

УДК: 7.038.53: 791.43

ББК: 85.373(3)

A43

DOI: 10.18688/aa200-4-57

О. С. Давыдова

Между правдой и вымыслом: проблема свидетельства в документальных фильмах Криса Маркера¹

Кристиан-Франсуа Буш-Вильнёв, автор одной из самых известных короткометражек в мире, друг Александра Медведкина, соавтор Алена Рене, alter ego кота-блогера по имени Гийом-ан-Эжипт — всё это Крис Маркер, знаменитый документалист-экспериментатор, радикально трансформировавший конвенцию неигрового кино. Причём трансформация эта была не только и не столько формальной, сколько сущностной: почти во всех своих фильмах Маркер так или иначе работает с проблематикой памяти, увязывая её с идеями свидетельства и достоверности, выворачивая наизнанку основную для понятия «документальное кино» коннотацию — объективность. Прежде чем разобраться, как именно это происходит, стоит очертить рамки конвенции, которая складывается в неигровом кино к середине 1950-х гг., а также определить основные точки, или полюса, меж которых можно расположить кинематограф Криса Маркера.

Разговор о неигровом кино всякий раз отсылает к необходимости определения критериев, позволяющих отделить этот род кинематографа от любых других кинематографических практик. Однако маркеры документального кино, первыми приходящие на ум, — скажем, отсутствие актёрской игры и заранее подготовленного сценария, съёмка на локации, использование естественного освещения — при детальном рассмотрении не выдерживают никакой критики. История этого модуса репрезентации располагает хрестоматийными примерами смешения игрового и неигрового. Например, режиссёр Роберт Флаэрти просил героев фильма «Нанук с Севера» (1922) строить особое иглу для съёмок [2, р. 38] и пробовать на зуб виниловую пластинку [7, р. 1–20], а персонажей картины «Человек из Арана» (1934) заново обучил уже забытой на Аранских островах технике охоты на акул [3, р. 52; 4, р. 42]. Сам факт кинодокументации ежегодного съезда НСДАП в Нюрнберге трансформировал политическое событие в масштабное зрелище, запечатлённое в «Триумфе воли» Лени Рифеншталь (1935) [9, р. 84]. Список можно продолжать и дальше — вплоть до картины Эррола Морриса «Тонкая голубая линия» (1988), наполовину состоящей из неоднократной перепостановки одного и того же события. В таком случае единствен-

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке гранта РФФИ № 17-03-00495 «Стратегии философского анализа кинематографического опыта».

ное, что остаётся, — само понятие документальности, отсылающее к проблематике документа и свидетельства.

Эволюция неигрового кино во многом представляет собой не столько историю смены кинематографических, стилистических и эстетических парадигм (как это происходит с конвенциями кинематографа игрового — скажем, от французского киноимпрессионизма через итальянский неореализм к французской Новой волне), сколько изменение отношения к понятию документа. А это последнее отношение, в свою очередь, задано конкретным для каждого исторического периода представлением о том, что такое правда и как она соотносится с действительностью, а также — что гораздо важнее — как она может (и может ли вообще) быть обнаружена и представлена в пространстве репрезентации. Мы привыкли разделять кино на игровое и неигровое, подразумевая под последним большую степень достоверности, поскольку оно — теоретически — опирается на факты, свидетельства и документы. Но оппозиция эта связана скорее не с тем, как и на основе чего строится тот или иной фильм, а с тем, каким образом выстраивается риторика сообщений, которые зрители маркируют как достоверные; как конструируется репрезентация конкретной исторической правды в тот или иную эпоху.

Сходным образом, опираясь на понятие «реальности» как исторически конкретное, а не умозрительное, описывает эволюцию экранного документа киновед Г. С. Прожико [1, с. 12]. А американский исследователь Э. Барноу выстраивает историографию неигрового кино, исходя из различных типов отношений² автора-документалиста с действительностью: от исследователя (Роберт Флаэрти), репортёра (Дзига Вертов) и художника (Вальтер Руттман, Жан Виго, Йорис Ивенс) к наблюдателю (Фредерик Уайзман) и катализатору (Жан Руш, режиссёры «синема верите») [2]. А Б. Николс вообще говорит о сочетании различных режимов документальности, при этом не настаивая на строгой хронологии их смены [5]. Скорее речь идёт о некоей комбинации доминантных признаков документальной репрезентации. Одним из таких режимов является *expository mode* — «разъяснительный», или «предъявляющий», модус документальности: «Режим “предъявления” распределяет фрагменты мира истории в рамках риторической или аргументативной структуры <...> способствует обобщениям. Образы скорее поддерживают основные пункты общей аргументации, не стремясь создать живое ощущение частных проявлений внешнего мира <...> Режим “предъявления” идеален для передачи информации или подтверждения парадигмы, которая уже заранее заложена в фильм» [5, р. 105].

