

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2022.96.60.023

Жанрово-видовая игра – эксперимент М. Линдена в документальной киноробинзонаде «Плот», 2018 г.**Жданкина Галина Ивановна**

Кандидат искусствоведения,
руководитель регионального направления,
Межрегиональная общественная организация
поддержки и развития киноискусства «Федерация Киноклубов»,
121357, Российская Федерация, Москва, Аминьевское шоссе, 32;
e-mail: gala-alternativa@yandex.ru

Шипулина Наталья Борисовна

Кандидат философских наук,
доцент кафедры философии и культурологии,
Волгоградский государственный социально-педагогический университет;
завкафедрой социально-культурной деятельности,
Волгоградский государственный институт искусств и культуры,
400001, Российская Федерация, Волгоград, ул. Циолковского, 4;
e-mail: nbship@mail.ru

Аннотация

В статье проводится философско-антропологический, социально-психологический и киноведческий анализ документальной кинокартины Маркуса Линдена «Плот» 2018 г. Показаны мифологические, сакральные, художественные истоки и аналогии робинзонады как жанра, посвященного пути и путникам. Выявляется несколько модусов эксперимента, предпринятого шведским режиссером-кинодокументалистом при создании фильма «Плот»: 1) попытка подлинной исторически и биографически достоверной реконструкции эксперимента мексиканского антрополога Сантьяго Хеновеса 1973 года в форме путешествия 11 добровольцев на самодельном плоту «Акали» с целью исследования человеческого поведения с использованием сохранившейся документальной киносъемки этого путешествия; 2) игровая реконструкция путешествия в 2018 г. в форме своего рода театрализованной срежиссированной М. Линденом постановки в современной киностудии на воссозданном полномасштабном макете «Акали» с участием в качестве актеров, исполняющих самих себя, – выживших членов экипажа, отправившихся в опасное приключение с С. Хеновесом в 1973 г.; 3) микроуровни эксперимента – научное самоисследование Хеновеса и творческое самоисследование Линдена, исследование своих возможностей, антропологической и персональной сути участников путешествия на плоту. Раскрываются специфика повседневного переживания и поведения экипажа, мистический опыт, пережитый в ходе эксперимента, сложные отношения с экспериментатором. Проводятся параллели фильма «Плот» с другими кинопроизведениями жанра коллективной робинзонады. Авторы приходят к выводу о многослойности и

оксюморонном характере фильма «Плот», последовательно доказывая и констатируя то, каким образом он представляет собой фильм в фильме, игру в игре, эксперимент в эксперименте.

Для цитирования в научных исследованиях

Жданкина Г.И., Шипулина Н.Б. Жанрово-видовая игра – эксперимент М. Линдена в документальной киноробинзонаде «Плот», 2018 г. // Культура и цивилизация. 2022. Том 12. № 3А. С. 162-178. DOI: 10.34670/AR.2022.96.60.023

Ключевые слова

Документальное кино, Маркус Линден, фильм «Плот», Сантьяго Хеновес, эксперимент, путешествие, робинзонада, самопознание, повседневность, оксюморонность.

Введение. Пути, путешествия, путники: архетипические элементы мировой культуры

В истории человеческой культуры выработано множество способов осуществления такого сложного метафизического процесса, как самопознание, один из которых – пребывание в пути с целью познания и обретения самого себя. Мифологические, сказочные, литературные герои отправляются в путешествие, оказывающееся для них испытанием [Пропп, 1998; Элиаде, 1994; Кайуа 2003]. Часто эта дорога полна опасностей и представляет собой путь в иной мир (царство теней, ад со всеми его кругами и т.п.), предполагая символическое умирание и затем возвращение/воскрешение в новом качестве или статусе. Путешествие – это всегда инициация, после которой герой уже никогда не будет прежним. Мировая культура знает множество сюжетов и образов, иллюстрирующих такое мистическое переживание, приключение и обретение нового опыта в путешествии. Сложился даже специфический жанр в литературе и кинематографе со множеством модификаций, среди которых хождение, травелог, робинзонада. Это и гомеровский Одиссей, и герой «Божественной комедии» Данте, и Робинзон Даниэля Дефо, и Гулливер Джонатана Свифта, это и популярные в средневековье тексты в жанре хождения (Афанасий Никитин «Хождение за три моря» и др.).

Современные российские исследователи Листвина Е.В. и Гализдра А.С., например, размышляя о философской сути «Пути» и «Путешествия» [Листвина, Гализдра, 2004, 90], опираются на модель известного российского культуролога К.С. Пигрова, который представляет культурное пространство-время человеческой цивилизации как совокупность базовых мифологем Дома, Острова, Океана, где Дом – это культурно освоенная людьми территория, идентифицируемая ими как своя исконная, за пределами которой расположен Остров, чьи ресурсы народ использует в утилитарных целях, и, наконец, Океан рассматривается как источник неизведанного, таинственного, непостижимого и в духовном смысле недостижимого [Пигров, 1993, 90-91]. Стремление преодолеть границы Дома, Острова воспринимались порой как нечто греховное, преступное, однако Океан всегда манил совершить Путь, чтобы пережить бытийный опыт встречи с Другим.

Идея и мифологема Пути в структуре картины мира и значение человека в нем занимают существенное место как в мировой культуре, так и в российском национальном образе мышления [Жданкина, Шипулина, 2018, 174]. Путь синтезирует в себе пространственные и временные феномены человеческой жизни, придает ей направленность, смысл. Фактически Путь и есть смысл бытия, его последовательное разворачивание в движении к очерченной цели,

олицетворяющей высшие ценности [Бешапошникова, 2000, 49-50].

Путь человека всегда есть некое подобие Пути божественного, высшего, которым шел мифологический, сакральный герой или божество. Этапы этого Пути имеют обобщенный, символический смысл [Кэмпбелл, 1997, 244]. Путешествие всегда имело оттенок священного, поскольку, выходя за пределы своего привычного маленького мира, человек сталкивался с чужим, иным, с божественным и вступал с ним во взаимодействие. Результатом такого взаимодействия становилось в первую очередь изменение самого человека, прошедшего через проживание практически всех смоделированных жизненных ситуаций, но только освященных присутствием сакрального. Путь воспринимался и воспринимается как основной символ жизни человека, как единственная возможность реализации жизни. И его ментальное, философское значение чрезвычайно велико [Бешапошникова, 2000, 50].

Вся мировая культура так или иначе в той или иной степени обращается к судьбам паломников, пилигримов, путешественников, «временно бездомных» и неприкаянных, находящихся «где-то между» – не дома и не в конечном пункте, а посередине, в тех местах, которые современные урбанисты называют транзитивными.

Современный российский священник и писатель Андрей Ткачев, убежденный, что, судя по новозаветному тексту Священного писания все наиболее значимые и кардинальные перемены в истории мира совершались в пути, так рассуждает о смысле путешествия как таинства, как откровения: «Что же такое есть в пути как таковом, в путешествии, в преодолении расстояний, делающее путешественника восприимчивым к радикальной перемене? Под радикальной переменной я имею в виду способность воспринять нечто такое, к чему ты заранее специально не готовился, но что изменит тебя полностью. В путешествии (любом) есть нечто принципиально близкое земной жизни. Поскольку существо ее – странствие. Точка А покинута, точка В еще не достигнута. Человек подвешен между небом и землей; между прошлым и будущим. При этом он не находится в покое. Будучи «подвешенным», он динамичен. Временно бездомен и динамичен. <...> Они странники по факту, следовательно, и пришельцы, то есть чужаки; люди, не живущие здесь, но проходящие мимо. Этого проходящего мимо человека, характеризует то, что он не покупает жилье в местах странствий, не обременяется массой вещей <...>. Безбытность делает его похожим на пилигрима. А отсутствие лишних забот и вещей открывает человеку путь как для переосмысления прошлого, так и для глубокого переживания новых впечатлений» [Ткачев, 2019, 197-199].

