

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Всероссийский государственный институт  
кинематографии имени С. А. Герасимова»

На правах рукописи

Трухина Александра Владимировна

АВТОР И ГЕРОЙ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ  
ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Специальность 17.00.03

«Кино-, теле - и другие экранные искусства»

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения,  
профессор Прожико Г. С.

Москва 2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	3
<b>Глава 1. Концепция героя в российском документальном кино</b> .....	14
1.1. Отечественные традиции изображения человека на документальном экране.....	14
1.2. Мутация концепции героя в новом веке .....	25
1.3. Типы героев.....	41
1.3.1. Оппозиция 1: герой – негерой (антигерой) .....	44
1.3.2. Оппозиция 2: уникальный герой – коллективный герой .....	52
1.3.3. Оппозиция 3: обитатель социума – «окраинный» человек .....	61
1.3.4. Оппозиция 4: творец, кумир – фантазер, чудаки .....	68
<b>Глава 2. Методы исследования героя на документальном экране</b> .....	78
2.1. Автор экранного документа в фокусе дискуссий .....	78
2.1.1. Теория вопроса .....	78
2.1.2. Дискуссии нового века .....	88
2.2. Взаимоотношения автора и героя в жизни и на экране.....	96
2.2.1. Выбор героя и знакомство с ним.....	97
2.2.2. Общение с героем и установление дистанции.....	101
2.2.3. Вмешательство в жизнь героя .....	103
2.2.4. Жизнь после съемок: возвращение к герою .....	105
2.3. Жанровые и композиционные рамки .....	107
2.4. Трансформация методов изображения человека на экране .....	129
2.4.1. Прямая съемка .....	129
2.4.2. Интервью (режиссура беседы).....	137
2.4.3. Реконструкции.....	144
<b>Заключение</b> .....	155
<b>Библиография</b> .....	162
<b>Фильмография</b> .....	172

## **Введение**

Исследуя тему взаимоотношений автора и героя на материале литературы, Михаил Бахтин в свое время писал: «Каждая конкретная ценность художественного целого осмысливается в двух ценностных контекстах: в контексте героя – познавательно-эстетическом, жизненном, – и в завершающем контексте автора – познавательно-эстетическом и формально-эстетическом, причем эти два ценностных контекста взаимно проникают друг друга, но контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя»<sup>1</sup>. При этом речь должна идти о доверии автора как к отражаемому материалу и своему герою, так и к воспринимающему его зрителю. В практике российской экранной документалистики последнего времени наблюдаются тенденции, связанные с новыми способами освоения реальности. Они и рассматриваются в данной диссертации.

### **Актуальность темы исследования**

Наряду с традиционным направлением авторского («вертикального») документального кино, делающего ставку на проникновение в духовные сферы жизни человека, в исследуемый период (2001-2016 год) получает развитие новое течение – «реальное», «действительное», «горизонтальное» кино. Особенность последнего состоит в том, что оно чаще всего имеет дело с прозаической, бытовой реальностью, заново открывающей физическое, а не духовное, пространство жизни. Некоторые авторы сравнивают киноленты данного направления с физиологическими очерками, появившимися в русской разночинной литературе в последней трети XIX века. Оно, несомненно, вносит новые краски в современную экранную картину мира.

При этом и традиционное русло авторского документального кино не иссякает, если отказывается от догматических схем и опирается не на старую

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000. С. 31.

идеологию, а на общечеловеческие ценности. Сосуществование разных направлений оказывается достаточно плодотворным.

Сегодня на документальном экране России заметно присутствие самых разнообразных типов героев. С одной стороны – реальных тружеников и подвижников, людей, социально активных, духовно наполненных, ищущих, с другой – явных маргиналов, не вписывающихся в новые жизненные реалии, однако не стыкующихся и с теми, кто сохраняет советское коллективистское сознание, которое выглядит сегодня как анахронизм. Обновляются и методы постижения человека на документальном экране. Герой явно активизировался: его не смущает любая съемка, он охотно и хорошо говорит, свободно действует перед камерой, порой снимает себя сам и даже «руководит» процессом создания фильма, становясь полноправным соавтором режиссера, указывая тому, как надо его изображать. Очевидны такие особенности современного документального кино, как его усиливающееся тяготение к постановочности, *мокьюментаризации*.

В свете сказанного необходимость изучения взаимоотношений автора и героя в контексте сложившейся концепции реальности в экранном документе, а также обобщение опыта духовных исканий отечественной документалистики, накопленного ею в течение первых десятилетий XXI века, представляется нам обоснованной. А исследуемая тема – актуальной.

### **Степень научной разработанности проблемы**

Об истории и теории документального кино писали в разные времена отечественные исследователи кино и телевидения: Н. А. Лебедев, С. В. Дробашенко, М. И. Андроникова, Л. М. Рошаль, Ю. Я. Мартыненко, О. И. Дворниченко, Г. С. Прожико, Л. Н. Джулай, С. А. Муратов, С. И. Фрейлих, Е. С. Громов, Л. Ю. Малькова, З. К. Абдуллаева, А. А. Пронин, В. В. Коршунов, а также практики-документалисты: Д. А. Вертов, Э. И. Шуб, Р. Л. Кармен,

Г. В. Франк, В. В. Микоша, Г. М. Шергова, М. Е. Голдовская, М. А. Разбежкина<sup>2</sup>. Они в своих книгах и статьях затрагивали многие проблемы документального кино, включая и проблемы автора и героя, методов, используемых для раскрытия характера персонажа, а также жанрово-стилевых и композиционных приемов построения фильма. Динамика процессов, протекавших в документальном кино второй половины XX – начала XXI века, в том числе и на теоретическом уровне, исследовалась в специальных сборниках научных трудов: «Документальное кино сегодня» (1963), «Правда кино и “киноправда”» (1967), «Современный документальный фильм» (1970), «Документальное и художественное в современном искусстве» (1975), «Жанры кино» (1979), «Кино и время» (1980), «Летописцы нашего времени» (1987), «Экранная публицистика сегодня» (1988), «Взрыв» (1991), «После взрыва: документальное кино 90-х» (1995), «Документальное кино эпохи реформаторства» (2001) и др.

О проблемах отражения реальности в искусстве писали как зарубежные, так и отечественные ученые: Р. Барт, Р. Арнхейм, Г. Аристарко, А. Базен, З. Кракауэр, В. Б. Шкловский, Ю. Н. Тынянов, Ю. М. Лотман, М. С. Каган, Ю. Б. Борев,

---

<sup>2</sup> Лебедев Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. М. : Искусство, 1974; История советского документального кино : учебно-методическое пособие / С. В. Дробашенко. М. : Изд-во МГУ, 1980; Андроникова М. И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и кино. М. : Наука, 1974; Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М. : Искусство, 1982; Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. М. : Знание, 1979; Дворниченко О. И. Гармония фильма. М. : Искусство, 1981; Прожико Г. С. Концепции реальности в экранном документе. М. : ВГИК, 2004; Джулай Л. Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М. : Материк, 2001; Муратов С. А. Пристрастная камера. 2-е изд., испр. и доп. М. : Аспект Пресс, 2004; Фрейлих С. И. Теория кино. М. : Акад. Проект : Трикта, 2008; Громов Е. С. Духовность экрана. М. : Искусство, 1976; Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М. : Материк, 2002; Абдулаева З. К. Постдок. Игровое/неигровое. М. : Новое литературное обозрение, 2011; Пронин А. А. Mass-док: презумпция нарративности. СПб., 2016; Коршунов В. В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария : дис. ... канд. искусствоведения. М. : ВГИК, 2014; Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М. : Искусство, 1972; Шуб Э. И. Жизнь моя – кинематограф. Крупным планом. М. : Искусство, 1972; Кармен Р. Л. Искусство кинорепортажа. М. : ВГИК, 1974; Франк Г. В. Карта Птолемея. Записки кинодокументалиста. М. : Искусство, 1975; Микоша В. В. Годы и страны. Записки кинооператора. М. : Искусство, 1967; Шергова Г. М. Эхо слова: записки о звучащей документалистике. М. : Искусство, 1986; Голдовская М. Е. Человек крупным планом. М. : Материк. 1981; Разбежкина М. А. Всепоглощающая жажда жизни // Октябрь. 2008. № 2. С. 150-154.

Л. М. Рошаль, С. В. Дробашенко, Г. С. Прожико, Н. А. Хренов<sup>3</sup>. Сквозь призму психологии рассматривал искусство Л. С. Выготский<sup>4</sup>. Он писал о нем как о познании, приеме и катарсисе одновременно, сравнивая искусство с жизнью.

Язык и выразительные средства кино изучали Б. Балаш, Ю. М. Лотман, Ю. Г. Цивьян, М. Б. Ямпольский, Е. С. Левин, Н. М. Зоркая, Л. К. Козлов, М. С. Каган, Ю. Б. Боров, К. Э. Разлогов, Э. М. Ефимов, В. Н. Ждан<sup>5</sup>.

Наконец, непосредственно проблему взаимоотношений автора и героя исследовали такие ученые, как М. М. Бахтин, Г. Д. Гачев, В. П. Лесин, А. Федорин, Э. А. Дубровский, Е. С. Громов, И. К. Беляев<sup>6</sup> и др.

**Объектом** данного исследования является современная российская экранная документалистика (2001–2016 годы).

---

<sup>3</sup> Барт Р. Мифологии. М. : Академический Проект, 2010; Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М. : Прогресс, 1974; Аристарко Г. История теорий кино. М. : Искусство, 1966; Базен А. Что такое кино? М. : Искусство, 1972; Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974; Шкловский В. Б. За 40 лет : Статьи о кино / вступ. ст. М. Блеймана. М. : Искусство, 1965; Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977; Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллинн : Ээсти Раамат, 1973; Каган М. С. Культура – философия – искусство. М. : Знание, 1988; Боров Ю. Б. Эстетика. М. : Высшая школа, 2002; Рошаль Л. М. Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино. М. : Материк, 2001; Дробашенко С. В. Экран и жизнь. М. : Искусство, 1962; Прожико Г. С. Концепции реальности в экранном документе. М. : ВГИК, 2004; Хренов Н. Н. Кино: реабилитация архетипической реальности. М. : Аграф, 2006.

<sup>4</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. М. : Искусство, 1968.

<sup>5</sup> Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М. : Прогресс, 1968; Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн : Александра, 1994; Ямпольский М. Б. Видимый мир : Очерки ранней кинофеноменологии. М. : НИИ киноискусства, 1993; Левин Е. С. О художественном единстве фильма. М. : Искусство, 1977; Зоркая Н. М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М. : Наука, 1976; Козлов Л. К. Изображение и образ: Очерки по исторической поэтике советского кино. М. : Искусство, 1970; Каган М. С. Морфология искусства. Л. : Искусство, 1972; Боров Ю. Б. Эстетика. М. : Высшая школа, 2002; Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. М. : Искусство, 1982; Ефимов Э. М. Искусство экрана. Истоки и перспективы. М. : Искусство, 1983; Ждан В. Н. Эстетика фильма. М. : Искусство, 1982.

<sup>6</sup> Бахтин М. М. Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук. СПб. : Азбука, 2000; Гачев Г. Д. Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр. М. : Просвещение, 1968; Лесин В. П. Проблемы композиции в кинопублицистике. М. : ВГИК, 1985; Федорин А. О природе документального образа // Кино и время. Вып. 3. М. : Искусство, 1980, С. 60-78; Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! Очерки драматургии неигрового фильма. М. : Искусство, 1982; Громов Е. С. Восхождение к герою (Экран и молодежь). М. : Просвещение, 1982; Беляев И. К. Спектакль документов: откровения телевидения. М. : Гелеос, 2005.