Это фильмы, конвенция которых начинает складываться ещё в конце 1920-х гг. в Британии и достигает апогея в европейском и американском кино 1930–1940-х гг.

² Барноу использует английское слово *function*, подразумевая функцию, которую режиссёр-документалист выполняет по отношению к действительности и к зрителям в тот или иной исторический период. Однако его волнует не социально-политическое положение режиссёра-документалиста, а то, как именно в каждый конкретный момент времени разворачиваются функциональные отношения между миром, человеком с камерой и зрителем — другими словами, как именно реализуется посредничество документалиста в непростой задаче «достоверной передачи правды». Поэтому выражение «тип отношения с действительностью» представляется более адекватным переводом, чем слово «функция».

Каковы же ключевые характеристики этого режима документации? Главной составляющей такого кино оказывается вовсе не визуальный ряд, а голосовой комментарий, чаще всего закадровый, который призван связать снятые документалистами кадры воедино, превратить их в цельную риторическую структуру, объяснить визуальный материал и тем самым закрепить за ним одно-единственное приемлемое в данный исторический момент и в данных исторических условиях значение.

Несмотря на очевидную уязвимость такой конвенции с точки зрения размышлений о правдивости и манипуляции фактами, именно этот режим документальности претендует на тотальную достоверность. Закадровый голос воспринимается как стопроцентный авторитет — не случайно Николс называет его «голос бога» [5, р. 105]; ему принадлежит тотальная власть над формированием значения, которое считается как объективное, ведь визуальный материал здесь организуется подобно хронике, подобно беспристрастной фиксации текущей событийности. Голос, в такой развёртке очевидно принадлежащий области политического, трансформирует визуальное пространство. Зритель оказывается лишён возможности присутствия «внутри» фильма; ему навязана принципиально пассивная позиция, а приоритет визуального восприятия почти заблокирован в пользу чуть ли не провокативного приглашения к семантической дешифровке привычных вербальных знаков — знаков языка.

Описанная выше ситуация оказывается принципиально важной. В рамках «предъявляющего режима документальности» (*expository mode* в терминологии Николса) складывается один из основных канонических моментов документальной репрезентации вообще, а именно соотношение между произносимым (или написанным) словом и картинкой, визуальным образом. Политика документальной репрезентации работает таким образом, что только картинки недостаточно; чтобы стать свидетельством, изображение должно быть подкреплено вербальным знаком — как минимум оно должно быть провозглашено таковым. Так складывается общий нарратив, задаётся пространство большой Истории, рассказанной идеальным авторитетным нарратором.

Однако в условиях современности и общей критики медиа становится очевидным, что мы имеем дело вовсе не с достоверностью, а с ярким примером манипуляции — в данном случае манипуляции визуальными фактами. Это можно проиллюстрировать примером из фильма Криса Маркера «Письмо из Сибири» (1958). Один и тот же визуальный ряд, снятый в Якутске, сопровождается тремя разными текстами: первый текст прославляет, второй — очерняет, третий — информирует. Нейтральный визуальный ряд перестаёт быть таковым, полностью подчиняясь словам. Авторитет вербального в процессе конструирования смысла в рамках конвенции документальной репрезентации становится очевидным.

Если в 1958 г. представление конвенции как манипулятивной структуры оказывается необходимым, то в современности такая задача уже не стоит. Мы всё чаще говорим об «историях» вместо одной большой Истории. Кризис документа, постпамять и постправда, проблема свидетельства и достоверности — таково дискурсивное поле, в котором сегодня во многом разворачивается проблематика осмысления исторического события. Каким же образом тогда может существовать историческое неигровое кино? Каким образом событие может быть зафиксировано на плёнке, сохраняя статус

достоверности и не подвергаясь интерпретации, и как будет конструироваться свидетельство в неигровом кино? Кто станет гарантом достоверности?