Игра в Бога: статус и миссия исследователя в современном мире

В 1960-1970-е годы в социально-гуманитарных науках (социальной психологии, социологии, социальной и культурной антропологии) произошел своего рода исследовательский поворот к поиску и апробации экспериментальных инструментариев для изучения человеческой агрессии, поведения человека в экстремальной ситуации. К ярчайшим (и скандально известным) из них можно отнести и эксперимент Стэнли Милгрэма в Йельском университете 1963 г., и Стэнфордский тюремный эксперимент 1971 г. Филиппа Зимбардо, и ряд других [Гурская, 2008, 13-17]. Все они были определенной реакцией ученых на социально-политические реалии середины XX века – на ужасы гитлеровского нацизма, на послевоенные террористические захваты и т.п. Исследование Милгрэма было по сути его попыткой ответить на личный вопрос о том, как и почему интеллигентные немцы с христианской моралью помещали соотечественников в газовые камеры, эксперимент Зимбардо был оплачен военно-морским флотом США для того, чтобы объяснить конфликты в его исправительных

учреждениях и дедовщину в морской пехоте. Самые острые разногласия и дискуссии общественности, которые разгорелись (и не утихают и по сей день) по поводу этих экспериментов, были связаны с нравственными критериями приемлемости таких исследований над людьми. Ведь исследователь в них в определенном смысле встает в позицию «Übermensch» и как Господь Бог (находясь вне критериев добра и зла и над ними) начинает не просто наблюдать со стороны, а вторгаться в жизнь людей и вершить их судьбы, что с точки зрения принципов гуманистической морали ни в коем случае недопустимо и неправомерно. Уместно в этом контексте сопоставление такого рода экспериментов, показанное в телесериале «Столик в углу» (США, 2011 г., Реж. Джессика Ландо), где главный герой экспериментирует в том, чтобы выяснить, как далеко может зайти человек, чтобы получить желаемое, чем пожертвовать для этого, насколько человек правильно понимает, чего он на самом деле хочет и др.

Так или иначе в одном ряду с ними находится и социально-психологический эксперимент Сантьяго Хеновеса, проведенный в 1973 году в форме срежиссированного путешествия на плоту 10 добровольцев, которых автор-экспериментатор провоцировал на ложь, интриги, агрессию, нездоровую конкуренцию, борьбу за власть и другие худшие проявления человеческой природы.

Глубинно значимый для человека высокий духовный смысл путешествия как акта самопознания, который изначально интриговал и тем привлекал участников эксперимента Сантьяго Хеновеса, контрастирует с примитивизацией испытуемых самим организатором социально-психологического исследования, когда для решения своей научной (или квазинаучной) задачи антрополог игнорирует непостижимую глубину и уникальность личностей добровольно согласившихся стать частью этого приключения людей и их неповторимых единичных судеб.

Маркус Линден и рискованный эксперимент

Автор фильма «Плот» Маркус Линден – молодой, но уже весьма успешный режиссер с мировым именем. Его предыдущие фильмы отмечены наградами самых престижных фестивалей (Картина «Славные происшествия») (2011) награждена призом Венецианского МКФ, а короткометражка «Уважаемый режиссер» (2015) получила награду в Локарно). С 2006 по 2009 годы он снимал редкий по своему содержанию фильм «Сожалеющие» (швед. *Angrarna*) о двух трансгендерах, которые будучи мужчинами сменили пол и через много лет по-настоящему жалеют об этом. Один из героев картины Орландо когда-то сделал операцию по перемене пола чуть ли не первым в мире. Фильм оказался больше, чем о «трансгендерных» проблемах, а сам Маркус Линден привлек внимание как талантливый кинематографист, расширяющий границы неигрового кино. Используя рабочий материал фильма и съемки в анонимной студии, Линден написал пьесу, которая была поставлена во многих театрах не только в Швеции, но и за рубежом. И даже снял по своей пьесе спектакль для шведского телевидения.

«Плот», отмеченный Гран-при крупнейшего фестиваля документального кино в Скандинавии СРХ: DOX в Копенгагене в 2018 г. (Фестиваль специализируется на независимых экспериментальных фильмах, представляющих последние тенденции non-fiction), наверное, самый нашумевший фильм в его творческой биографии. За год картина побывала на 40 фестивалях, а также с большим успехом была показана на 41-м Московском кинофестивале 2019 года в программе «Свободная мысль» и стала его сенсацией.

Линден пять лет своей жизни отдал этому фильму, заинтересовавшись личностью социального антрополога из Мексики Сантьяго Хеновеса, в частности его необычным и

рискованным экспериментом. Собирая архивы, Маркус выяснил, что Хеновес был амбициозным ученым со степенью Кембриджского университета, изучал насилие и агрессивное поведение людей. По всей видимости, именно эта тяга толкала его на поиск опасных приключений. Так, например, он отправился в двухмесячное путешествие норвежского исследователя Тура Хейердала 1969 г. в составе международной команды на папирусной лодке «Ра» (команда состояла из 7 человек, среди которых наш соотечественник Юрий Сенкевич). Этот опыт путешествия не предоставил антропологу из Мексики материала об агрессии людей в экстремальных обстоятельствах. А вот в ноябре 1972 г. он получил совершенно иной опыт. Возвращаясь из Мехико с антропологической конференции, С. Хеновес случайно оказался пассажиром захваченного террористами самолета. Это шокирующее событие подтолкнуло исследователя к замыслу и реализации своего нового опасного эксперимента.

Сантьяго Хеновесу всегда хотелось узнать, почему люди враждуют. Он стремился досконально изучить, что происходит в такие моменты в человеческом разуме, и тем самым, как ему казалось, отыскать истоки человеческой ненависти. Мексиканский антрополог хотел проверить, как будут себя вести люди в экстремальных ситуациях, находясь длительное время вместе в замкнутом жизненном пространстве. Поэтому ради своего эксперимента ученый заранее планировал изолировать участников и подвергнуть их опасности, связанной с риском для жизни. Он был уверен, что люди покажут все свои самые низменные наклонности и животные инстинкты, будут агрессивны и не подконтрольны в своих сексуальных желаниях, поскольку, как он считал, люди в кризисных ситуациях перестают притворяться и начинают показывать свое истинное лицо. И вот, чтобы доказать свою теорию, он предпринял невероятное и смелое трехмесячное путешествие через Атлантический океан от Канарских островов до Мексики на самолично выстроенном стальном плоту «Акали» размером 12х7 метров. Это социально-психологическое и антропологическое исследование Сантьяго Хеновеса с самого начала содержало в себе определенные натяжки, подтасовки и другие формы лжи и отсутствия чистоты эксперимента в строго научном смысле. Именно поэтому (а также из-за изначальных чрезмерного эго и амбиций ученого) в ходе путешествия многое пошло не так, как ожидал Сантьяго Хеновес, и эксперимент привел, по сути, к отрицательным результатам, опровергнувшим первоначальные установки и ожидания его автора.