**Предметом** – взаимоотношения автора и героя в современном российском документальном кино.

**Цель** исследования – изучение характера взаимоотношений автора и героя в современном документальном кино в свете концепции реальности в экранном документе.

### **Задачи**

1. Изучить отечественную традицию изображения человека на документальном экране.
2. Рассмотреть процессы мутации концепции героя в современной отечественной экранной документалистике.
3. Классифицировать современные типы документальных героев.
4. Описать дискуссии нового века, связанные с ролью автора экранного документа в свете традиционных киноведческих подходов к этой проблеме.
5. Осветить особенности взаимоотношений автора и героя в жизни и на экране.
6. Очертить жанровые и композиционные рамки, характеризующие формы современного российского документального кино.
7. Исследовать методы изображения героя на документальном экране и их трансформацию.

### **Научная новизна исследования**

1. Тема взаимоотношений автора и героя в российском документальном кино изучена нами на новом историческом этапе с привлечением свежего эмпирического материала – более ста документальных фильмов, созданных в период с 2001 по 2016 год.

2. Рассмотрены процессы мутации концепции героя в отечественной экранной документалистике. При этом выявлены четыре оппозиции, основанные на презумпции положительности и отклонении от жизненной нормы. Первую представляют *герои* и *негерои* (*антигерои*). Вторую составляет пара,

обозначенная нами как *уникальный герой* и *герой коллективный*. В третью входят *обитатели социума* и так называемые *окраинные люди*. В четвертую – *творцы*, *кумиры* и *фантазеры, чудаки*.

3. Описаны дискуссии нового века, связанные с ролью автора экранного документа в свете традиционных киноведческих подходов к этой проблеме. Проведен сравнительный анализ концепций «горизонтального» и «вертикального» кино, связанных с разным отношением автора к реальности и герою.

4. Предложены собственные подходы к осмыслению проблем жанра и композиции документального фильма.

5. Охарактеризована трансформация методов изображения человека на документальном экране в контексте развития взаимоотношений автора и героя: прямой съемки, интервью (беседы) и метода реконструкции.

6. Описаны три варианта применения метода реконструкции в современном документальном кино: в первом постановочными средствами осуществляется *драматизация* реальности, во втором – ее *восстановление*, в третьем, обозначенном термином *мокьюментари*, вымышленные истории на экране выдаются за документ.

7. Раскрыты основные роли автора в процессе создания фильма: автора – как единственного режиссера, ведущего за собой героя; автора – как сорежиссера, предоставляющего свободу герою – сотворцу собственного экранного образа; автора – как участника событий, провоцирующего героя на самовыражение; автора как главного героя произведения.

**Теоретическая и практическая значимость** диссертации заключается в том, что ее положения и выводы

1. способствуют пониманию современной концепции героя и его типов в свете отечественных традиций изображения человека на документальном экране, а также уяснению роли автора в текущем кинопроцессе и новых вариантов его взаимоотношений с персонажем;



2. открывают возможность более глубокого проникновения в проблемы жанра и композиции документального фильма, а также наиболее распространенных методов изображения человека в современной экранной документалистике;

3. могут быть использованы и теоретиками, и практиками кино в своей работе, а также как методический материал в учебном процессе при подготовке специалистов в области экранной документалистики.

### **Методы исследования**

Диссертант опирается на общенаучные принципы формальной логики, историзма, достоверности. При написании работы применялись общенаучные и специально-научные методы искусствоведения: анализ, синтез, аналогия, сравнение, сопоставление, интервьюирование, типологизация, позволившие уточнить некоторые теоретические положения, связанные с проблемами соотношения искусства и реальности, вымысла и действительности, правды и правдоподобия, автора и героя. Весьма продуктивным оказался также метод эмпирического анализа, основанный на текущих наблюдениях за практикой современного российского документального кино, позволивший проанализировать и описать не только взгляды кинематографистов на проблему взаимоотношений автора и героя, но и их текущий опыт по созданию конкретных фильмов, определив художественную ценность последних в свете отечественных традиций экранной документалистики.

### **Положения, выносимые на защиту**

1. В практике современной российской экранной документалистики начала нового века (2001–2016) просматриваются два направления: первое – «горизонтальное» кино, отражающее прозаическую, бытовую реальность; второе – «вертикальное» кино, открывающее духовное пространство жизни. Их сосуществование представляется плодотворным.

2. Наиболее заметны следующие оппозиции, характеризующие типы героев современных российских документальных фильмов: а) герой и негерой (антигерой); б) уникальный герой и коллективный герой; в) обитатель социума и «окраинный» человек; г) творец, кумир и фантазер, чудака.

3. Динамика предпочтений современной российской экранной документалистики такова: а) усиливается интерес к *героям*; б) растет внимание к традиционному *социуму*; в) оппозиции перестают быть слишком жесткими; г) переходы между ними и их составляющими все менее заметны.

4. Жанры экранной документалистики классифицируются по следующим позициям. Исходя из *зрительской* установки и эмоциональной доминанты (*природы чувств*) – комедия (смех), мелодрама (жалость), феерия (ужас); исходя из *авторских* отношений с миром – *лирические, драматические, эпические* жанры; исходя из *жизненной* драматургии – предметная жанровая группа (*портретные, проблемные, событийные* жанры), целевая жанровая группа (*информационные, аналитические, художественно-публицистические* жанры), связанная с *методами съемки* жанровая группа (*фильм–наблюдение, фильм–беседа, фильм–реконструкция*).

5. Композиционные рамки для экранной документалистики выстраиваются на основе современных киноведческих исследований игрового кино, исходя из четырех концепций времени: линейной, эсхатологической, циклической и связанной с многомерным психологическим временем: а) линейная, новеллистическая, эллиптическая композиции; 2) реверсивная и инверсивная; 3) кольцевая и рамочная, построенные на параллельном и перекрестном действии; 4) фрагментарная и ризоматическая.

6. Варианты применения метода *прямой съемки* для раскрытия характеров героев с разной степенью авторского участия таковы: показ критической ситуации; фиксация простого течения жизни, прием провокации.

7. Варианты *режиссуры беседы* выглядят так: а) доминирует автор; б) камера находится в руках у героя; в) автор и герой взаимодействуют друг с другом на равных как собеседники и участники событий.

8. Варианты применения метода *реконструкции* следующие:  
а) *драматизация реальности* с помощью актерской игры, иконографии, анимации, авторского комментария внутри постановочных эпизодов;  
б) *восстановление реальности* (докудрама); в) *воссоздание ускользающей* или *воображаемой* реальности в форме документа (мокьюментари).

9. Взаимоотношения автора и героя в современном российском документальном кино претерпевают изменения, проявляющиеся: а) в стремлении к взаимозамене; б) в совместном провоцирующем воздействии на окружающий мир и на зрителя; в) в использовании разных способов исследования героя (полное невмешательство в его жизнь, хроникальная фиксация ее камерой, превращение автора в художника и конструктора реальности, сочетание этих способов в ряде вариантов); г) в разной степени активности автора и героя по отношению друг к другу (усиление активности героя, отступление автора на задний план, расширение границ авторства).

Материалом для исследования послужили научные и публицистические дискуссии по проблеме взаимоотношений автора и героя в современной отечественной экранной документалистике; высказывания ряда современных российских кинорежиссеров, опубликованные в специальных киноведческих и периодических художественно-публицистических изданиях, а также анализ более ста отечественных документальных фильмов, снятых с 2001 по 2016 год.

### **Степень достоверности и апробация диссертации**

Все результаты и выводы диссертационного исследования получены автором лично на основании изучения теоретических источников по проблеме автора и героя, а также в ходе сбора и осмысления эмпирического материала: рецензий, статей, дискуссий о документальном кино и конкретных режиссерских высказываний, опубликованных в специальной киноведческой и массовой периодической печати; анализа более 100 отечественных документальных

фильмов, вышедших на экран в исследуемый период; личных интервью с участниками кинопроцесса.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Основные результаты исследования были озвучены на нескольких научных конференциях, среди которых: Всероссийская научно-практическая конференция студентов и аспирантов в Институте телевидения, бизнеса и дизайна (Санкт-Петербург, 2011); XI и XII Международные конференции студентов и аспирантов в Санкт-Петербургском государственном университете (2012 и 2013); X Международная научно-практическая конференция «Информационное поле современной России: практики и эффекты» в Казанском (Приволжском) федеральном университете (2013); Международная научно-практическая конференция «Межкультурные коммуникации в современном мире: роль СМИ» в Уральском федеральном университете (2014); Межрегиональная научно-практическая педагогическая конференция, посвященная Году российского кино в Екатеринбурге (2016); VI Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, 2016); Межрегиональная научно-практическая педагогическая конференция «Великая российская революция и проблема прав человека в РСФСР – СССР – Российской Федерации» (Екатеринбург, 2017).

### **Соответствие паспорту специальности**

Диссертационная работа, представленная на соискание научной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства», полностью соответствует требованиям п. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней» Постановлением Правительства РФ (в редакции от 24 сентября 2013 г. № 842), предъявляемым к диссертации на соискание ученой степени кандидата наук, и Паспорту номенклатуры специальностей научных

работников 17.00.03 «Кино-, теле- и другие экранные искусства» (Искусствоведение).

### **Структура работы**

Диссертация состоит из введения, двух глав (в первой главе – три параграфа, во второй главе – четыре параграфа), заключения, библиографии (136 наименований) и фильмографии (122 наименования). Общий объем диссертации – 179 страниц.

## Глава 1. Концепция героя в российском документальном кино

### 1.1. Отечественные традиции изображения человека на документальном экране

В советский период в отечественном документальном кино сложилась концепция героя, соответствовавшая общему представлению о советском человеке как о герое, труженике, борце за светлые идеалы человечества. На каждом этапе развития советского кино эта концепция претерпевала определенные трансформации. Герой обрастал чертами своего времени. А автор то приближался к нему, то отдалялся на определенное расстояние, рассматривая его на фоне человеческой массы и истории. Сейчас героем может стать каждый попадающий в поле зрения видеокамеры или даже простого iPhone. Разнообразие героев в современном документальном кино весьма велико. И это связано не только с переменами в жизни постперестроечной России, высветившими новые типы людей, обремененных совсем иными по сравнению с советской эпохой чаяниями и заботами, но и с изменением угла зрения самих кинематографистов, иначе взглянувших на окружающую действительность.

Вначале рассмотрим понятия. Есть традиционно нейтральный термин *персонаж* (от фр. *personage*, от лат. *persona*, что означает «особа», «лицо», «маска»). Это «вид художественного образа, субъект действия, переживания, высказывания в произведении»<sup>7</sup>. Понятия «персонаж», «действующее лицо», «герой» являются важнейшими при анализе произведения искусства. Это основа его предметного мира. Персонаж предстает и как характер, и как образ, воплощающий этот характер с той или иной степенью эстетического совершенства. Героем же в определенных контекстах именуют все-таки лишь того, кто наделен особыми, героическими чертами. Мы говорим о документальном герое в широком смысле. Хотя в советское время просто *герой* и *герой образцовый* нередко рассматривались как синонимы. А вообще-то

---

<sup>7</sup> Чернец Л. В. Персонаж // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. М. : Высшая школа : Академия, 2000. С. 245.

существуют три основных значения понятия *герой*. «Первое, внеоценочное – герой, не важно какой, есть центральный персонаж художественного произведения. Второе, оценочное – герой как положительный персонаж. И наконец, третье, тоже оценочное. О нем надобно говорить подробнее – герой как герой. <...> Чем же отличается он от положительного персонажа? Набором привлекательных качеств в превосходной степени? Нет, дело не только в этом, – писал исследователь Е. С. Громов. – Пожалуй, он отличается прежде всего мерой и глубиной художественного обобщения, социальной емкости»<sup>8</sup>.