Крис Маркер — один из немногих документалистов, пытавшихся ответить на этот вопрос и, более того, сконструировать особый тип свидетельства. Этот особый тип свидетельства не опирается на вербальные риторические конструкции в качестве авторитета и тем самым избегает зависимости от политической риторики документальности. Задача Маркера — не столько передать нечто как достоверное, сколько создать условия, в которых достоверность станет возможна как особый субъективный опыт. При этом механизмы формирования этого опыта достоверности будут отличаться от тех, которыми уже привыкла пользоваться документалистика.

Маркер не отказывается от использования голоса — но комментариев в его фильмах не выполняет дидактическую функцию объяснения или ретрансляции значения. В самом, пожалуй, знаменитом фильме французского режиссёра «Без солнца» (1982) есть примечательный эпизод: закадровый голос (нарратором в фильме выступает женщина) рассказывает трагичную историю любви одного японца. Вот она: «В газетах недавно рассказывали об одном человеке из Нагойи. Его возлюбленная умерла в прошлом году, и он с головой погрузился в работу, как это принято у японцев. Кажется, он даже совершил важное открытие в области электроники. А потом, в мае, он убил себя. Говорят, он не мог даже слышать слово “весна”». На экране — морское побережье; крупный план рук человека, занятого греблей; проезд камеры по деревьям, растущим вдоль дороги, — смазанным из-за движения камеры; женщина в респираторной маске на велосипеде. Эпизод — как, впрочем, и весь фильм — выстроен таким образом, что вербальное и визуальное оказываются совершенно равнозначны, не подчиняясь друг другу. Дело не просто в рассинхронизации картинки и слова; отношения, устанавливаемые между ними, не являются отношениями совпадения (как в классическом «предъявляющем режиме документальности») или противоречия (как в фильмах «Коллаж» Минх-Ха Тринх или «Тонкая голубая линия» Эррола Морриса). Вербальное и визуальное здесь самодостаточно и существуют параллельно, провоцируя другой, отличный от привычного, опыт зрительского восприятия. Инаковость этого опыта будет связана с манифестированной одновременностью двух различных нарративов, не связанных между собой явно, в пространстве рефлексии или в риторическом поле. Единственная связь, о которой здесь можно говорить, — аффективная.

Маркер будто осознаёт, что голос в конвенциональной документалистике принадлежит пространству политического, и поэтому отказывает ему в статусе авторитета. Если мы определим голос как принадлежащий пространству политического, а визуальное — как принадлежащее пространству эстетического, то в фильмах Маркера мы обнаружим пример соединения, сочленения этих двух способов взаимодействия с действительностью.

Мысль о сращении политики и эстетики в философском поле отсылает к идеям французского философа Жака Рансьера. Рансьер связывает эстетику и политику через понятия пространства и времени, которые, с одной стороны, являются априорными формами чувственности, а с другой — принципиально политичны. Придавая политике измерение чувственности, Рансьер соединяет воедино эстетическое и политическое

действие. В «Кризисе эстетики» читаем: «Политика состоит из реконфигурации распределения чувственного, которым определяется общее сообщество. Это перераспределение осуществляется через введение новых субъектов и объектов, из предоставления права на репрезентацию тем, кто раньше был невидим, и из понимания в качестве спикеров тех, на кого раньше смотрели только как на шумных животных» [6, р. 38].

Речь идёт о том, что в реальной жизни мы постоянно имеем дело с неким уже сложившимся порядком чувственности: например, рабочий-плотник днём настилает пол, не отвлекаясь на пейзаж за окном, а ночью спит. То, что и как он видит и переживает, определено политически. Эстетическое действие начинается в тот момент, когда рабочий в процессе настилания пола вдруг обращает внимание на пейзаж за окном, и его деятельность начинает выстраиваться вокруг чувственного опыта, выливаясь в ночные бдения и сочинение стихов. Это пример из ранней работы Рансьера *Nights of Labor* [8, р. 26], и здесь видно, как эстетическое действие, направленное на трансформацию сложившегося режима чувственности, становится в том числе действием политическим. Эстетика у Рансьера предопределяет политику, а политика, раскрывающаяся через перераспределение чувственности, обращается в эстетику.