Лихость, бесшабашность, бесстрашие и фанатизм в реализации поставленной цели привлекли к персоне Хеновеса спустя почти 50 лет внимание молодого режиссера Маркуса Линдена, который понял, что антрополог в ходе эксперимента рисковал не только своей собственной жизнью, но прежде всего подвергал опасности команду молодых поверивших в него людей, отобранных им для осуществления своих грандиозных планов.

Продумывая сюжетную канву документального повествования, Линден пытался разобраться в личности мексиканского исследователя. Шведскому кинодокументалисту хотелось докопаться до истины и выяснить, какие цели тот преследовал на самом деле? После тщательных изысканий и размышлений документалист пришел к выводу, что серьезные эгоистические амбиции ученого-антрополога были направлены не на то, чтобы внести свой особенный вклад в познание человека как таковое, а удовлетворить свои нарциссические потребности и желание прославиться. Похожие мотивы, скорее всего, двигали и самим Маркусом Линденом, осуществившим свой эксперимент в фильме «Плот», когда он, так же, как и Хеновес, выступал в роли кукловода, направляя (а может и манипулируя), провоцируя, подталкивая к нужным откровениям участников фильма (то ли искренними респондентами, то ли актерами с заданными ролями и репликами).

Бесстрашная команда: поиски себя в опасном океане

Хеновес, собирая команду в плавание, отобрал среди сотен добровольцев, откликнувшихся на его объявление в нескольких международных газетах шесть женщин и пять мужчин (включая его самого). Сознательно или бессознательно он предпочел взять больше женщин, чтобы подчеркнуть важность «слабого пола» в современном обществе (1970-е – это время эмансипации, молодежных контр-культурных бунтов и мощных феминистских движений). Главные профессионально-должностные позиции на судне были отданы женщинам (капитан, врач, аквалангистка-спасательница), а мужчинам поручена заведомо менее значительная работа. С. Хеновес хотел выяснить, как на такое распределение гендерных ролей откликнется «сильный пол», снизится ли уровень напряженности в отношениях между людьми, проявятся ли вообще у представителей сильного пола склонность к насилию и агрессии при женском руководстве.

Итак, 11 мая 1973 года плот «Акали» (с древнемексиканского языка «дом на воде») отчалил от берега. Симпатизируя феминистским настроениям, Хеновес выбрал капитаном шведку Марию Бьорнштам, первую в мире женщину, получившую диплом морского капитана и возглавившую судно. Она была единственным профессиональным моряком на плоту, человеком, понимавшим и осознававшим всю сложность и опасность путешествия через океан. По ее словам, «им пришлось плыть на квадратной жестяной банке без мотора, больше похожей на банку сардин, чем на судно». Помимо Марии он не случайно взял на плот аквалангистку-француженку Серване, врача-израильянку Эдну, домохозяйку-афроамериканку Эфи, ангольского священника Бернардо, японского фотографа Эйсукэ, грека-ресторатора Чарльза, антрополога из Уругвая Хосе-Марию, официантку-американку Мэри и красавицу-парижанку Рашиду. Все они были очень разными и непохожими друг на друга людьми: по профессии, социальному статусу, цвету кожи, религии и увлечениям. Магистральной идеей С. Хеновеса было сотворить настоящую микромодель человечества, собрав, как библейский Ной, «всякой твари по паре».

Пожалуй, единственное, что их всех объединяло, – это молодость, внешняя привлекательность, легкость на подъем, тяга к приключениям и стремление изменить свою судьбу. Большинство из них оставили дома своих возлюбленных, один из участников даже бросил невесту, а кое-кто и маленьких детей, пустившись в необдуманное рискованное плавание. Хеновес подбирал людей специально, чтобы спровоцировать между ними романтические и сексуальные отношения, зависть, нездоровую конкуренцию, психопатологии, борьбу за власть, допускающие доносительство и другие формы деструктивного поведения.

У всех участников эксперимента были разные причины, по которым они отправились в столь рискованное путешествие. Американка Мэри страстно жаждала приключений, безумия, чего-то нового и неизведанного, перемен в своей жизни, ей было невмозмуту работать официанткой. Израильянка Эдна работала дома анестезиологом, до этого служила в армии. Смелая женщина хотела проверить, на что еще она способна, поскольку любила не просто приключения, а опасные приключения. Хеновес позвал Эдну как одну из претенденток, потому что знал, что у израильянок очень независимый нрав и это обстоятельство, возможно, поспособствует повышению «градуса агрессии» на его плоту.

Практически все участники были охвачены жаждой самопознания, перерождения, перемен в жизни. Все почувствовали себя знаменитостями, ведь про них писали газеты и говорили по телевизору, они мечтали обрести некую свободу и хотели начать какой-то новый этап в своей жизни.

Все это мы узнаем из фильма, черпая информацию из двух «документальных» источников. Оказывается, на борту с Хеновесом была легендарная 16-миллиметровая камера, на которую он снимал путешествие. Узнав об этом, Линден, собирая материал для фильма, загорелся идеей найти со временем утерянную видеозапись и ведь нашел ее, сравнив свои старания с поисками скрытого сокровища. Это наш первый источник достоверной информации об эксперименте. Второй источник, обеспечивающий лично-биографическую и эмоционально-психологическую достоверность, – сами участники и их коммеморативный потенциал личных воспоминаний об эксперименте. Дотошный режиссер разыскал и уговорил встретиться всех оставшихся в живых участников экспедиции Хеновеса, осуществив с ними театральную инсценировку/реконструкцию этого незаурядного события.

В своем «документальном» эксперименте Маркус Линден бесстрашно сталкивает прошлое и настоящее героев. Подталкивая их к воспоминаниям, он иллюстрирует рассказанную ими историю аутентичными кадрами, снятыми во время путешествия Хеновеса. Мы, зрители, имеем уникальную возможность наблюдать одних и тех же людей в 1973 году молодыми, красивыми, улыбающимися и в наше время через 43 года. После совместного плавания в живых осталось лишь семь человек (среди них только один мужчина), которых мы уже видим помудревшими, постаревшими, морщинистыми, но все равно улыбающимися, позитивными, не утратившими радость жизни людьми.

Так или иначе те из команды «Акали», кого удалось позвать в свой фильм Линдену, по-разному вспоминают Хеновеса, размышляют о его поведении, неоднозначно оценивают его эксперимент. Но все они солидарны в том, что действия руководителя экспедиции всегда вызвали у них противоречивую реакцию. Желание Сантьяго во что бы то ни стало разжечь конфликт не находило отклика у большинства путешественников. Многие считали его манипулятором, даже диктатором, а его методы называли «гестаповскими».