Надо сказать, что проблема героя нередко описывается как проблема номер один в искусстве. Именно присутствие героя на экране привлекает зрителя. Эту мысль подтверждает киновед Л. Н. Джулай: «Образ героя – базовая компонента советского документального фильма, имеющая большую и многоплановую традицию воплощения»<sup>9</sup>.

Всегда много говорили и писали о *положительном* герое и возможностях его создания на современном экране. Искали таких людей, которым можно было бы подражать в их проявлениях и поступках, и таких, с которыми можно было бы вместе размышлять и отыскивать ответы на сложные жизненные вопросы. В разные годы в теории искусств и критике обсуждалась проблема соотношения *положительного* и *идеального* героя. Апологеты последнего «ратовали за “праздничную литературу”, подымающую, по их словам, человека над “мелочами и случайностями”, требовали от литературы идеала жизни, выраженного в герое, как остроумно заметил Б. Лавренев, “с розовым личиком и золочеными крылышками”»<sup>10</sup>. Другие же ждали от добродетельного во всех смыслах персонажа неременной «червоточинки», определенной «порции негодяйства». Так, если киновед С. И. Фрейлих предлагал «восстановить честь» идеального героя шиллеровского типа<sup>11</sup>, то литературовед Е. Ю. Сидоров отвечал ему, что это

<sup>8</sup> Громов Е. С. Восхождение к герою (Экран и молодежь). М. : Просвещение, 1982. С.25–26.

<sup>9</sup> Джулай Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...». // Документальное кино эпохи реформаторства. М. : Материк, 2001. С. 21.

<sup>10</sup> Федь Н. М. Парадокс о положительном герое // Контекст. 1981. М. : Наука, 1982. С. 244.

<sup>11</sup> Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана. М. : Искусство, 1976. С. 273.

невозможно, «ибо всякое воплощение “последних” идей о положительно-прекрасном человеке означает, по сути дела, конец движения, догму, застой»<sup>12</sup>.

Образ документального *героя*, безусловно, обладает своей спецификой. Определяющее конструктивное значение для художественного произведения имеет вымысел, тогда как все способы художественной типизации в документальном кино отрицают вымысел. Здесь важен факт и его суть. Справедливо писал А. Федорин о том, что «документальный образ не просто выразительное средство и не только один из многочисленных компонентов художественной структуры произведения. Аккумулируя в себе черты нашей современности, он служит уникальным каналом проникновения в действительность, с помощью которого обнаруживаются эстетические начала в самой жизни»<sup>13</sup>. Эту мысль позже развивал режиссер-документалист Д. А. Луньков: «Балансирование документального фильма между жизнью и искусством – вот причина его эстетической феноменальности. Соединение образа и прообраза в одном лице, совмещение типа и прототипа... Такое уникальное обстоятельство не может не ставить перед документалистом уникальных художественных задач»<sup>14</sup>. Размышляя над механикой конструирования героя советского документального фильма и называя образ художественным условием кинодокументального творчества, Л. Н. Джулай отмечала большую, чем в художественном фильме, завуалированность этой механики и большую ее ответственность в части жизненной идентичности. Вместе с тем исследовательница писала о неадекватности экранного близнеца своему жизненному прототипу (при наличии его внешности, биографии и заслугах), поскольку экранный образ всегда проходит стадию обогащения «подобно руде, которую очищают перед плавкой от ненужных примесей...»<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Сидоров Е. Ю. *Время, писатель, стиль*. М. : Советский писатель, 1983. С. 252.

<sup>13</sup> Федорин А. О природе документального образа // *Кино и время*. Вып. 3. М. : Искусство, 1980. С. 76.

<sup>14</sup> Луньков Д. А., Джулай Л. Н. Увидим ли небо в алмазах? (постфестивальные диалоги) // *Документальное кино эпохи реформаторства*. М. : Материк, 2001. С. 104.

<sup>15</sup> Джулай Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...». С. 21.



Разные авторы характеризовали этапы развития концепции героя в российском документальном кино по-своему, с определенными нюансами. Подробно эту тему осветила в своем фундаментальном труде «Концепция реальности в экранном документе» Г. С. Прожико. Исследовательница обратила внимание на то, что на протяжении всего XX века личность то и дело нивелировалась. Попытки утвердить ее уникальность на экране скрещивались с явлениями омассовления сознания людей в русле социально-политических процессов, характеризовавших тот период нашей истории. «Индивид и масса, индивидуализм и коллективизм – оппозиции, определявшие эмоциональный климат всей цивилизации XX века»<sup>16</sup>.

По наблюдению Г. С. Прожико, с самого начала появления возможности запечатления реальности на экране человек рассматривался лишь как часть общей картины, но не как самостоятельный объект. Вычленение человека из жизненного потока и проникновение в его внутренний мир в процессе экранного воплощения произошло много позже. Человек тесно увязывался со средой обитания, со своим социальным статусом, с профессией. Важна была географическая, этнографическая, социальная определенность. Личностные проявления человека в хронике пока не фиксировались. Новая концепция человека, по словам Г. С. Прожико формируется в советском документальном кино только в 1920-е годы. Меняется социум – меняется и тип личности. Происходит становление обобщенного образа *советского человека*. «Основным героем фильмов 20-х годов остается монолитная нерасчлененная народная масса. Плоскость кадра заполнена людьми. Но это, главным образом, демонстрация или военный строй, митинг или собрание. Конкретный человек растворен в массе, а если и выделяется, то, как правило, поглощенный производственным процессом, являющийся его неразрывной частью»<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. [Электронный ресурс]. URL.: [http://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncepcija\\_realnosti.pdf](http://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncepcija_realnosti.pdf) (дата обращения 20.07.2017).

<sup>17</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. [Электронный ресурс]

В этот период в нашем документальном кино активно работал выдающийся советский кинорежиссер Дзига Вертов. И с самого начала он заявил, что советское кино должно быть исключительно неигровым без актеров, декораций, сценария и прочего. В манифесте «Мы» он писал: «Новый человек, освобожденный от грузности и неуклюжести, с точными и легкими движениями машины, будет благодарным объектом кино съемки»<sup>18</sup>. В это время идеал Дзиги Вертова – человек-механизм, человек-машина, что отвечало взглядам послереволюционного времени. Но позже позиция Вертова заметно поменялась. Он стал все чаще выводить на документальный экран обычных живых людей с их непридуманными историями. Его принцип показа *жизни врасплох* позволял ему фиксировать героев в естественных ситуациях. В результате перед зрителем предстал натуральный человек. В фильме «Человек с киноаппаратом» «Вертов сделал необычайно важный шаг навстречу человеческому материалу... <...>. Человек, его поведение лишились на экране чисто символических значений. Люди просто жили»<sup>19</sup>.

До Дзиги Вертова снимали по преимуществу общественных деятелей, значимые события, которые отличались явной статуарностью, отсутствием динамики. Эти кадры имеют сегодня историческую значимость, но не несут большой художественной ценности. Вертов же с помощью монтажа и синхронизации, которыми и поныне пользуются документалисты и телевизионщики, стал осмыслять заснятую на пленке действительность, создавая истинно художественные портреты людей: бетонщицы и колхозника в «Трех песнях о Ленине», парашютистки в «Колыбельной». Вертов писал на пленке портреты людей, а с ними и портрет эпохи, подчас весьма неоднозначный. Ибо реальность, пропускаемая одновременно через «мясорубку» и журналистики, и искусства, рождала многозначный образ действительности, который в зависимости от времени и контекста восприятия мог трактоваться совершенно по-разному. Сам

---

<sup>18</sup> Вертов Д. Мы. Вариант манифеста // Статьи, дневники, замыслы. М. : Искусство, 1966. С. 47.

<sup>19</sup> Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М. : Искусство, 1982. С. 189.

Вертов объяснял свои открытия так: «В сущности, все, что я сделал в кино, было прямо или косвенно связано с моим упорным стремлением к раскрытию образа мыслей “живого человека”»<sup>20</sup>.

Л. Н. Джулай в книге «Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества» также дала характеристику документальному герою, причем в разные периоды нашей недавней истории, описав этапы его трансформации. Она вычленила *три фазы* в его нарастающей индивидуализации в процессе развития документального кино. Сначала героем была «масса – надындивидуальный персонаж Истории. <...> Эстетика массовых съемок возвращена не только государственно-политическими доктринами времени. Как особый масштаб, адекватный монументальному стилю, пронизавшему и быт, и все искусства, она всегда была творчески интересна и хроникерам, работающим в пространственно-временном измерении»<sup>21</sup>.

Следующий, второй, этап трансформации концепции героя – 30-е годы прошлого века. В это время на смену первой фазе приходит фаза вторая, самая долгоживущая. Герой данного периода – «ОДИН ИЗ НАС. <...> Герой уже выделен из толпы, выведен на авансцену, но масса зримо или незримо маячит у него за спиной. Он образ и образец одновременно, он индивидно осуществляется в общественной роли, но не сам по себе и не сам для себя»<sup>22</sup>. Действительно, человек воспринимался тогда как винтик в колоссальном общественном механизме. И типическое понималось как наиболее распространенное, количественно преобладающее в жизни. «К человеку же, как самоценности, к его личностному “Я” кинематограф будет идти еще долго, ровно столько, сколько понадобится для этого самому обществу»<sup>23</sup>.

А вот как характеризует документального героя 1930-х годов Г. С. Прожико: «Образ человека на документальном экране в те годы соотносился

<sup>20</sup> Вертов Д. О любви к живому человеку // Статьи, дневники, замыслы. С. 160.

<sup>21</sup> Джулай Л. Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М. : Материк, 2001. С. 10.

<sup>22</sup> Там же. С. 11.

<sup>23</sup> Там же. С. 11.

с общей концепцией реальности. Человек был “встроен” в событийную динамику, характерную для хроники этого времени»<sup>24</sup>. Отображая результаты труда, документалистика идеализировала и мифологизировала реальную действительность. Человек на экране служил лишь примером для подражания.

Но к началу 1950-х годов в русле некой новой “теории персонификации” утверждается, что, поскольку раскрыть характер человека в документальном кино невозможно, да и не нужно, важнее с цифрами и фактами показывать достижения советского строя в общем виде. Хотя в середине 1950-х годов в отечественной литературе и искусстве разворачиваются широкие обсуждения судеб положительного героя. Более того, ведется поиск идеала. И только в 1960-е годы, под влиянием недавно прошедшей кратковременной «оттепели» в общественном сознании и в искусстве, происходит частичная деидеологизация кино, расширяется круг тем и возникает новый тип героев. Тип «простых, хороших, незаметных “маленьких людей”, спокойно, хоть и трудно живущих в своем настоящем времени и нисколько не торопящихся перепрыгнуть в необыкновенное будущее»<sup>25</sup>. Тогда-то и наступает, исходя из концепции Л. Н. Джулай, третья фаза трансформации документального героя на фоне демократизации самого кино, начинается история освоения экраном крупного плана личности. В середине 1960-х годов происходит всплеск документализма в культуре в целом. Новое рождение переживают жанры очерка, путевых заметок, мемуаров, документальной повести. На театральную сцену проникают архивные документы: дневники, письма, судебные протоколы. Формируется новый жанр – документальная драма. «Теперь уже не отстает, а где-то идет впереди своих старших братьев и кинематограф. В нем утверждается особая поэтика или эстетика, получившая название поэтики документализма», – пишет Е. С. Громов<sup>26</sup>. И в документальном кино идет активная разработка личности героя. «Меняется весь творческий инструментарий документалистов, так как происходит переориентация с событийного видения

---

<sup>24</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. [Электронный ресурс]

<sup>25</sup> Джулай Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...». С. 26.