Крис Маркер как будто осуществляет стратегию слияния политики и эстетики, предложенную Рансьером. Подобно французскому философу, обратившему внимание читателя на недостатки политической теории, Маркер обращает внимание на недостатки политики репрезентации. Как и Рансьер, он предлагает свою версию «перераспределения чувственного». Можно было бы сформулировать его творческую программу так: не давать авторитет голосу или визуальному, не противопоставлять их; поставить во главу угла опыт зрителя, рождающийся из их сплетения — такого, где чувственность оказывается главным гарантом достоверности. В коротком примере из фильма «Без солнца», приведённом выше, мы имеем дело с принципиальной, радикализованной множественностью смысла. Эта множественность возможна, потому что мы не только слышим аффективный рассказ о смерти любимой, но и видим видеоряд, порождающий другие аффекты. В такой ситуации само свидетельство меняет статус: оно становится субъективным, подтверждая множественность мира — в противовес навязыванию условной, якобы единственно возможной истины.

Ещё один пример такой голосовой игры — но выстроенный иначе — можно увидеть в картине 1992 г. «Последний большевик». Эта работа Маркера посвящена его другу советскому режиссёру-документалисту Александру Медведкину. Фильм составлен из шести писем к уже умершему на момент создания фильма Александру Ивановичу; в ленту включены архивные съёмки, кадры из интервью Маркера с Медведкиным, фрагменты советской хроники и кинокартин. Обратим внимание на самое начало фильма. Первый кадр — титр с цитатой из Джорджа Стайнера: «В сущности, не прошлое властвует над нами, а представление о прошлом», — проблематизирует саму возможность говорения о прошедшем в рамках исторического нарратива. Затем на экране появляется уже пожилой Александр Медведкин, и зритель слышит начало фразы на русском языке: советский режиссёр по-русски, на «ты» обращается к французскому коллеге. Через пару секунд включается закадровый комментарий: сам Маркер, обращаясь к зрителю, представляет своего героя: «Александр Иванович Медведкин, русский

режиссёр, родился в 1900 году...». После кратких биографических сведений Маркер-комментатор цитирует фразу Медведкина: «В одном из своих последних интервью он, как обычно, упрекнул меня: “Почему ты, лентяй, не напишешь хоть несколько строчек, хотя бы вот столько?”» «Вот столько», — говорит Маркер, а Медведкин с экрана характерным жестом большого и указательного пальцев показывает размер желаемого текста. Комментарий продолжается, но теперь он обращён к герою: «Дорогой Александр Иванович! Теперь я могу написать Вам...» Далее следует титр с названием фильма, указание первой части, и начинается сам фильм — начинается с биографического нарратива, который по-прежнему обращён к советскому режиссёру, но на этот раз вплетён в историю страны.

Почему так важен этот зачин? Маркер создаёт уникальное диалогическое пространство, в котором позиции говорящего и адресата постоянно смещаются. Звуковая дорожка начинается с речи Медведкина, который обращается к Маркеру, берущему у него интервью. Далее — почти сразу — идёт речь самого автора, условного Маркера, он называет имя своего героя и говорит несколько фраз о его жизни, обращаясь, очевидно, к зрителю. И наконец, после жеста с указанием объёма текста мы слышим речь Маркера, обращённую на этот раз к самому Медведкину. В этой диалогической ситуации говорящий и адресат как будто постоянно меняются местами, смещаются — и зритель тоже оказывается вовлечён в этот процесс. Затем Маркер вводит ещё одного персонажа — князя Юсупова — тем самым с первых же минут расширяя контекст якобы биографического фильма до пространства всеобщей истории, которая, однако, изначально не мыслится Маркером как единая. Напротив, из-за этого странного диалога-смещения в самом начале фильма мы снова имеем дело с множественностью, с другим типом исторического свидетельства, которое не претендует на единственность, но при этом является достоверным.