Особенно ярким оппонентом ученого выступала Мария. Она была настоящим капитаном: деловым, справедливым, настойчивым, храбрым, стойким. Не в ее характере было молчать и лицемерить, как это предпочитали многие из команды. Выбрав «мужскую» профессию, Мария была человеком слова и дела. Интересен эпизод при отплытии, характеризующий ее как девушку независимых взглядов, которую трудно поколебать в своей решительности. Оставленный на берегу жених Марии вызывает ее по радиосвязи и настаивает на том, чтобы она одумалась и вернулась. Он убеждает Марию в том, что подписанный ею контракт очень напоминает продажу в рабство: «Тут говорится, что ты отдаешь свое тело и душу в распоряжение Сантьяго. Разве это научный метод?», – взывает он к ее разуму и чувству. Бесстрашная, решительная Мария, вспоминая этот конфликт, рассказывает об эмоциях, которые ее охватили в тот момент: она безумно разозлилась, поскольку, во-первых, она дала уже согласие на путешествие, а отступать было не в ее правилах; во-вторых, она не хотела показать свою слабость и привязанность к любимому мужчине при остальных. Между работой и любовью она выбирает первое. На плоту она великолепно справляется с «мужской» работой – своей уникальной ролью женщины-капитана. В отличие от Хеновеса, она ни в коем случае не хочет рисковать жизнями людей. Свою главную задачу она видит в их безопасности.

А вот как вспоминает сам Хеновес их разногласия с Марией: «Сегодня во время ужина капитан Мария спросила меня при всех, чего я хочу на самом деле добиться своим экспериментом. Все замолчали. И стали ждать ответа. Я сказал, что хочу найти способ установить мир на земле. Она закатила глаза и отвернулась». В этой его оценке явно чувствуется надменность и пренебрежение по отношению к женщине-капитану.

Мария была единственным человеком на судне, имеющим смелость спорить с Сантьяго и

чаще других говорить ему «нет». Она пережила больше, чем другие путешественники, драматических моментов, потому что всегда чувствовала свою личную и профессиональную ответственность за жизни людей. Апогей конфликта случился, когда Хеновес из-за разногласий по поводу дальнейших действий отстранил ее от командования судном во время приближения тропического шторма. Волнение, с каким постаревшая Мария вспоминает этот непростой случай, выдают ее подрагивающие губы: «...я чувствовала злость, печаль и депрессию. В море существует особый закон и то, что проделал со мной Сантьяго, называется мятеж. Обычно бунт на судне карается смертью». Именно поэтому в головах уставших, испуганных людей возникла мысль о казни их главного мучителя. И только Мария в этой экстремальной ситуации первая справилась с этим греховным помыслом, взяв себя в руки и доказав всей команде при приближении опасности столкновения с грузовым судном, что именно она настоящий капитан.

Что же заставляло Хеновеса так рисковать жизнью других людей? Стремление к славе и популярности, непомерные амбиции являлись, к сожалению, главным двигателем в его карьере. В одном из интервью Маркус Линден рассказывает некоторые любопытные моменты из жизни антрополога. Оказывается, Сантьяго разработал проект и сконструировал через десять лет после этой своей знаменитой экспедиции на «Акали» еще один плот, на котором даже не удалось отплыть. Тогда он написал фантастический роман о своем возможном одиночном плавании, в котором он познает самого себя и своих демонов. Прочитав этот роман, режиссер из Швеции самокритично размышлял: «Как художник, я понял, что для меня важно то, как я сам отражаюсь в проекте. Обнаружилось, что между мной и Сантьяго много общего. То, что он делал для науки, я делал с точки зрения искусства, и проекты у нас получились во многом одинаковые, то есть мы оба строили плот, оба собирали людей и оба добывались от людей, чтобы они делали то, что нужно для проекта» [Чугуевская, 2019].

Масштаб эксперимента: исследователь и испытуемые

Для большинства участников эксперимента путешествие оказалось подарком судьбы в том самом смысле, о котором писал Курт Воннегут в «Колыбели для кошки»: «Неожиданное предложение путешествия – это урок танцев, преподанный Богом». Практически все они находились в непростой жизненной ситуации экзистенциального выбора, тревоги, потери, принятия трудного решения и др. Иными словами, эксперимент, затеянный Хеновесом для решения своей глубоко личной экзистенциальной проблемы (ему, пережившему травматический опыт заложника в захваченном самолете, хотелось на научном уровне в пространстве социально-психологического эксперимента выяснить, почему в сложных условиях под давлением обстоятельств порой «хорошие люди делают плохие вещи», то есть становятся склонными к агрессии, нездоровой конкуренции, извращенным амбициям, вплоть до саморазрушения и др.), приобрел более крупный масштаб и оказался для всех участников неким способом решить свою жизненную дилемму, разобраться с коллизиями своей персональной судьбы.

По сути, эксперимент даже в научном смысле оказался небезынтересным, поскольку одним из его существенных результатов стало предметно-методологическое уточнение – от изначальных задач эксперимента, выстроенных в рамках социальной антропологии и психологии коллективного поведения С. Хеновес и участники вывели его на более фундаментальный уровень философской антропологии и экзистенциальной этики.

В фильме М. Линдена мы видим, как эксперимент стал многослойным: как автор замысла стал сам испытуемым (причем весьма уязвимым и слабым), как участники эксперимента брали

на себя ответственность и решали задачи, значимые для коллективного выживания и успеха путешествия, как каждый из 11 незнакомцев «на маленьком плоту сквозь бури, дождь и грозы...» по сути провел и пережил свой эксперимент – над самим собой, над окружающими, над автором исследования.

Рутинная и повседневность versus праздник и приключение в путешествии

Что представляет собой феномен путешествия, если рассматривать его в системе координат культурологической реалогии, исследующей социокультурные элементы повседневности (или обыденной жизни людей) с точки зрения их включенности, впаянности в культурный контекст всякого микро- и макрокультурного времени и пространства? С одной стороны, путешествие вообще не вписывается в ту сферу культурного бытия, которую называют повседневностью, поскольку практически каждое из существующих определений повседневности подразумевает ее противоположность любым формам эксклюзивной человеческой деятельности, выходящей за рамки обыденности. Так повседневность противопоставляется как будни – празднику, как общедоступные формы деятельности – высшим специализированным творческим формам, как жизненная рутина – мгновениям острого психологического напряжения, приключению как периоду наивысшего напряжения сил и остроты переживаний, как действительность – идеалу. Именно так повседневность рассматривает Г. Зиммель. У М. Хайдеггера повседневность интерпретируется как «das Mann», то есть считается неаутентичной формой существования. Г. Маркузе полагает повседневность атрибутом или характеристикой цивилизации, рутинной технизированной деятельностью в противопоставлении культуре как празднику, творчеству, высшему напряжению духовных сил. В этом аспекте путешествие как нечто исключительное, нетривиальное, выходящее за рамки привычно-каждодневного внеположно и даже противоположно миру повседневной культуры как чего-то предельно примитивного, упрощенного, привычного и банального. Оно и есть в высшем смысле праздник, приключение, творчество, возвышенное произведение духа человеческого и поэтому часто в культуре наполнено сакральным смыслом.

С другой же стороны, если повседневность трактовать не просто как «место дел и трудов», вслед за Л. Февром, но и предельно широко как «подлинный локус творчества», где создается как все человеческое, так и сам человек, она представляет собой то истинное целостное основание культуры, откуда «произрастает» и куда возвращается все надобыденное и сверхординарное. Повседневная культура есть совершенно особенное соединение таких модусов бытия, как природа и культура, уникальная инстанция-посредник. В такой парадигме путешествие как приключение и повседневность как будни представляются уже не дихотомичными, а, скорее взаимодополнительными составляющими культуры [Шипулина, 2007, 79-80].