<sup>26</sup> Громов Е. С. Духовность экрана. М. : Искусство, 1976. С. 79.

жизненных процессов на изучение рефлексии человека в этом мире», – фиксирует ситуацию Г. С. Прожико<sup>27</sup>. Постепенно приходит иное, чем прежде, понимание типического не как наиболее распространенного, а как выражающего характерное, существенное в жизни, которое лучше всего проявляется именно в конкретном, индивидуальном. Интерес к внутреннему миру каждой отдельной личности – огромное завоевание документального кино середины прошлого века.

А уже в 1970-е годы человек начинает смотреть не только внутрь самого себя, но и как бы со стороны, в широком контексте времени. Именно тогда разрабатывается концепция, объемлющая мир и людей. Опыт советского искусства данного периода – это вхождение в обиход кинематографа познания человека и человечества в их историческом единстве, когда создателей не только игровых, но и документальных лент, как и все искусство, стали интересовать некие «универсальные истины», всеобщие основы бытия, важнейшие принципы человеческого существования.

Дискуссии о герое продолжаются, и на авансцену выходят пьесы, спектакли, кинофильмы на так называемую «производственную тему», в которых появляется социально активный герой в противовес иным персонажам, ограниченным личными переживаниями и стремлением к материальным благам. А ведь идеал современного положительного героя, – как писали в те годы советские критики, – это был «не мир всемерного материального изобилия, но мир гармонического развития человеческой личности, мир высоких духовных уровней и нравственного совершенства»<sup>28</sup>.

Концепцию личности героя, какой она представала в 1980-е годы, литературовед Е. Ю. Сидоров формулировал в нескольких пунктах. Он подчеркивал интерес искусства к внутреннему миру героя, осознающего себя субъектом исторического процесса, способным сделать мир более человечным; отмечал такие особенности, как диалектика коллективного и личного в герое;

---

<sup>27</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/kontseptsiya-realnosti-v-ekrannom-dokumente> (дата обращения 20.07.2017).

<sup>28</sup> Федь Н. М. Парадокс о положительном герое. С. 262.

слитность человека и дела; единение человека и природы; эпизация личности (в толстовском духе) и демократизация героизма. «Не Герой с прописной буквы, морально возвышающийся над массой, представителем которой он является, но сама душа народа, его творческие силы, вызванные к движению историей, исследуются и художественно утверждаются в положительных характерах...»<sup>29</sup> Хотя говорилось и о недостатке порой ярких индивидуальных черт у тех же упомянутых выше героев производственных фильмов и пьес. О недостатке поэтичности, открытого пафоса, эмоционального богатства, «человековедческой» глубины и о важности утверждения в жизни высоких нравственных принципов, носящих (как подчеркивалось) не только классовый, но и общечеловеческий характер. Наконец, в тот период говорилось и о появлении новых, более объемных героев, не очень-то склонных теперь скрывать свое духовное несовершенство, и о стилевом разнообразии новых произведений, в которых были различимы и внутренний монолог, и поток сознания, и притчевость, и метафоричность.

Но в середине 1980-х годов произошел известный слом эпох. Началась перестройка. По сравнению с советским периодом резко изменился уровень эмоций: «там, где еще недавно откровенный цинизм мирно уживался с тихим, замаскированным, сопротивлением, загремели страстные проповеди и бескомпромиссные разоблачения»<sup>30</sup>. Вдруг ринулся навстречу переменам и сам человек, поверивший в возможность обновления. Хотя, как и предупреждали древние, жить в эпоху перемен оказалось весьма сложно.

Существование документального кино перестроечной и постперестроечной России можно разделить по крайней мере на *два этапа*. *Первый* – собственно перестройка (включая киноперестройку) – укладывается в период между серединой 80-х и началом 90-х годов прошлого века. Документалистика в тот период участвовала в создании идейно-эмоциональной атмосферы перестройки,

---

<sup>29</sup> Сидоров Е. Ю. Время, писатель, стиль. С. 257.

<sup>30</sup> Солнцева А. Герой безгеройного времени. Субъективные заметки [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/31/crossroad31/russia1/geroy-bezgeroynogo-vremeni> (дата обращения 10.06.2017).

способствуя торжеству демократических постулатов, и сама качественно менялась. Кинематографисты проявляли активную гражданскую позицию, энергично взаимодействуя друг с другом. «“Новое мышление”, обернувшееся драматической ломкой всей социальной структуры, сменой вектора движения и ценностных понятий, торопливо провозглашало своих героев: “архангельского мужика”-фермера, отечественного бизнесмена, рок-певца на баррикадах, политика-демократа и политика-либерала...»<sup>31</sup> Однако волны эти быстро проходят. Уже забыт публицистический пафос картин типа «Так жить нельзя» или «Россия, которую мы потеряли» Станислава Говорухина.

Начинается второй этап, последовавший в начале 1990-х годов, сразу за перестройкой, и продолжавшийся до конца десятилетия. Его можно было бы обозначить, пользуясь выражением Л. Н. Джулай, как инерционный. Возникает ощущение, что в этот период «профессия документалиста лишается идеи общественного служения, превращается в снобистское занятие, скорее, сочиняющее, а не отражающее реальность»<sup>32</sup>. В российской документалистике наблюдаются: признаки национальной изоляции; авторская индивидуализация; равнодушное, бытописательское, а порой и высокомерное отношение к герою; утрата ответственности за воспитание и образование зрителя; произвольное обращение с документальным материалом; все более широкое использование техники имитации реальности игровыми методами; рыночные критерии оценки творчества; разрыв интересов документалистов и государства; уход кино от политики, от злободневности и событийности; отказ от хронометрирования реальности; и в целом утрата статуса «самого важного» из искусств; превращение жизни в объект эстетизации «чернухи» или конъюнктурной моды. «Пока телевидение осваивало известных персон, рассматривая их с невозможной прежде степенью интимности, – пишет А. Солнцева о кино середины 1990-х годов, – “новое” документальное кино меняло оптику, открывая мир никому прежде

---

<sup>31</sup> Джулай Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...». С. 28.

<sup>32</sup> Джулай Л. Н. Документальный иллюзион. С. 235.

не интересных персонажей, людей не знаменитых и даже не “типичных”»<sup>33</sup>. Перечень типажей дает в своей книге Л. Н. Джулай. Это были персонажи так называемого межклеточного пространства, прежде располагавшиеся на периферии интересов кинематографистов, поскольку не отвечали общественному идеалу. «В объектив кинокамеры попадают преимущественно представители “дна” социума, его обуза или изгой: больные старики и заброшенные дети, “новые тунеядцы” – бомжи и попрошайки, преступники и экзотические молодежные группы. Новый лексикон кинематографа дополнили лимитчики, “афганцы”, беженцы, жертвы экологических катастроф, наркоманы, сексуальные меньшинства...»<sup>34</sup> Вот приблизительный «тематический словарь» отечественного кинодокумента, исследующего современные реалии: алкоголизм, афганский синдром, бесхозяйственность, геораспад, «дедовщина», люмпенизация, маргинальность общества, наркомания, обнищание, преступность, произвол, репрессии, проституция, экологические катаклизмы, этнографические проблемы, жизнь неформалов, чудаков, сумасшедших. Человек выступает как лицо страдательное, как жертва обстоятельств. Сильные, волевые характеры отсутствуют. «Не у порога победы, а на грани поражения ищут документалисты своих героев. Не созидание, а выживание составляет драматический узел большинства фильмов»<sup>35</sup>. Доминантой нашей документалистики 1990-х годов, приобретя популярность и за границей, становится реальность в открытой форме. Но первое любопытство вскоре проходит, фестивальная аудитория насытилась русской экзотикой.

Документальное кино стало стремиться попасть на новое, успешное, изобретательное, рейтинговое телевидение, изобилующее оригинальными форматами и творческими удачами. Но там его долго не принимали. Возможность прорваться к зрителю по-прежнему давали лишь фестивали. Однако отечественных форумов было пока немного, и зарубежные тоже не выглядели

---

<sup>33</sup> Солнцева А. Герой безгеройного времени. Субъективные заметки. [Электронный ресурс]

<sup>34</sup> Джулай Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...». С. 29.

<sup>35</sup> Там же. С. 30.



слишком гостеприимными. Экранная документалистика должна была заняться поисками новых сюжетов и тем.

Как видим, проблема героя остро стояла на протяжении всей истории нашей экранной документалистики. В советский период шли активные споры о положительном и даже идеальном герое, разрабатывалась концепция личности в искусстве, мечталось о создании некоей новой *породы людей*. Однако переломная эпоха поставила перед документалистами иные задачи, заставив искать совсем другие типажи. При этом человек перестроечного времени, отраженный на документальном экране, остался интересен нам и поныне, пусть и в ином ракурсе. Анализируя кино того времени, Г. С. Прожико писала, что актуальная публицистика живет лишь на определенном историческом этапе. Эмоциональное ее воздействие уходит, как только иссякает жизненный материал, вызывающий те или иные переживания и дискуссии. Реальность же появляется на экране, продолжая волновать людей и в последующем, тогда, когда авторы не просто рефлексируют по поводу проблем, а во множестве нюансов показывают зрителю *человеческий ракурс* конкретных социальных коллизий. Следующие поколения иначе воспринимают фильмы, возникшие под влиянием эмоционального взрыва перестройки. А с приходом нового века начинается иной этап развития отечественной документалистики, заставивший кинематографистов задуматься о других соотношениях с реальностью и в очередной раз осмыслить такие понятия, как правда и правдоподобие, действительность и вымысел, автор и герой.

## 1.2. Мутация концепции героя в новом веке

Исследуемый период – с 2001 по 2016 год – укладывается между двумя глобальными экономическими кризисами. Период сложный и для мира, и для страны, и для каждого отдельного человека, жизнь которого пришлось пережить на эпоху перемен. При взгляде на героев начала нового века можно обнаружить явные повторы и самоповторы, отсылающие нас к тематической и характерологической типологии персонажей 1990-х годов. Заброшенная деревня, инвалидность,

отторжение от социума, семья и школа, загубленная природа, плохая экология, церковь, тюрьма, человек на войне, армия, спецназ – вот темы многих фильмов последних лет, знакомые всем еще с конца прошлого века. При этом по-прежнему отсутствуют на экране и заводской рабочий, и преподаватель вуза, и учитель, и воспитатель детсада, и медсестра – все те, кто «составляют и заставляют работать собственно социальную сферу», касающуюся всех, отмечает Л. Ю. Малькова<sup>36</sup>. А тем временем в форматах, помеченных значками д/ф и д/с, главные федеральные телеканалы демонстрируют нам по законам мелодраматического жанра жизнь всевозможных знаменитостей и «звезд». Хотя анализ их профессионального мастерства остается за кадром. Подобное явление наблюдалось и в советский период. И тогда на каждой студии снимались фильмы-портреты видных деятелей искусств. «Что ж, в судьбах этих людей, безусловно, отражается время, его ценности и критерии, но не теряется ли картина повседневной жизни, процессов, которые происходят в обществе? – резонно задавал вопрос исследователь Э. А. Дубровский еще в 1982 году. – Не происходит ли некоторая путаница понятий, связанная с термином “герой” фильма, когда смысл этого слова понимается буквально и все, что касается обыденной жизни, обыкновенных людей, отбрасывается, как негодное, нехарактерное, нетипичное?»<sup>37</sup> О «звездной болезни» как о недуге телеменеджмента, уничтожившего социальную типизацию на современном экране (и телевизионном в том числе), пишет сегодня и Л. Ю. Малькова: В советское время к «звездам» хотя бы добавлялись не знаменитые, но заслуженные директора заводов, председатели колхозов, знатные доярки, токари, врачи, рядовые труженики. Но сегодня мы не видим их вовсе. Как будто их и нет в современной жизни. Теперь телевидение, видимо, не хочет видеть простых людей в их собственной реальной среде. Разве что – в рамках скандального телевизионного «застеколья». «На экране сегодня нет ни образа

---

<sup>36</sup> Малькова Л. Ю. Социальное и документальное: противоречия экранного отражения жизни России // Социальные аспекты современного вещания в России. М. : Фак-т журналистики МГУ, 2014. С. 90.