Обращение «Вы» в фильме о Медведкине относится одновременно и к режиссёру, которого уже нет в живых, и к зрителю, занятому просмотром. То есть мы имеем дело с условным субъектом, принадлежащим пространству фильма, и принадлежность эта задаётся через голос. Визуальный ряд дестабилизирует нарратив, не размещая его в линейной плоскости перехода от прошлого через настоящее к будущему, а превращая в воспоминание. Всего в фильме «Последний большевик» шесть писем, адресованных уже ушедшему другу: Маркер рассказывает несколько историй одновременно. Режиссёр предлагает зрителю сложную, разветвлённую систему документальной репрезентации, где нечто видимое никогда не сводится ни к чему слышимому, где разрыв между образом и словом влияет не только на рассказываемую и показываемую историю, но и на зрителя, режиссёра, героя фильма. Мы имеем дело с постоянным смещением позиции субъекта — в противовес предзаданной пассивности зрителя в конвенциональном неигровом кино «предъявляющей документалистики» (expository mode). Разрыв между звуком и образом призван не просто вскрыть конвенциональную природу структуры репрезентации: для этого было бы достаточно и простого акцентирования несоответствия между словом и картинкой, между означающим и означаемым. Этот разрыв, или пробел, или попросту пустое место, оказывается местом для нас, зрителей. Эту позицию можно описать как позицию условного зрителя-субъекта. В классиче-

ской системе кинорепрезентации (будь то голливудское кино 1930-х гг. или «предъявляющий режим документальности») зрителю уготована роль вуайера, пассивного наблюдателя (или — в случае конвенциональной документалистики — слушателя). В том типе кинематографа, который создаёт Маркер, зритель обладает собственным местом в фильмическом пространстве, при этом сохраняя собственную память и аффективность. Предоставляя зрителю место внутри фильма, Маркер позволяет ему быть ответственным за ту связь, которая возникает между визуальным рядом и трагической любовной историей японца в фильме «Без солнца» в опыте каждого конкретного просмотра. Именно благодаря этой позиции, этому месту для условного зрителя-субъекта в фильме «Последний большевик» зритель оказывается одновременно и самим собой, и Медведкиным, и режиссёром-комментатором. Трансформируя отношения в триаде «зритель — автор — герой», Маркер создаёт особый тип документального кино, где условный зритель-субъект становится единственным гарантом достоверности документального свидетельства.

Литература

1. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. — М.: ВГИК, 2004. — 454 с.
2. Barnouw E. Documentary: A History of the Non-Fiction Film. — New York: Oxford University Press, 1993. — 400 p.
3. Barsam R. M. Non-Fiction Film: A Critical History. — Bloomington: Indiana University Press, 1992. — 482 p.
4. Gray H. Robert Flaherty and the Naturalistic Documentary // *Hollywood Quarterly*. — 1950. — 5.1. — P. 41–48.
5. Nichols B. Introduction to Documentary. 1st ed. — Bloomington: Indiana University Press, 2001. — 223 p.
6. Rancière J. *Malaise dans l'esthétique*. — Paris: Éditions Galilée, 2004. — 172 p.
7. Rothman W. *Documentary Film Classics*. — Cambridge: Cambridge University Press, 1997. — 218 p.
8. Tanke J. J. Jacques Rancière: An Introduction: Philosophy, Politics, Aesthetics. — London; New York: Continuum, 2011. — 189 p.
9. Tomasulo F. P. The Mass Psychology of Fascist Cinema: Leni Riefenstahl's *Triumph of the Will* // *Documenting the Documentary* / Ed. B. K. Grant, J. Slonowski. — Detroit: Wayne State University Press, 2014. — P. 81–103.

Название статьи. Между правдой и вымыслом: проблема свидетельства в документальных фильмах Криса Маркера

Сведения об авторе. Давыдова Ольга Сергеевна — кандидат культурологии, старший преподаватель. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. ol.davydova@inbox.ru

Аннотация. Статья посвящена аналитике стратегий документальной репрезентации в неигровых фильмах французского режиссёра Криса Маркера. Творчество Маркера, документалиста-экспериментатора, рассматривается в контексте эволюции неигрового кино и связывается с радикальной трансформацией структуры кинематографической достоверности относительно ранее существовавшей конвенции. Размышления о природе этой трансформации основаны, во-первых, на теории шести режимов документальности американского теоретика неигрового кино Билла Николса, а во-вторых — на идее перераспределения чувственного в эстетике Жака Рансьера. В основе стратегии Маркера лежит изменение соотношения между вербальным и визуальным в кинематографическом образе. Результатом этого изменения становится создание внутри фильма условного места для зрителя; при этом зритель сохраняет собственную память и аффективность, оказываясь в итоге единственным, кто может занимать авторитетную позицию в вопросе о достоверности или недостоверности кинообраза. Таким образом, ставя под вопрос возможность объективности неигрового кино как

особого способа репрезентации, Крис Маркер предлагает свою собственную версию документального свидетельства, основанного на сращении кинематографического пространства и зрительской субъективности. Ключевые тезисы статьи проиллюстрированы примерами из следующих фильмов французского режиссёра: «Письмо из Сибири», «Без солнца», «Последний большевик».