Герои эксперимента С. Хеновеса и персонажи фильма М. Линдена, 11 путников, демонстрируют все уровни символической обработки своего повседневного бытия в путешествии. Это сотворение «мира культуры» на плоту в противовес «миру природы» бушующего и опасного океана. Это и обустройство, одомашнивание пространства самого плота «Акали», создание личных пространств в условиях тесного общего пространства, вовсе не предусматривающего уединения. Например, индивидуальные места для сна, о которых участники эксперимента спустя годы вспоминают, участвуя в реконструкции М. Линдена при съемках фильма «Плот», рассказывая, где чье было место. Это и конструирование «техник тела»

героев (можно даже составить культурно-антропологический портрет человека путешествующего: сильное выносливое тело, обветренное лицо и выгоревшие волосы, крепкие умелые или не очень руки, удобная одежда и обувь. Мы видим в исследовательском фильме молодые крепкие загорелые тела, искрящиеся глаза отважившихся на опасное приключение людей, свободную одежду). Также в отношении повседневности тела в путешествии невероятно глубокой и утонченно прекрасной видится, например, уникальная находка одной из героинь, которая из постыдного, табуированного, скрываемого от чужих глаз телесного акта отправления (и специально отведенного на плоту места для этого) сотворила локус чувств и размышлений, особое пространство, где можно, повернувшись в сторону океана, дать волю эмоциям, потосковать, погоревать, поплакать в одиночку, в то же время оставаясь вместе с десятью другими соседями на маленькой хрупкой тесной «Акали».

Таким образом, как и любой культурный феномен, путешествие вообще и то, которое осуществили 10 добровольцев с С. Хеновесом, в частности органично по своей внутренней сущности и поэтому сочетает несочетаемое, представляя собой одновременно и высшие формы духовной культуры и материально-вещные способы их воплощения: священное, возвышенное – приключение и праздник, и, в то же самое время профанное, «низовое» – реальность и будни. Именно этот равновесный баланс повседневности и ее противоположностей в путешествии участников эксперимента и фильма М. Линдена так привлекает зрителя и вызывает противоречивые эмоции и интерпретации происходящего.

Важно здесь и то, что «любое путешествие, даже максимально комфортное, это экстремальное событие. В нем есть место неуверенности, воспоминаниям, печали расставания, опасениям и прочему. Человек встречает незнакомых людей, видит иные пейзажи. Это происходит не только с Марко Поло, Афанасием Никитиным или Туром Хейрдалом. Это происходит даже при посещении незнакомых городов и сел внутри собственной страны, совсем рядом. Ветер странствий, дующий путнику в лицо ли, в спину ли, уносит из души прочь множество мелочей, обычно заедающих человека на оседлом месте. Понять свою вину, переоценить ранее пренебрегаемое сокровище тоже лучше получится на расстоянии, при ноющей в сердце боли разлуки» [Ткачев, 2019, 198-199].

Один из значимых философско-антропологических аспектов эксперимента С. Хеновеса – это предоставление 10 отважным незнакомцам, собранным на плоту, возможности переключить тумблер своей судьбы с режима «рутины и повседневности» в режим «праздника и приключения» и пуститься в авантюру сложного и странного путешествия с большой долей непредсказуемости событий и конечных результатов.

Субъективная камера в руках экспериментатора

Фильм «Плот» М. Линдена наполовину состоит из комментариев Сантьяго и кадров, снятых его субъективной камерой. Настойчивая жажда спровоцировать (даже сымитировать) конфликт доходила порой до нелепого. Ярким примером якобы коллективного безумия он называет поедание командой акульего мяса. Антрополог страстно описывает, как мягкий и спокойный юноша Хосе-Мария, обуянный первобытным инстинктом, орудует топором, рубит на куски бедную акулу, вырывает ей сердце и с гордостью первобытного охотника демонстрирует его всем на ладони. «Смотрите, – говорит он, – сердце еще бьется». Хеновес со сладострастием снимает эти эпизоды крупным планом, выхватывая яркие эффектные детали: окровавленное сердце, нож-убийца. Как ему кажется, всем захотелось собственными руками потрогать только что бывшую живой плоть. Это яркое доказательство того, как Сантьяго искажает правду,

интерпретируя ситуацию на свой лад, видя в людях только животный инстинкт и, как всегда, провоцируя их, чтобы все же добиться так долго ожидаемых, необходимых лично ему, «научных» результатов и подтверждений своих изначальных предположений. «Бьющееся сердце акулы» – это метафора изменности человеческой натуры, но только в его голове, и как он сам считает, наконец-то в его эксперименте произошел прорыв, все встало на свои места, ведь он преувеличенно продолжает думать, что люди действовали в этот момент не как отдельные личности, а как часть опасной толпы и безумного стада.

В своем эксперименте он людей приравнивает к животным. Для него они – подопытные лабораторные крысы, свинки, обезьянки. Он много раз говорит об этом в кадре, убежден, что связь между насилием и сексуальностью существует и у людей, как доказывают опыты с обезьянами. По характеру Хеновес отличается высокомерием, заносчивостью, считает себя настоящим миссионером и единственным ученым, который по-настоящему изучает агрессию, насилие, конфликты. Его постоянно мучает гордыня. Сталкивая телесное и духовное в человеке, он хочет доказать всем и прежде всего самому себе, что телесное, физиологическое всегда довлечет и будет довлеть над человеком.

Пытаясь «организовать» собранных его волей людей на плоту в стадо, он с большим нетерпением, если даже не со сладострастием, ждет проявления самых темных сторон человеческой натуры. И он глубоко обманывается в этих своих ожиданиях и убежденности: совершенно далекие друг от друга люди вместе начинают сопротивляться навязанным им правилам: если не разрешено читать, то можно заниматься хоровым пением или рассказывать интересные истории о своей жизни до путешествия, или просто весело дурачиться, а можно и поразмышлять в одиночку. Как констатирует одна из участниц эксперимента, выражая общее мнение: «вдали от нормы обычного общества мы можем свободно переосмыслить самих себя и отношения с другими».

Вопреки всем сложностям совместного общежития и провокациям со стороны Хеновеса, участники экспедиции проявляют свои лучшие и высокие нравственные качества: доброту, человечность, дружбу, деликатность, чуткость, склонность к взаимопомощи, отзывчивость. Набрав в группу молодых роскошных привлекательных, чувственных красавиц, экспериментатор ждал всплеска сексуальной энергии на плоту и постоянных ревнивых разборок между участниками. А ничего, что бы свидетельствовало о разрушении нравственных моральных барьеров между людьми, не происходило. Убежденный в связи секса с виной и стыдом, он специально взял на плот симпатичного темнокожего католического священника Бернардо из Анголы и ждал, что же из этого выйдет. А тот оказался скромным обаятельным парнем, вовсе на собирающимся заводить расово-сексуальные отношения со своими темнокожими соседками. Обличать Хеновесу оказалось особо и некого. Всеобщего разврата так и не дождался исследователь-провокатор. Чувство юмора, которым обладало большинство путешественников, помогало им сделать совместное общежитие легким, комфортным, необременительным. Вспоминая те незабываемые дни, они просто, откровенно и иронично рассказывают об интимных вещах, которые трудно было скрыть от всех в ту пору. Так Эдна, например, признается, что один раз переспала с греком Чарльзом и один раз с японцем Енсуки, и для нее это был скорее акт дружбы, а не любви. По ее словам, заниматься любовью на плоту было сложно. Чувством стыда и стеснения обладали абсолютно все, но если стоять на вахте вместе и сделать все по-быстрому, придерживая одной рукой штурвал, – шутит она, – сложновато, но в принципе возможно. С особым смехом и шутками все вспоминают туалет на судне. Хеновес поставил себе целью избавить всю команду от комплексов. И для многих поход

в туалет стал настоящей проблемой. Особенно изобретательные морячки садились спиной ко всем и таким образом уединялись.