<sup>37</sup> Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! : Очерки драматургии неигрового фильма. М. : Искусство, 1982. С. 41–42.

общества, к которому стремимся, ни образа настоящего, в котором живем сейчас, – нет образа времени, который могли бы назвать документальным, принять как “правду нашей жизни” в широком значении»<sup>38</sup>. Сейчас на телеэкране существуют, к сожалению, кальки с людей, маски и типажи, но не реальные люди.

Зато усилился интерес документалистов к экзотике, географии и истории. Заговорили о ситуации «постдока» в разных видах искусств. Применительно к кино ее характеризовала киновед З. Абдуллаева: распространяется постановочность в неигровом кино; авторское присутствие становится все более нейтральным; на первый план выходят эффектные постмодернистские конструкции, осваиваемые масскультом; новые произведения теряют приметы художественности; меняются способы работы с хроникой; документ подвергается всевозможным манипуляциям, фальсифицируется, дедокументируется; проблематизируется его непрозрачность, тайна, загадочность<sup>39</sup>. Явление стремились артикулировать. Но как оно выглядело на практике?

Новое направление в экранной документалистике, именуемое то «реальным», то «действительным», то «натуральным» кино, возникшее в середине «нулевых», стало иметь дело в основном с прозаической, бытовой, «горизонтальной», а не «вертикальной», насыщенной духовностью реальностью. Данный тренд продемонстрировал некий «новый натурализм», который у нас в России вышел из недр кинематографического направления «Кинотеатр.doc», родившегося в 2005 году и «освященного» манифестом режиссера Виталия Манского «Реальное кино».

Этот документ был вызван к жизни вполне благородным стремлением его автора направить усилия документалистов, приверженцев направления «реальное кино», на борьбу с «лжеобразами», оккупировавшими в тот момент и до сих пор заполняющими теле- и киноэкраны. «Ведь благодаря лжемиру и лжеобразам ложь воспринимается как гарантия благополучия. Общество не хочет правды. <...>

---

<sup>38</sup> Малькова Л. Ю. Социальное и документальное: противоречия экранного отражения жизни России. С. 89.

<sup>39</sup> См.: Постдок. О новом термине // Искусство кино. 2012. № 1. С. 8–9.

Поэтому и нужен манифест... «Реальное кино» в силах потревожить лжемир», – писал режиссер<sup>40</sup>. Он подчеркивал степень ответственности автора перед героем, ведь первый «эксплуатирует» второго, этого реального человека, забирает больше, чем тот готов ему отдать. Они, как два человека, едущих в одном купе, уже тесно связаны друг с другом. Кино создается «методом проживания». Таким образом, автор «Манифеста» провозглашал иной, чем прежде, способ взаимоотношений с реальностью и конкретно с героем, а по сути, отстаивал в документальном кино некий новый инструментарий. Саму физическую реальность он ставил выше реальности, представленной в фильме, а героя – выше автора.

С ним спорили многие: Г. Франк, С. Лозница, А. Гутман, А. Загданский, А. Коган, В. Герчиков. Герой в кино не может быть важнее автора, постулировал С. Лозница, доказывая, что вне наблюдателя у события вообще нет смысла. «То, как вы выстраиваете фильм, для фильма гораздо важнее того, что вы снимаете. Используя те или иные элементы языка тем или иным образом, вы меняете смысл изображаемого»<sup>41</sup>. Безусловно, разными авторами реальность воспринимается по-разному. Для кого-то она сюжетна, но безобразна, для кого-то стихийна и хаотична, а для кого-то сама по себе уже несет в себе художественный смысл. Но для всех она – лишь материал, из которого творится произведение. А. Расторгуев, режиссер фильма «Мамочки», продюсером которого был сам В. Манский, соглашаясь с его мыслью о том, что автор и герой действительно «едут в одном купе» и непременно должны «выйти вместе, на одной станции», писал, что в профессии документалиста есть и идеология, и миссия, и завет, и искусство<sup>42</sup>. Идеи необходимы, они одухотворяют автора, но он не должен попадать к ним в плен, с тем чтобы они питались за его счет. Безыдейность превращается в

---

<sup>40</sup> Белопольская В. М., Манский В. В. Человек без киноаппарата // Искусство кино. 2005. № 11. С. 106.

<sup>41</sup> Лозница С. В. О манифесте «Реальное кино». О призраках // Искусство кино. 2006. № 10 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article15> (дата обращения 12.04.2017).

<sup>42</sup> См.: Манифест не «Догма», а... что? : Документалисты о манифесте «Реальное кино» // Искусство кино. 2006. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2006/06/n6-article12> (дата обращения 12.04.2017).

бездуховность. Отсутствие идеологии так же вредно, как и ее безраздельная власть.

А тем временем «действительное кино» продолжало менять оптику, по-новому открывая окружающий мир. С частной жизнью никому прежде не известных, не знаменитых, не типичных персонажей стали ассоциироваться сами понятия правдивости и достоверности. Частные истории противопоставлялись официозу, пропагандистскому штампу, однотипной желтизне, глянцевости и фальши. Интерес публики был направлен в сторону прежде не замечаемого. Так восполнялся дефицит правды. Этими лентами «заедали оскомину от телевизионных упаковок, от голливудской сладости», – писала программный директор фестиваля «действительного кино» «Кинотеатр.doc» А. Солнцева<sup>43</sup>. Деятельность этого фестиваля стала притягивать к себе людей, способствовала появлению новых фильмов, которые шли на больших фестивальных экранах (вплоть до Канн), собирали награды на «Кинотавре», на «Киношоке», в Выборге. Правда, через какое-то время фестиваль «Кинотеатр.doc» добровольно закончил свое существование. Хотя массовое явление новых героев не прекратилось. Молодые авторы стали наблюдать за жизнью не извне, а существуя как бы внутри нее. Появлению нового направления способствовали маленькие, полупрофессиональные цифровые камеры. Они резко сократили психологическую дистанцию между снимающим и снимаемым, между автором и героем. Подобные фильмы делались не просто с близкого расстояния, но о близких людях, без музыки, без синхронных интервью, без выстраивания кадра и использования трансфокатора. Заговорили даже о рождении нового стиля. «Нечеткое или слишком резкое изображение, косые ракурсы, композиционный дисбаланс в кадре, кислотные цвета – все это может быть... не признаком плохого качества, а признаком иной эстетики», – писал критик В. Матизен<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Солнцева А. Кинотеатр.doc. Погоня за ускользающей реальностью // Октябрь. 2008. № 2. С. 149.

<sup>44</sup> Кинопроблемы.doc : Российское документальное кино как реальная драма // Искусство кино. 2009. № 4. С. 91.

Значительную часть данного течения в кино составили начинавшиеся с учебных заданий работы учеников школы М. Разбежкиной и М. Угарова. Педагоги школы считают эти фильмы социальными и актуальными. А среди ярких образцов можно назвать ленты: «Девочки» В. Гай Германики, «Никита и Никита» М. Тюляевой, «Мой дом» и «Глеб» А. Зайцева, «Гербарий» Н. Мещаниновой, «Бес» А. Малинина, «Дорогой дядя Вова» М. Павловой, «Мама» Л. Шейниной, «Ферма» и «Вместе» Д. Шабаета, «Милана» М. Мустафиной, «В шкафу» Д. Аксеновой и т. д. Параллельно справедливо было бы вспомнить фильмы П. Костомарова и А. Каттина «Трансформатор» и «Мать», А. Расторгуева «Гора», «Мамочки», «Чистый четверг» и «Дикий, дикий пляж. Жар нежных», И. Волошина «Сука» и другие. Герои всех этих лент по большей части люди обыкновенные, не имеющие ни заслуг, ни наград.

Отношение к исследуемому течению было разным. Та же А. Солнцева замечала в 2008 году, что действительность все время ускользает и найденное направление поиска не обеспечивает успех наверняка. Отдельные эксперты и признанные мастера сразу сочли данное кино «грязноватым» в силу того, что оно обращается к маргинальной среде и маргиналам, не видящим разницы между privacy и publicity, между личным и публичным. А раз данное течение касается лишь определенных сегментов реальности, значит, ключи его не универсальны. Программный директор организованного В. Манским фестиваля «Артдокфест» В. Белопольская имела и свои собственные претензии к этому направлению, связанные с тем, что герои, на первый взгляд подлинные и жизненные, лишены философского и социального подтекста, чего-то более широкого, чем они сами. Она упрекала новое направление в том, что оно не предлагает никакого объяснения реальности; а под реальностью подразумевает лишь все неприглядное и отвратительное. «Герой doc'овцев – по Эдгару По, “человек толпы”, лицо из статистических сводок, а не персонаж художественного акта – без высшего образования, с доходом ниже среднего, проживающий на очень ограниченном количестве метров, – писала В. Белопольская. – <...> Мировосприятие doc'овцев

не дотягивает до мифа, потому что у них в фокусе очень маленький сегмент понимания реальности»<sup>45</sup>.

Между тем все эти годы новую концепцию документального героя весьма убедительно обосновывала сама Марина Разбежкина. В своих интервью она подробно разъясняла, каков он – этот герой: «Для меня сегодня “действительное кино” – это те картины, которые открывают заново “физическое пространство жизни”, потому что последнее, как ни странно, долгое время было абсолютно закрыто. Длительный период искусство описывало только духовное пространство (русское искусство по преимуществу сосредоточено на духовном, на вертикали “высокое-низкое”), а физическая оболочка человека была лишь сосудом для его духа»<sup>46</sup>. В этих поисках нового героя М. Разбежкина увидела отражение современного состояния общества. Не давая ему оценки, она высказала мысль о том, что, вероятно, жизнь сегодня становится проще, внятнее. С развитием цивилизации исчезают некие таинственные, сакральные смыслы, те самые вертикали с их непостижимой метафорикой.

В прежней концепции героя человеку внушалось, что главное в жизни – успех. М. Разбежкина же утверждает, что «человек имеет право быть глупым, слабым, маленьким, больным, не героическим, не хотеть взлетать в воздух, не хотеть в пике таранить фашистов, не хотеть предавать своих родителей, а хотеть тихо-тихо прожить свою жизнь. Это абсолютно законное, естественное право каждого человека. Мы не можем отнимать у него это право и ориентировать его на некую героическую личность. <...> И геройство не там, где побеждают, преодолевают, погибают. А там, где человек с собой справляется. По-разному справляется, но сам с собой. И не на пьедестале»<sup>47</sup>. Это было сказано по поводу фильма ее ученицы М. Тюляевой «Никита и Никита», в котором семилетний

---

<sup>45</sup> Цит по: Слапня А. Самылкина Е. Эстетика – насилие над реальностью? : Фестиваль документального кино. «Кинотеатр.doc-2007» // Искусство кино. 2007. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/06/n6-article8> (дата обращения 24.04.2017).

