о раскрытии личных историй. А молодые режиссеры негласно выбрали тему личной травмы и вместе сформировали новое направление развития документальных фильмов о самотерапии в Китае».

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: «Хотя как зрители, так и теоретики часто хвалят режиссеров подобных фильмов за смелость рассказов о личной травме и верят, что съемка имеет лечебную функцию, однако автор полагает, что применяемый в документальных фильмах о самоисцелении метод съемок не исцеляет травмы. Поскольку практически все режиссеры видят себя жертвами, то они требуют

извинений от своих родителей. Таким образом, им не приходится брать на себя ответственность за свое нынешнее затруднительное положение. Но именно когнитивные паттерны, трансформированные травмой, нуждаются в исцелении. Поэтому в практику самотерапевтического документального кино необходимо внедрять методологию перцептивной феноменологии, психологии и других наук, чтобы позволить режиссерам действительно достичь исцеления и дать им вдохновение для создания более разнообразных форм кинотекстов».

На наш взгляд, эта статья также 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.