Путешествие как гипнотическое переживание

Один из лучших поэтических эпизодов фильма – воспоминание афроамериканки Эфи про «океанское головокружение». Если изо дня в день видеть только один пейзаж за бортом, человеческий мозг подвергается атаке. У всех начинаются видения. Эфи рассказывает, что она представляла себя первой афроамериканкой, плывущей на невольничьем корабле. По ее словам, это было одно из невероятнейших переживаний и лучших событий в ее жизни. Маркус Линден решается на инсценировку этого воспоминания. «Я сидела у правого борта и смотрела на воду. Иногда было так тихо, что я начинала слышать голоса, поднимающиеся из глубин», – рассказывает Эфи. «Голоса моих предков, выброшенных работниками за борт. Они меня звали, чувствовали, как я проплываю над их телами, их трагедиями. Они все еще на дне и пробыли там сотни лет. Им не с кем было поговорить», – этот монолог мудрой женщины звучит на фоне плота сорокалетней давности. И сразу же режиссер дает нам крупный план сегодняшней Эфи. Мы видим ее глаза, наполненные слезами, слышим ее волнительный голос. «И вот наконец они нашли способ вернуться к жизни», – говорит она нам, и по ее лицу катятся искренние слезы. Она объясняет, что была счастлива, ведь на несколько мгновений голоса были с ней, впервые она слышала голос своего народа. Эти люди возвращались к жизни через нее как через медиума. Эффи никогда никому не рассказывала об этом личном переживании. И только через много лет открылась тем, кто был рядом с ней в то время. Эффи – одна из самых притягательных героинь фильма, мудрая, трепетно и с пониманием относящаяся ко всем участникам давнего приключения. Именно Эффи в финале фильма делает важный вывод, касающийся всех, проживших вместе на судне 101 день. Именно она говорит, что для каждого из них этот эксперимент имел большой успех: «Мы сумели найти способ общаться с утонченностью, глубиной, пониманием и любовью».

В конце путешествия абсолютно все ощущают, что они стали единым коллективом, способным проецировать некую мощную объединяющую силу, и спустя много лет все оставшиеся в живых с чувством благодарности и дружбы вспоминают совместное пребывание на плоту.

Судьбы жанра робинзонады в кинематографе: параллели, цитаты, аллюзии

Тема «робинзонады» появилась сначала в литературе благодаря знаменитому роману Даниэля Дефо «Жизнь и приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прошедшего 28 лет на необитаемом острове, описанные им самим», а затем стала популярна в различных вариациях в живописи, а потом и в кинематографе. Особенно был востребован и успешен жанр «коллективной робинзонады» в игровом кино. Великий сюрреалист Луис Бунюэль («Ангел-истребитель», 1962), культовый театральный режиссер Питер Брук («Повелитель мух», 1963), выдающийся советский комедиограф Эльдар Рязанов («Гараж», 1979), признанный классик современного мирового кинематографа Роман Полански («Резня», 2011) и др. пытались исследовать природу человеческой личности, сталкивая совершенно разных людей, которые по воле судьбы оказывались вместе в общем замкнутом жизненном пространстве.

В документальном же кинематографе такие успешные примеры «коллективной

робинзонады», за некоторым исключением, практически не вспоминаются. Из классики можно сослаться на признанный шедевр «отца документального кино» Роберта Флаэрти «Человек из Арана» (1934). Картина повествует о повседневной жизни рыбацкой семьи, пытающейся выстоять в ситуации постоянной борьбы с суровыми климатическими условиями западного побережья каменистого острова Аран. Любопытно, что режиссер, он же и оператор, снимал свою, насыщенную визуальными экспериментами, кинопоэму в конкретном ирландском поселке Килмер на Инишморе в течение двух лет. Каждодневные наблюдения за островитянами выстраивали драматургию фильма. «Уникальный сплав правды и инсценировки» [Трофименков, 2005, 14] стал результатом этих «наблюдений». Все люди в кадре – реальные жители острова, но семья (мама, папа, детишки) собрана искусственно, как в скандальном нашумевшем документальном фильме про Северную Корею «В лучах солнца» (2015) провокативного режиссера Виталия Манского. Кольман Кинг – главный герой фильма, совсем не рыбак, а местный кузнец по прозвищу Тигр. Живя вместе со всеми в поселке, Флаэрти не выпускал из рук камеру и ждал нужных ему кадров. Эпизод напряженной охоты/борьбы рыбаков с гигантской акулой в Атлантическом океане перекликается с подобным эпизодом в фильме «Плот» М. Линдена. Флаэрти и Хеновеса, а вместе с ними и Маркуса Линдена, как экспериментаторов, объединяет не только желание наблюдать, но и жестко руководить, провоцировать, подталкивать к нужным им результатам, хотя мы ни в коем случае не сравниваем масштаб личностей этих режиссеров. Роберт Флаэрти – противоречивая фигура в истории кино. Признавая величие этого режиссера-документалиста, многие называют его документальные съемки циничными. В финале «Человека из Арана» мы становимся свидетелями неистовой борьбы рыбаков с бушующим морем. По признаниям самого Флаэрти, безопасно снимающего с берега, он не особенно верил, что захлебывающаяся в волнах рыбацкая лодка может спастись. Этические вопросы, связанные с творческой деятельностью режиссеров-документалистов, и по сей день остаются очень острыми.

Больше перекличек и параллелей, на наш взгляд, можно обнаружить с картинами и героями одного из самых оригинальных режиссеров радикального авторского кинематографа, в прошлом лидера нового немецкого кино, бесстрашного путешественника и визионера Вернера Херцога. В фильме Маркуса «Плот» слышатся отзвуки ярчайших кинопроизведений Херцога – «Агирре, гнев Божий» (1972) и «Фицкарральдо» (1982), но больше всего возникает ассоциаций с героем документального исследования бескомпромиссного художника «Человек гризли» (2005). По художественным достоинствам он несколько не уступает лучшим фильмам Херцога 1970-1980-х годов, и его главный герой вполне сопоставим с мексиканским антропологом. Американец Тимоти Тредвелл провел с дикими животными в отдаленных уголках Аляски тринадцать лет, считая себя главным исследователем и защитником медведей гризли чуть ли не во всем мире. Финал его научно-исследовательской деятельности оказался слишком трагическим. Молодой человек со своей близкой подругой Эмми был растерзан и съеден свирепым зверем. Херцог, как и Линден, пытается разобраться в мотивах поведения своего героя, реконструирует события недавней трагедии, расспрашивает людей, лично знавших Тимоти. Его фильм выстроен приблизительно так же, как у шведского режиссера. Важную смысловую нагрузку выполняет «фильм в фильме». Херцог использует кадры, снятые на камеру самим Тредвеллом. И герой Линдена, и герой Херцога любили снимать и сниматься, камера для обоих режиссеров стала инструментом нарциссического погружения в самих себя, так же, как и поисков самих себя. Оба считали себя великими миссионерами, несколько не сомневаясь в этом. Хеновес объявил себя борцом за мир во всем мире, а Тимоти воевал против всей цивилизации.