<sup>46</sup> Разбежкина М. А. Всепобеждающая жажда жизни // Октябрь. 2008. № 2. С. 150–151.

<sup>47</sup> Разбежкина М. А. Документальный фильм: нужен ли сценарий? // Искусство кино. 2017. № 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2017/02/marina-razbezhkina-dokumentalnyj-film-nuzhen-li-stsenarij-okonchanie> (дата обращения 03.04.2017).

мальчик-инвалид отказывался прыгать в воду с десятиметровой вышки. Ценой прыжку были и объявленный долгожданный подарок (игрушечная железная дорога), и питаемое амбициями одобрение тренера и родителей. Но победа состояла в отказе от прыжка, в собственном выборе, считает М. Разбежкина. Больной мальчик выдержал экзамен, завоевав право на свой собственный страх, тем самым дав отпор здоровым, сильным взрослым. Возражения оппонентов состояли лишь в том, что эта замечательная мысль была слабо проявлена в самой ленте. Возможно, это и так.

Важно, что герои «горизонтального» пространства не чувствуют себя несчастными, они воспринимают свою жизнь как норму, а авторы не спешат осудить их, но стараются понять их и простить. Они смотрят на своих героев их глазами. По наблюдению З. Абдуллаевой, меняется само отношение и способ съемки инвалидов или бомжей. К ним относятся уже не с умилением или, наоборот, высокомерием, как к людям ущербным или убогим. У них свой мир, полноценный и самодостаточный<sup>48</sup>. По мысли М. Разбежкиной, бесценен сам дар человеческой жизни. Важна витальная сила таких людей.

В этой связи участники многочисленных дискуссий о новом документальном герое вспоминали и картину «Мать» (реж. П. Костомаров и А. Каттин, 2007), которую М. Разбежкина также относит к направлению «действительное кино» именно на том основании, что ее героиня вместо рефлексий всеми силами цепляется за жизнь, сохраняя свое многочисленное семейство, и в результате оказывается сильнее любого благополучного человека. В. Белопольская, однако, выводила ленту за рамки данного направления, аргументируя это тем, что в ней есть то, чего нет во многих образцах «действительного» кино. А именно: хорошо выстроенная авторами концепция мира, формирующая картину. Правда, взгляды спорящих здесь удивительным образом сходились. Ибо В. Белопольская, хотя и видела в героине все того же узкого и ограниченного «человека толпы», отмечала фильм «Мать» за то же, что и М. Разбежкина: «Российская, возможно, даже русская витальность, неповторимое

---

<sup>48</sup> См.: Постдок. О новом термине. С. 22.



и не единожды воспетое желание жить побеждает совершенно все: русскую социальность, политику, экономику и даже российский климат, крайне неблагоприятный для выживания»<sup>49</sup>. Авторам удается вовлечь в изображаемое пространство и зрителей. Они активно сопереживали героине, чему способствовал метод длительного наблюдения, с помощью которого стали отчетливо видны режущие сердце детали и подробности. В результате будничные события приобрели эпический смысл.

В свою очередь, М. Разбежкина сама оценивала работы молодых авторов как ученические, относя их пока еще только к простым «свидетельствам» о «близком» им пространстве, стремящимся запечатлеть то уникальное, что они наблюдают. Более того, она оценивала «действительное» кино как кино первоначального опыта, пока в человеке еще сохраняется свежий взгляд на жизнь. Культурное наполнение отражаемого молодым режиссерам, безусловно, потребуется. Любопытно обнаружить, что будет с ними потом. Но пока этого не видно. Потребность в расширении культурного пространства сегодня, в эпоху сериалов, возникает у зрителей, которые вынуждены проживать свои жизни по моделям этих сериалов, поскольку у людей не хватает собственных ресурсов объяснить свою жизнь. Говоря о себе, М. Разбежкина замечала, как у нее самой рождается стремление расширить свое культурное пространство, возрастает пиетет перед физической реальностью, желание проникнуть в те ее уголки, в которые она не входит по причине и возраста, и социального, культурного контекста. Касаясь проблемы автора и героя, нынешнюю ситуацию, обозначаемую термином «постдок», М. Разбежкина характеризовала следующим образом: «Культура сейчас стремится к диалогичности. Диалог этот – с реальным пространством и с реальным временем. Он необходим, потому что надо разобраться именно с этим, а не с собой, мессианским художником, которому диалог не был нужен – он существовал в ситуации монолога»<sup>50</sup>. Поощряя интерес своих учеников к физической реальности, М. Разбежкина в то же время ограждала

---

<sup>49</sup> Белопольская В. М. Добровольная «смерть автора» // Октябрь. 2008. № 2. С. 156.

<sup>50</sup> Постдок. О новом термине. С. 16.

их от опасности ложного пафоса, проистекающего из незнания иных героев, живущих не в известном им, не доступном для других маленьком пространстве, где они чувствуют себя комфортно, а в большом, сложном, далеком от них мире. Когда же они начинают говорить о том, чего не знают, тогда возникают безликие и бессмысленные произведения с псевдокультурным подтекстом, не способные ответить на важные, жизненные вопросы. Правда, и вопросов-то у молодых ребят часто нет. «Действительное» кино, по М. Разбежкиной, «рассказывает о самоценности любого существования, даже если эта жизнь не наполнена музыкой Баха или стихами Пушкина. Для счастья необходим лишь сам факт рождения»<sup>51</sup>.

Однако подобная жизнь все-таки может быть наполнена музыкой, пусть и не Баха, а собственной, доморощенной. Свои примеры на этот счет приводит писатель Валентин Курбатов: «Наглядеться нельзя было на героев фильма Д. Завильгельского “На кромке бытия”. Жить не на что, деревня едва сводит концы с концами, а они о смысле жизни схватываются и стихи про этот смысл пишут, и в их стихах и “космос”, и “вселенная”»<sup>52</sup>. То же мы наблюдаем и в картине «Клондайк» (реж. В. Попов), где герои, намаявшиеся на шлаковых отвалах в поисках ферросплавов, предназначенных для продажи, самозабвенно поют вечером в клубе, и в фильме Марины Разбежкиной «Просто жизнь», героиня которого Шура Алексеева тоже отводит душу в песне, «чтобы одиночеству не даваться и зло в себя не пустить»<sup>53</sup>. И это сказано о фильме самой М. Разбежкиной. Значит, человеку кроме простого физического существования нужна также и «музыка» в душе.

Новое направление, безусловно, обогатило документальное кино начала века и в плане увлекательности человеческого материала, выразительности жизненной основы, и с точки зрения авторских решений. Между тем в эти годы в нашей документалистике продолжали работать и представители традиционного,

<sup>51</sup> Разбежкина М. А. Всепобеждающая жажда жизни. С. 154.

<sup>52</sup> Курбатов В. Я. «Послание к человеку – 2002»: посреди истории // Искусство кино. 2002. № 11 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article18?tmpl=component&print=18pa> (дата обращения 12.05.2017).

<sup>53</sup> Там же.

так называемого «вертикального» кино, большие мастера, которые не придумывали истории, а открывали их в самой жизни. Наблюдая за окружающей действительностью и фиксируя ее на пленку, воплощали собственные художественные замыслы. Это В. Соломин. Ю. Шиллер, Г. Франк, С. Мирошниченко, В. Косаковский, С. Лозница, С. Дворцевой и другие.

Любовь, но без восторга, честное стремление понять своих героев, единство идейного содержания и эстетики ощутимы во всех фильмах Ю. Шиллера, выступающего за образное мышление, подтекст и полифонию в документальном кино. Его концепция героя соответствует «вертикальной». Он сам не раз говорил, что ему интересны люди, в которых присутствует высшее понимание смысла жизни. Его нередко обвиняют в привязанности к героям странным, ущербным, к «чудикам», «полудурачкам», живущим среди ветхих изб и покосившихся плетней, на что он отвечает рассуждением о неизбывности понятий «русская тоска» и «русская печаль». Об этом вся русская классическая проза. Шиллер настаивает на том, что если ему что-то не нравится в русском народе, значит, то же самое ему не нравится и в себе, потому что он – часть этого народа. В нем – авторе – живут его герои. Он связан с ними кровными узами. С другой стороны, ему пеняют за умиление, страсть к медитативной описательности деревенской жизни и за самоповтор, на что он отвечает, что действительно всю жизнь снимает один и тот же фильм. Но при этом движется вперед, в сторону изучения психологического самочувствия людей. «Ведь удивительное дело: обыкновенный мужик, наш сузунский, не читая книг и газет, мучается какими-то сложными вопросами, ищет что-то моральное, озабочен высокими человеческими ценностями, хочет посоветиться перед кем-то, – восклицает режиссер. – Это, наверное, то и есть, что называется загадкой русской души. Ее никогда и никто не разгадает, эту загадку»<sup>54</sup>. Ей посвящен, например, фильм «Праздник» (2012). Несмотря на название, он, однако, антипраздничный, в нем есть некая безысходность. Шестилетний философ вторит взрослым: «Жениться не на ком.

---

<sup>54</sup> Иванченко О. Юрий Шиллер: «Профессиональная совесть – это для меня не пустой звук» // Вечерний Новосибирск. 2001. 30 июля.

Трудности переживаю. Вот и все...» А взрослые жалуются на безработицу в деревне, но в город ехать не хотят, и молодежь не хочет. Между тем деревни продолжают пустеть. Кругом живописная и безмятежная природа: жужжание пчел, стрекотание кузнечиков, мычание коров, звездное ночное небо, которым очарован романтический мастер. В фильмах Ю. Шиллера живут гармония, покой и умиротворение, несмотря на тяжелое существование вечно терпеливого российского народа, справляющегося с жизненными трудностями в основном благодаря собственной смекалке.

Об этом размышляет Людмила Джулай: «Герои Юрия Шиллера... далеко не святые: лица отмечены печатью некой национальной слабости, дух вольницы преобладает над прилежанием, талантливость трагически не дружит с практичностью... Все это подмечено режиссером, все считывается с кадра, но на переднем плане у него человек со всем лучшим, что в нем есть. <...> Это эскизно-типажное кино Шиллера фиксирует национальную жизнь в состоянии анабиоза, латентности: русский герой еще не слез с печи, еще не взял палицу, еще не призван на государственное служение»<sup>55</sup>. Из-за оттенка пасторальности и умиления кто-то назвал Ю. Шиллера «анти-Лозницей». Отношение этих двух режиссеров к своим героям действительно разное. Предмет изображения у Лозницы – не крупный план, как у Шиллера, а общий. Нет намеренных укрупнений, музыкальных акцентов или отчетливых реплик, есть естественные шумы и звуки жизни («Блокада», 2005). При этом оба режиссера обладают невероятной зоркостью взгляда; абсолютно владеют экранными пространством и временем; редко отходят в сторону от провинциальной России, хотя времена захватывают разные. Шиллер живет в настоящем. Лозницу же притягивает к себе историческое время. Но картины его вполне современные, вовсе не архивны. Фильмы С. Лозницы бессловесны, скупы на эмоции, сняты длинными кадрами, в замедленном темпе, пронизаны «необъяснимой тоской». Фильмы Ю. Шиллера динамичны, наполнены токами жизни, обращены в звонкое, жужжащее, залитое солнцем настоящее. Творчество С. Лозницы скорее концептуально, чем

---

<sup>55</sup> Джулай Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...». С. 31.