Ключевые слова: неигровое кино, документальное кино, Крис Маркер, Жак Рансьер, документальность, память, документальное свидетельство

Title. Between Truth and Fiction: the Problem of Evidence in Non-Fiction Films by Chris Marker

Author. Davydova, Olga Sergeevna — Ph. D., head lecturer. Saint Petersburg State University, Universitetskaya nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. ol.davydova@inbox.ru

Abstract. The article brings forward the analytics of documentary representation strategies used by Chris Marker in his nonfiction films. The cinematographic work of a famous French director is explored in its connection with the overall process of evolution of nonfiction films. Based on the transformation of the very idea of veracity, Marker's cinema is described and analyzed as a radical way to overcome the politics of documentary representation expressed in expository mode films. Transforming the structure of a documentary image through re-distribution of verbal and visual, Marker manages to create a specific form of cinematographic evidence. This new type of evidence is placed within spectator's experience; spectator's memory and affectivity are involved into the structure of evidence and the spectator becomes responsible for veracity or non-veracity of an image. The analysis of Marker's film work involves the theoretical concepts of documentary representation modes by Bill Nichols and the idea of distribution of the sensible by Jacques Rancière. The films analyzed include *Lettre de Sibérie*, *Sans Soleil* and *Le Tombeau d'Alexandre*.

Keywords: nonfiction film, documentary, Chris Marker, Jacques Rancière, memory, evidence in nonfiction film

References

- Abdullaeva Z. *Postdoc: igrovoe / neigrovoe (Postdoc: Fiction / Nonfiction)*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2011. 480 p. (in Russian).
- Aitken I. (ed.) *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. London; New York, Routledge Publ., 2013. 1120 p.
- Barnouw E. *Documentary: A History of the Non-Fiction Film*. New York, Oxford University Press Publ., 1993. 400 p.
- Barsam R. M. *Non-Fiction Film: Theory and Criticism*. New York, Dutton Publ., 1973. 382 p.
- Barsam R. M. *Non-Fiction Film: A Critical History*. Bloomington, Indiana University Press Publ., 1992. 482 p.
- Bordwell D.; Carroll N. *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*. Madison, The University of Wisconsin Press Publ., 1996. 582 p.
- Chamarette J. *Phenomenology and the Future of Film: Rethinking Subjectivity beyond French Cinema*. London, Palgrave Macmillan Publ., 2012. 271 p.
- Grant B. K.; Sloniowski J. (eds.). *Documenting the Documentary*. Detroit, Wayne State University Press Publ., 2014. 488 p.
- Gray H. Robert Flaherty and the Naturalistic Documentary. *Hollywood Quarterly*, 1950, 5.1, pp. 41–48.
- Harbord J. *Chris Marker: La Jetée*. London, Afterall Books Publ., 2009. 102 p.
- Jacobs L. (ed.) *The Documentary Tradition*. New York; London, W. W. Norton & Company Publ., 1979. 608 p.
- Kahana J. *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism*. Oxford: Oxford University Press Publ., 2016. 1024 p.
- Lupton C. *Chris Marker: Memories of the Future*. London, Reaktion Books Publ., 2008. 256 pp.
- Nichols B. *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press Publ., 2001. 223 p.
- Prozhiko G. S. *Konceptsiia real'nosti v ekrannom dokumente (Conception of Reality in Film Document)*. Moscow, Vserossiiskii gosudarstvennyi institut kinematografii Publ., 2004. 454 p. (in Russian).
- Rancière J. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Éditions Galilée Publ., 2004. 172 p. (in French).
- Rancière J. *Film Fables*. New York; London, Bloomsbury Academic Publ., 2016. 208 p.
- Rancière J. *The Politics of Aesthetics*. London, New York, Continuum Publ., 2011. 107 p.
- Renov M. (ed.). *Theorizing Documentary*. London; New York, Routledge Publ., 1993. 261 p.
- Rothman W. *Documentary Film Classics*. Cambridge, Cambridge University Press Publ., 1997. 218 p.
- Tanke J. J. *Jacques Rancière: An Introduction: Philosophy, Politics, Aesthetics*. London, New York, Continuum Publ., 2011. 189 p.