Предполагаем, что Маркус Линден и Вернер Херцог, почувствовав некое родство со своими персонажами, не случайно выбрали именно их. Кстати, обоих режиссеров, принадлежащих к совершенно разным поколениям, объединяет общее чувство такта по отношению к реальным героям и людям, «научные» изыскания которых их так взволновали.

Нельзя не упомянуть новейший радикальный фильм 2021 года – картину одного из самых знаменитых каталонских режиссеров, наследника традиций Ингмара Бергмана и Андрея Тарковского – Агусти Вильяронги – «Чрево моря» (2021), в каком-то смысле полемизирующую с лентой Маркуса Линдена «Плот». Она снята по классическому роману конца XX века «Море-океан» Алессандро Барикко и рассказывает о реальном историческом событии – гибели французского фрегата «Медуза» в июле 1816 года, севшего на мель у берегов Сенегала. Этому трагическому происшествию посвящено одно из самых знаменитых полотен эпохи романтизма «Плот «Медуза» (1819) Теодора Жерико. Команда была вынуждена покинуть корабль, но шлюпок оказалось недостаточно. Пришлось строить плот, на котором разместилось 147 человек – солдат, матросов, офицеров и несколько пассажиров, а выжило впоследствии всего лишь 15. По принятому плану командования шлюпки должны были отбуксировать его, но неожиданно оборвался трос, и плот вынесло в открытое море. Каждый человек с этого момента самостоятельно пытался выжить в чрезвычайных обстоятельствах. Люди постепенно умирали от голода, сходили с ума, кончали жизнь самоубийством, доходили до каннибализма. Снятая в черно-белой эстетике, картина умело сочетает реальные неповторимые морские пейзажи со студийными театральными съемками. Режиссер реконструирует события, происходящие на плоту во время катастрофического неуправляемого плавания, занимаясь экстремальной антропологией. Мы становимся свидетелями жутчайших подробностей превращения человека в животное под воздействием пограничной ситуации. По словам режиссера, он вместе со сценаристом А. Баррико рассмотрел эту историю с точки зрения того, что происходит внутри человека и попытался связать то, что произошло больше 200 лет назад, с тем, что происходит сейчас: «... приезжает очень много мигрантов, они попадают в Испанию через Средиземное море на лодках и плотах, многие погибают в море – если я скажу, что где-то две тысячи человек в год, наверное, это не будет преувеличением». Человек формируется за счет сложностей, которые ему приходится преодолевать, – с выводом авторов не поспоришь [43 ММКФ: пресс-конференция по фильму «Чрево моря», 2021]. Помимо этого, мы наблюдаем словесный поединок между капитаном корабля и темнокожим офицером во время судебного заседания, состоявшегося уже после всех этих ужасных событий. Как и Линден, Вильяронга мастерски сталкивает в конфликте прошлое и настоящее, пытаясь самостоятельно разобраться в этой истории. Таким образом, синтез кино и театра оказывается важной частью стилистики двух талантливых режиссеров, подтверждая одну из ярких тенденций современного искусства – стремление к творческому поиску (в форме синтеза или оксюморонного столкновения) на стыке видов, жанров, художественных инструментариев.

Жанрово-видовая специфика и театральнопостановочные перформативные элементы в фильме М. Линдена «Плот». Вместо заключения

Документальная кинокартина М. Линдена «Плот», посвященная социально-психологическому исследованию мексиканского социального антрополога С. Хеновеса 1973 г. – уникальное пространство кинопоиска и экспериментальная площадка выработки новых форм и способов артикуляции современным кинематографом смыслов, идей, ценностей, значимых не

только для зрителя, но и культуры в целом. В ней решаются как частные проблемы киноведения, так и вопросы культурологии, философии, социальной антропологии и психологии.

Во-первых, это репрезентация новых трендов в документальном кино, расширяющем свои границы, включая в свой арсенал художественные средства игрового кино, театра и перформанса. Постановочные элементы делают документальный кинонарратив ближе театральному искусству, и такой эксперимент осуществляется даже не в межжанровом пространстве кино, а на межвидовой территории взаимодействия или даже столкновения кино и театра. Автор реализует принцип аутентичности в передаче реалий действительности и одновременно использует высокую долю условности, символичности, вымысла и фантазии, что является сутью постмодернистского способа мыслить и творить мир в принципе, стирающей четкие границы между подлинной реальностью и ее кажимостью или имитацией (как, например, в столь популярном в настоящее время жанре мокьюментари – псевдодокументалистики, с присущей ему имитацией документальности, фальсификацией и мистификацией реальных фактов и личностей, определенной долей иронизации [Щеглова, 2019, 216]). Фильм «Плот» демонстрирует именно такую специфическую постмодернистскую игру, показывая нам «фильм в фильме», играя с реальностью и персонажами. И, чтобы эта грань ощущалась ярче, автором подчеркнуто подана «документальность» кадров исследовательского фильма 1973 г. и «театральность» современных ностальгических реинтерпретаций тех давних событий участниками социально-антропологического эксперимента С. Хеновеса.

Во-вторых, в обсуждениях «Плота» после просмотров становится очевидной неготовность рядового российского зрителя к таким экспериментам. Кинооптика отечественного человека «испорчена» Станиславским, в силу чего он даже от художественного игрового кино ждет реалистичности, что уж говорить о документальном кинопроизведении, в котором наш зритель желает чуть ли не протокольно подотчетной достоверности фактов, героев, событий. Причины, как нам видится, кроются в глубинных основаниях российского образа мышления, в бессознательных установках на традиционализм и каноничность в восприятии искусства.

Таким образом, документальная кинокартина М. Линдена «Плот» – это не только фильм в фильме, но еще и игра в игре, исследование в исследовании, эксперимент в эксперименте. В каком-то смысле замысел и построение фильма ставят его в один ряд с кинопроизведениями жанра «фильм-расследование», в котором одни и те же факты, события, люди осмысливаются и показываются с позиций представителей различных сфер социальной и духовной жизни, разных социально-демографических групп (как самих участников события, так и внешних наблюдателей). А фильм-расследование, как нам видится – редкий жанр, который выводит киноискусство на уровень философской антропологии, позволяя оксюморонно сочетать два разных способа освоения действительности – искусство и философию.