эмоционально, в отличие от насквозь чувственного экранного мира Шиллера. Каждый лепит из материала реальности собственные смыслы. Оба блестяще рисуют портреты больших общностей людей, то собранных вместе, то чередой следующих друг за другом так, что мы всегда можем их внимательно и пристально рассмотреть. С. Лозница целенаправленно вычленяет отдельных персонажей из массы. В обозначении места, времени и обстоятельств действия есть намек на некую социальную общность, на точную, конкретную характеристику людей, есть стремление увести героев от массовой обезличенности и пустоты жизни. Режиссер переодевает своих персонажей в национальную одежду (что, кстати, дает поразительный эффект генетической самоидентификации), ставит перед камерой, требуя замереть и позировать, чтобы дать себя рассмотреть («Портрет», 2002), или наблюдает за спящими («Полустанок», 2000), или отбирает военную хронику («Блокада», 2005).

В поисках реальности российским документалистам не обязательно опускаться на «дно» жизни или ехать за тридевять земель. Достаточно покинуть мегаполис и оказаться в деревне «с ее аутентичными средневековыми избами и жителями-инопланетянами, дистанцированными от взгляда городского человека непривычным укладом и уровнем жизни»<sup>56</sup>. Новое постперестроечное российское кино открывало именно деревню: «Лешкин луг» Алексея Погребного, «Беловы» Виктора Косаковского, «Хлебный день» Сергея Дворцевого. Авторы искали в деревне черты реальной жизни, подбирая к ней соответствующие ключи. И привычный, заурядный деревенский уклад открывался им как абсурдный, возникало художественное остранение. Авторский взгляд ощущался во всем. Наблюдая, как в фильме С. Лозницы «Пейзаж» камера просто плывет слева направо, Е. Стишова писала, что вектор этого движения имеет смысл, который состоит в том, что «хаос открывающегося нашему взору городка-поселка

---

<sup>56</sup> Солнцева А. Герой безгеройного времени. Субъективные заметки [Электронный ресурс].

структурируется, преобразуясь в авторский дискурс»<sup>57</sup>. Смысл прирастает за счет авторского взгляда. «Тут играют головой. Эрудицией. Образованием. Интеллектуальным обобщением. Рационализацией», – формулировала В. Белопольская<sup>58</sup>.

Любопытно, что в картинах отдельных режиссеров авторское начало сегодня еще больше нарастает. Документалист становится героем собственной картины, незримо присутствуя в собственном экранном высказывании. Так происходит, например, в фильме «Мирная жизнь» П. Костомарова и А. Каттина. Кстати, главного героя Султана Павел Костомаров извлек из картины С. Лозницы «Портрет», будучи ее оператором. Так же как Валерку для «Трансформатора» он нашел во время съемок другой ленты С. Лозницы – «Пейзаж».

Безусловно, автор повествует о жизни не только через своего героя, опосредованно, но и, находясь в кадре, напрямую рассказывая о себе самом так, как в знаменитой ленте «Флэшбэк» (реж. Г. Франк, 2004), что означает в вольном авторском переводе «Оглянись у порога». Это свидетельство все большего проникновения современной документалистики во внутренний мир человека. «Я развернул камеру на себя и оглянулся назад. <...> Я погрузился в прошлое, как в сон. И не важно было, что случилось раньше, что позже. Это случилось во мне...»<sup>59</sup> – говорит автор за кадром. Решив снять фильм-продолжение своей знаменитой миниатюры «Старше на десять минут» о мальчике, который смотрел в театре детский спектакль, а затем вырос и стал участвовать в мировых чемпионатах по карточной игре, назвав картину «На 20 лет старше» и уже начав снимать, режиссер вдруг остановился. Он понял, что ему надоело всматриваться в чужие жизни, и решил снять фильм о себе, о своих фильмах и своей семье, чтобы понять, что ты испытываешь, когда тебя снимают. Этот фильм – удивительный

---

<sup>57</sup> Стишова Е. М. Какой «Портрет», какой «Пейзаж»? Лексикон Сергея Лозницы // Искусство кино. 2005. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article8> (дата обращения 12.04.2017).

<sup>58</sup> Белопольская В. М. Истина где-то рядом. С кинокамерой. Портрет документалиста // Искусство кино. 2005. № 6 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article10> (дата обращения 24.04.2017).

<sup>59</sup> Франк Г. В. Смотреть и видеть // Искусство кино. 2004. № 3 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2004/03/n3-article19> (дата обращения 02.03.2017).

эксперимент по силе своей исповедальности и откровенности. Режиссер не только попросил друга-оператора заснять хирургическую операцию на собственном сердце, но и рассказал многое о своей жизни и профессии документалиста. Ему все время хотелось открыть новую дверь в своем творчестве. Он даже считал «Флэшбэк» неким продолжением «Человека с киноаппаратом» Дзиги Вертова. Но в отличие от этого классика документалистики, построившего свой фильм на изображении внешнего мира человека, Г. Франку хотелось пойти вглубь и увидеть все вокруг изнутри. Он создавал своего «Человека с киноаппаратом», идя за своими прежними фильмами. Причем, картина снята так, что этого самого «человека с киноаппаратом» у Г. Франка нигде не видно. Зато хорошо читается авторская мысль. Здесь-то и возникает органическая связь документалиста-автора и его героев, которые живут в его профессиональном опыте и личной памяти. Вместе с тем автор становится лирическим героем, который находит нравственную опору в судьбах своих персонажей.

Отвечая на доводы сторонников и противников двух концепций человека, возникших в документальном кино в начале нынешнего века, Г. Франк резюмировал: «Снять движущиеся кадры и сложить из них историю – не проблема. Для этого достаточно ремесла. Искусство начинается там, где есть философия»<sup>60</sup>.

Режиссер Сергей Мирошниченко, также отстаивавший позиции не «горизонтального», а «вертикального» кинематографа, где кроме низкого есть и высокое, надеется, что новое кино все-таки вспомнит, что оно не должно ограничиваться «фиксацией жизни любой ценой»<sup>61</sup>. Конечно, идея свободного кинематографа как реакция на глянец всех сортов сама по себе имеет право на существование. Важно, чтобы молодые авторы не превращали свои поиски в чистый прием, а шли дальше по пути накопления профессионализма и погружения «в тайны души человеческой», говоря словами Герца Франка. По

---

<sup>60</sup> Франк Г. В. Смотреть и видеть // Искусство кино. 2004, № 3 [Электронный ресурс]

<sup>61</sup> Кинопроблемы.doc. Российское документальное кино как реальная драма. С. 92.

пути исследования жизни героя, не только внешней, но и внутренней, глубинной, о чем всегда задумывались мастера отечественного документального кино.



### 1.3. Типы героев

По словам критика Зои Кошелевой, российское кино «было и остается по большей части антропологичным. Герои привлекают внимание режиссеров гораздо чаще, чем события или социально-исторические проблемы, которые, как правило, выступают в качестве более или менее внятной рамки к портрету. Потому взаимоотношения автора и героя по-прежнему актуальны»<sup>62</sup>. В результате перемен, произошедших в жизни страны в постсоветский период, документальный герой, как было показано выше, активно мутировал. Но современные типы этих героев, к сожалению, не анализируются. Мы попытаемся восполнить данный пробел. Но не будем перечислять и подсчитывать героев, встречающихся в современном документальном кино, а выделим среди них типы, особенно характерные для нашего времени. Однако прежде, чем начнем их описание, раскроем понятие *типология*.

Личность, живя в обществе, включается в определенные группы, наделенные рядом функций, и через эти опосредования соотносится с более крупными социальными группами, соединяясь, таким образом, с обществом множеством разнообразных контактов. «Многоступенчатая связь общества и индивидуума и формирует человека как общественную личность. Эта связь может быть достаточно прочной, и тогда общественный императив осуществляется с высокой степенью ожидаемого эффекта»<sup>63</sup>. Типологизация – это метод научного познания, требующий «от исследователя выработки сравнительно простых (чаще всего связанных с оценкой положения того или иного объекта в признаковом пространстве) критериев того, к какому типу следует отнести объект»<sup>64</sup>. Значит, задача типологии – изучение признакового пространства. Занимаясь его

---

<sup>62</sup> Кошелева З. К. Автор и/или герой. Екатеринбург – 2007 // Искусство кино. 2007. № 11 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/11/n11-article15> (дата обращения 10.05.2017).

<sup>63</sup> Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. М. : Знание, 1979. С. 25.

<sup>64</sup> Ахмадулин Е. В. Основы теории журналистики. М. ; Ростов н/Д. : МарТ, 2008. С. 243–244.

рассмотрением, мы обнаружили в современном отечественном документальном кино по крайней мере четыре ярко выраженные *оппозиции* человеческих типов.

В первой оппозиции, выстроенной исходя из физических и нравственных характеристик персонажей документальных фильмов, высветились группы *настоящих героев* (в духе прежнего понимания термина как труженика, борца, созидателя) и так называемых *негероев и антигероев* (людей, в определенном смысле ущербных). Здесь противопоставляются персонажи, высокоморальные и аморальные, сильные, мужественные – и слабые, несчастные, обездоленные и даже преступные. Ясно, что «презумпцией положительности» наделены первые, а «отклонениями от нормы» страдают вторые и третьи.

Во второй оппозиции находятся *уникальная личность*, с одной стороны, и некий *коллективный герой*, с другой, но не в качестве «новой исторической общности» (как еще недавно именовали весь советский народ), а в виде слитной группы, в которой иногда трудно бывает различить отдельные лица. Мы нередко рассматриваем их не более чем функцию. Хотя презумпцией положительности данная группа наделена по определению, уже в силу того, что эти люди не просто встретились, но и объединились в дружные сообщества, приобретя сходные черты. Уникальные же герои опять-таки по определению (отнюдь не теряя своей положительности) выглядят отклонениями от нормы в силу самой их уникальности.

В третьей оппозиции, с одной стороны, выделяются представители традиционного *социума*, а с другой – так называемые «*окраинные*» люди: одинокие, маргиналы, изгои, те, кто проживает вдали от цивилизации, сознательно или вынужденно покинувшие большое сообщество либо оторванные от него по воле судьбы. Сюда вошли и представители малочисленных народов, живущих «на краю земли», вдали от цивилизации. Первые – обитатели традиционного социума (в силу цивилизованного жизненного уклада) – сохраняют презумпцию положительности, вторые – «окраинные» люди – демонстрируют явные отклонения от традиционных форм и норм жизни.

Четвертая оппозиция – это *кумиры* («звезды», творцы) и так называемые *чудаки* (фантазеры, мечтатели, изобретатели). Первые также (по определению) обладают презумпцией положительности, вторые – сами по себе есть отклонение от нормы.

Первая оппозиция основана на различии прежде всего *моральных качеств* героев. Вторая оппозиция – противопоставление коллективной *стертости* и человеческой *редкости, уникальности*. Третья оппозиция строится на различии *образа жизни, способа жизнедеятельности, места проживания*. Это представители больших, традиционных сообществ и люди, оказавшиеся на обочине социума либо на обочине самой жизни. Одним словом, персонажи, принадлежащие социуму и не принадлежащие ему, герои *социальные* и *асоциальные*. В основе же четвертой оппозиции лежат *творческие проявления* людей. В своем анализе мы сочетаем, таким образом, рассмотрение бытовых, биографических, функциональных аспектов жизни и высоких, духовных сфер.