Библиография

1. 43 ММКФ: пресс-конференция по фильму «Чрево моря». URL: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/249779660>
2. Бешапошникова А.П. Универсальный синтез: миф, религия, мистика. Саратов, 2000. С. 49-55.
3. Гурская И.Ю. Методологические проблемы исследования проявления агрессивного поведения // Известия Саратовского университета. Серия «Акмеология образования. Психология развития». 2008. № 3-4. Том. 2. С. 13-17.
4. Жданкина Г.И., Шипулина Н.Б. Философия поиска и реализация чуда по-русски в фильме Д. Зинченко «Эликсир» // Праксема: проблемы визуальной семиотики. 2018. № 2 (16). Вып. 2. С. 151-174.
5. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. М.: ОГИ, 2003. 296 с.
6. Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. М., 1997. С. 244.
7. Листвина Е.В., Гализдра А.С. Современный туризм: проблема Пути и Путешествия // Туризм и культурное

- наследие. Межвузовский сборник научных трудов. Саратов, 2004. Вып. 2. С. 90-94.
8. Пигров К.С. Культурное пространство-время // Вестник СПбГУ. Сер. 6. 1993. Вып. 4 (27). С. 40-41.
 9. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. 512 с.
 10. Ткачев А. Каюсь, что я не ангел. М.: Традиция, 2019. С. 197-199.
 11. Трофименков М. Телекино. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/589447/>
 12. Чугуевская Л. Плот по-шведски: Режиссер Маркус Линден о фильме «Плот», самопознании и необычном эксперименте. URL: <https://tricolortvmag.ru/article/movies/2019-04-23-markus-linden-intervyu-s-rezhisserom-dokumentalnogo-filma-plot/>
 13. Шипулина Н.Б. Приключение и повседневность: дихотомия и соприсутствие в феномене путешествия // Мегалит. 2007. № 3. С. 79-80.
 14. Щеглова Л.В. Неомифологизм постмодерна с точки зрения экзистенциальной философии // Миф в истории, политике, культуре. Севастополь, 2019. С. 215-218.
 15. Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994. 144 с.

Genre-specific oxymoronality of the game-experiment of M. Linden in the documentary robinsonade film “The Raft”, 2018

Galina I. Zhdankina

PhD in History of Arts,
Head of the Regional Direction of the Federation of Cinema Clubs,
121357, 32, Amin'evskoe h., Moscow, Russian Federation;
e-mail: gala-alternativa@yandex.ru

Natal'ya B. Shipulina

PhD in Philosophy,
Associate Professor of the Department of Philosophy and Cultural Studies,
Volgograd State Socio-Pedagogical University;
Head of the Department of Social and Cultural Activities,
Volgograd State Institute of Arts and Culture,
400001, 4, Tsiolkovskogo str., Volgograd, Russian Federation;
e-mail: nbship@mail.ru

Abstract

The article provides a philosophical-anthropological, socio-psychological and cinematographic analysis of Markus Linden's documentary film “The Raft”, 2018. The mythological, sacred, artistic origins and analogies of robinsonade as a genre dedicated to the path and travelers are shown. Several modalities of the experiment are revealed: 1) an attempt at a genuine historically and biographically reliable reconstruction of the experiment of the Mexican anthropologist Santiago Genovés in 1973 in the form of a journey of 11 volunteers on a makeshift raft “Akali” in order to study human behavior with using the surviving documentary filming of this trip; 2) a playful reconstruction of the journey in 2018 in the form of a kind of theatrical production directed by M. Linden on a recreated full-scale layout of “Akali” with the participation of actors playing themselves, surviving crew members who went on a dangerous adventure with S. Genovés in 1973; 3) micro-levels of the experiment, scientific self-study of Genovés and creative self-study of Linden, the study of their capabilities, the anthropological and personal essence of the participants in the raft trip. The specifics of the everyday experience and behavior of the crew, the mystical experience

experienced during the experiment, the complex relationship with the experimenter are revealed. Parallels with other films of the collective robinsonade genre are drawn. The authors conclude about the multi-layered and oxymoronic nature of the film "The Raft", consistently proving and stating how it is a film within a film, a game within a game, an experiment within an experiment.

For citation

Zhdankina G.I., Shipulina N.B. (2022) Zhanrovo-vidovaya igra – eksperiment M. Lindena v dokumental'noi kinorobinzonade «Plot», 2018 g. [Genre-specific oxymoronality of the game-experiment of M. Linden in the documentary robinsonade film "The Raft", 2018]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 12 (3A), pp. 162-178. DOI: 10.34670/AR.2022.96.60.023

Keywords

Documentary, Marcus Linden, the film "The Raft", Santiago Genovés, experiment, journey, robinsonade, self-knowledge, everyday life, oxymoron.

References

1. 43 MMKF: press-konferentsiya po fil'mu «Chrevo morya» [43 Moscow International Film Festival: press conference on the film "El ventre del mar"]. Available at: <https://news.myseldon.com/ru/news/index/249779660> [Accessed 06/06/2022]
2. Besshaposhnikova A.P. (2000) *Universal'nyi sintez: mif, religiya, mistika* [Universal synthesis: myth, religion, mysticism]. Saratov.
3. Caillois R. (2001) *Man and the Sacred*. University of Illinois Press.
4. Campbell J. (2008) *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library.
5. Chuguevskaya L. *Plot po-shvedski: Rezhisser Markus Linden o fil'me «Plot», samopoznanii i neobychnom eksperimente* [Plot in Swedish: Director Markus Linden about the film "The Raft", self-knowledge and an unusual experiment]. Available at: <https://tricolorvmag.ru/article/movies/2019-04-23-markus-linden-intervyu-s-rezhisserom-dokumentalnogo-filma-plot/> [Accessed 06/06/2022]
6. Eliade M. (1987) *The Sacred and The Profane: The Nature of Religion*. Harcourt Brace Jovanovich.
7. Gurskaya I.Yu. (2008) Metodologicheskie problemy issledovaniya proyavleniya agressivnogo povedeniya [Methodological problems of the study of the manifestation of aggressive behavior]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Seriya «Akmeologiya obrazovaniya. Psikhologiya razvitiya»* [Bulletin of the Saratov University. Series: Acmeology of education. Psychology of Development], 3-4, 2, pp. 13-17.
8. Listvina E.V., Galizdra A.S. (2004) Sovremennyyi turizm: problema Puti i Puteshestviya [Modern tourism: the problem of Way and Travel]. In: *Turizm i kul'turnoe nasledie. Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [Tourism and cultural heritage. Interuniversity collection of scientific papers]. Saratov. Is. 2.
9. Pigrov K.S. (1993) Kul'turnoe prostranstvo-vremya [Cultural space-time]. *Vestnik SPbGU. Ser. 6* [Bulletin of St. Petersburg State University. Series 6], 4 (27), pp. 40-41.
10. Propp V.Ya. (1998) *Morfologiya «volshebnoi» skazki. Istoricheskie korni volshebnoi skazki* [Morphology of the magic fairy tale. The historical roots of fairy tales]. Moscow.
11. Tkachev A. (2019) *Kayus', chto ya ne angel* [I confess that I am not an angel]. Moscow: Traditsiya Publ.
12. Trofimenkov M. *Telekino* [Telecinema]. Available at: <https://www.kommersant.ru/doc/589447/> [Accessed 06/06/2022]
13. Shcheglova L.V. (2019) Neomifologizm postmoderna s tochki zreniya ekzistentsial'noi filosofii [Postmodern neomythologism from the point of view of existential philosophy]. In: *Mif v istorii, politike, kul'ture* [Myth in history, politics, culture]. Sevastopol.
14. Shipulina N.B. (2007) Prikluychenie i povsednevnost': dikhotomiya i soprisutstvie v fenomene puteshestviya [Adventure and everyday life: dichotomy and co-presence in the phenomenon of travel]. *Megalit* [Megalith], 3, pp. 79-80.
15. Zhdankina G.I., Shipulina N.B. (2018) Filosofiya poiska i realizatsiya chuda po-russki v fil'me D. Zinchenko «Eliksir» [The philosophy of search and the realization of a miracle in Russian in the film "Elixir" by D. Zinchenko]. *Praksema: problemy vizual'noi semiotiki* [Praxema: problems of visual semiotics], 2 (16), 2, pp. 151-174.