На разных полюсах оказываются документальные герои, сохраняющие так называемую презумпцию положительности, и те, кто демонстрирует определенные отклонения либо в сторону стереотипа, массовости, слияния с нерасчленимым социумом, либо, наоборот, отрыва от него. Речь здесь идет о тех, кого-либо *не удается*, либо *не принято* замечать в толпе и в жизни, но кого особенно любят снимать кинематографисты, стремящиеся обратить внимание общества на стереотипные, массовые явления или на явления редкие, исключительные, резко контрастирующие с нормой. Однако сегодня образ документального героя перестал казаться однотонным. Рамки положительности и отрицательности расширились. Потому-то мы и вводим в наш анализ термин «презумпция», который обозначает «предположение, признаваемое истинным, пока не доказано обратное»<sup>65</sup>. Таким способом мы подчеркиваем, что документальных героев трудно поделить на положительных и отрицательных, как это делалось прежде, в практике вульгарно-социологической советской критики. Ведь в жизни люди сложны, неоднозначны, непредсказуемы, не до конца

---

<sup>65</sup> Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М. : Эксмо, 2008 С. 619.

понятны. Тем они и интересны. Как пишет режиссер и теоретик документального кино Игорь Беляев, «образ – всегда контраст, всегда борьба света и тени. Он рождается из внутренних противоречий документа. Соединение противодействующих сил. Синтез противоречий!»<sup>66</sup>. Образ всегда должен быть основан на конфликте, потому что конфликт (внешний или внутренний) – это движение. Образу необходимо развиваться.

### 1.3.1. Опозиция 1: герой – негерой (антигерой)

Фильм «Форсаж» (реж. Н. Гугуева, 2001), получивший на XII фестивале «Россия» приз зрительских симпатий – наглядное опровержение идей «горизонтального», «действительного» кино, которые мы рассматривали в предыдущем параграфе, ибо герои Наталии Гугуевой живут в пространстве «вертикальном» не только в переносном, но и в прямом смысле слова. Они – летчики палубной авиации, представители важнейшего стратегического ресурса страны, герои, которые сами выбирают себе «трудный путь, опасный, как военная тропа», говоря словами В. Высоцкого. Как подчеркивала критик Людмила Донец, «замечательно само название произведения – “Форсаж” – ускорение, преодоление преград. Даже в его звуковой системе есть нечто боевое и ухарское. <...> “Форсаж” – фильм о людях, которые знают, что есть нечто *выше* тебя (выделено мною. – А. Т.). И это нечто – Небо»<sup>67</sup>. Лента рассказывала о мужественных, сильных, красивых людях, которые еще недавно были потеснены в пространстве экранной документалистики лавиной «маленьких», несчастных, обездоленных персонажей, для которых девиз «в жизни всегда есть место подвигу» просто-напросто не существовал. «Фильм снят как хроника, а сложен как драма, – развивала мысль Л. Донец. – Это новое слово в русской документалистике, профессиональной и художественной, но погрязшей сегодня в частной жизни, как

<sup>66</sup> Беляев И. К. Спектакль документов: Откровения телевидения. М.: Гелеос, 2005. С. 141.

<sup>67</sup> Донец Л. С. Честь имею. «Форсаж», режиссер Наталья Гугуева // Искусство кино. 2002. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2002/01/n1-article8> (дата обращения 05.03.2017).

прежде в жизни идеологической. Ибо «Форсаж» – возвращение Героя. Без лжи и котурнов. Фильм о героизме как норме жизни. Стремление к пределу человеческих возможностей без деклараций и надрыва»<sup>68</sup>. И все же обыденность здесь присутствовала, ведь в картине изображалась будничная жизнь летчиков. Хотя малейшая ошибка в их работе (в отличие от многих других) означает смерть.

Причем это не просто рассказ, но и великолепное зрелище. Красота двух бездн – моря и неба – на экране была неопишима. «Море темнее, небо светлее. Синее и голубое. Словно стоишь в центре мироздания. Поддержанная ритмизованной музыкой Эдуарда Артемьева, как рокотом самолета или биением пульса, синева дышит, затягивает, не отпускает, вводит в другое пространство – пространство вселенной»<sup>69</sup>, – передавала свои зрительские ощущения Л. Донец. В советское время пафос буквально захлестывал экран, если речь заходила о людях так называемых героических профессий. Но ведь в постперестроечное время они не исчезли. Наоборот, потребность в таких людях возросла как раз тогда, когда число их поубавилось. Мужественные люди никогда не перестанут интересовать всех. Значит, о них надо говорить снова и снова. Но тревожила мысль, засевшая в голову: «Малейшая ошибка – смерть». И словно бы в подтверждение этому злой рок и вправду устроил так, что главный герой генерал Апакидзе, учивший летчиков правильно взлетать и садиться, погиб 17 июля 2001 года, незадолго до премьеры картины, так и не увидев ее на экране. В дальнейшем Н. Гугуева представила еще две ленты о тех же летчиках: «Тимур. История последнего полета» (2005) и «Форсаж. Возвращение» (2016). Первая стала не некрологом, а прощанием с главным героем. Во второй режиссер вернулась к хорошо изученному материалу, знакомым персонажам и попыталась в новых обстоятельствах глубже проникнуть в психологию людей и их проблемы, чтобы выразить главную идею: человек в любой ситуации должен оставаться человеком.

---

<sup>68</sup> Донец Л. С. Честь имею. «Форсаж», режиссер Наталья Гугуева // Искусство кино. 2002. № 1 [Электронный ресурс].

<sup>69</sup> Там же.

На «России-XXVII» картина была удостоена Гран-при, получив потом еще много других наград.

Для нас настоящие герои – это те люди, которые без лишних слов делают свое дело, важное не столько для себя, сколько для окружающих, стремятся преодолеть жизненные трудности и действительно справляются с ними. Сегодня такие герои есть. Жаль только, что их по-прежнему не очень часто увидишь на экране, хотя интерес к ним постепенно усиливается. Так, картина Андрея Титова «Чрезвычайные будни» (2012) повествует о враче-анестезиологе центра «Медицины катастроф», герое, к которому вполне применимы знаменитые слова Ф. М. Достоевского о «положительно прекрасном человеке». Но это не плакатный персонаж, лишенный каких-либо индивидуальных черт. Герой невероятно обаятелен. Он спокоен и уверен в себе, как настоящий профессионал. Интересно, что в первых кадрах картины мы уже видим его, но не догадываемся, что это и есть главный герой. Человек беспечно играет на гитаре, поет незамысловатую песню. Все обыденно и негероично. Но вот раздается телефонный звонок, и бригада медиков выезжает на вызов. После короткой передышки мы наблюдаем череду больных, ждущих неотложной помощи, от которой зависит их здоровье и даже жизнь. Родственники пострадавших смотрят на доктора, как на спасителя. И он спасает. В этом состоит смысл его жизни и работы. Днем и ночью, и в праздники и в будни он спешит на помощь, уверенно делая все, что нужно, оправдывая надежды людей и следуя своему профессиональному долгу. За три дня, зафиксированные в фильме, герой успешно выполняет 14 врачебных заданий. Показан он и в кругу семьи, но, как говорит жена, такое бывает редко: «Он не совсем наш. Его постоянно вызывают. Даже в праздники не оставляют в покое, только во время свадьбы не трогали. Поэтому мы действительно ценим те немногие моменты, когда наша семья собирается вместе». Редко, но появляются порой нестандартные картины и о молодых положительных героях, которых называют «люди дела». Таков центральный персонаж ленты «Внутренний джихад» (реж. Н. Сутырин, 2004) Игорь Лисник, баллотирующийся в депутаты. Этот фильм «был манифестом молодого человека в современном большом городе,

– говорил позже автор. – <...> Я был честен с собой, с героями, со зрителями...»<sup>70</sup>. Как видим, «положительно прекрасных» людей показывать в кино особенно сложно. Ведь герой без изъяна кажется плоским, плакатным, надуманным.

Вот почему, наверное, часто возникают на экране персонажи несчастные, слабые, брошенные, в которых нет ничего героического. Но их не в чем упрекнуть. Это – не герои. Но они и не обязаны ими быть в силу сложившихся обстоятельств, фактов биографии, собственного физического состояния и т. д. Тренд, прослеживаемый в таких фильмах, идет от традиционного, публицистического, направления в нашей отечественной документалистике. И здесь авторам нередко удается найти вполне содержательных, ярких личностей, показать неожиданные ситуации, вскрыть острые жизненные конфликты, когда несчастный, обездоленный человек вдруг сам становится героем, всем своим существованием демонстрируя окружающим пример самообладания и жизнестойкости. Таких людей мы видим в картинах «Части тела» (реж. М. Кравченко, 2009), «Они ушли танцевать» (реж. М. Махиева, 2015), «Извините, что живу» (реж. А. Погребной, 2002). Героиня последней Вера Казакова, несмотря на свою инвалидность, нашла в себе силы обрести полноценную жизнь – получить образование, счастливо выйти замуж, родить сына и даже побороться за возрождение своей малой родины. Героиня не вызывает чувства жалости, как обычно бывает в фильмах об инвалидах, а только восхищение. Похожи на описанную женщину и персонажи картины «Чемпион и Балерина» (реж. Е. Тимошенко, 2016). Федор Меркульев и Ольга Ориничева сами борются со своей немощью и, несмотря на случившиеся с ними несчастья (она оказалась в инвалидном кресле, пережив автокатастрофу, а он работал на железной дороге и, попав под поезд, потерял ногу), ведут нормальный образ жизни. Ольга занимается танцами и даже взбирается на гору. Федор увлекается скалолазанием и водит машину. Оба продолжают полноценно жить. О таких же мужественных людях рассказывает и картина «Дух в движении»

---

<sup>70</sup> Трухина А. В. «Мое первое кино сделано на Урале» // Культура Урала. 2015. № 6 (32). С. 58.

(реж. С. Гевейлер, Юлия Бывшева, София Кучер, 2015) – официальный фильм XI зимних Паралимпийских игр в Сочи.

А вот лента «Широкие объятия» (реж. Ю. Киселева, 2012) повествует о вполне здоровых, молодых девушках и их отношении к несчастным, брошенным старикам, живущим в доме престарелых. Режиссер нашла в сетевом пространстве пост о таком доме, и у нее родилась мысль снять картину. В интернете были выложены фотографии, на которых бабушки лежали на клеенках без простыней, а вокруг валялись кучи мусора. Под фотографиями размещались просьбы о помощи. Режиссер познакомилась с Лизой Олескиной, организатором волонтерского движения, создателем фонда «Старость в радость», который помогает пожилым людям в домах престарелых, и стала снимать картину о плохом уходе за стариками, об их взаимоотношениях с добровольными помощниками, о воровстве в этом доме и т. д. Девушки-волонтеры начали собирать для бабушек вещи, раздавать подарки, петь с ними песни и помогать – вешать шторы, настраивать радиоприемники, утешать: «Чужие вас очень любят. Берегите себя для нас. Если что, мы вас к себе заберем!» Кажется, что широкие объятия распростерты над всеми персонажами. Картины Ю. Киселевой – позитивные, светлые. «Я снимаю разное кино, но больше всего мне интересны люди, которые что-то создают... не только реализуют себя, но и улучшают окружающее пространство»<sup>71</sup>. Хотя одновременно в фильме показаны и Лизины оппоненты. Света и Настя съездили в этот дом только раз и больше туда явно не поедут. Перед входом в заведение одна инструктирует другую: «Заходим в палату и делаем вид, что ездим каждую неделю. Лиц они не помнят». Это звучит цинично. Конечно, другие волонтеры ведут себя иначе. Они упорно твердят: «Учись любить другого. Ты ему добро приносишь». При этом режиссер не стремится показать Лизу ангелом, а девочек нарисовать черными красками. Для Лизы и ее команды помощь старушкам становится смыслом жизни. Но других людей судьба одиноких и несчастных женщин не волнует. В том числе, к сожалению, и их собственных детей. А ведь у одной их четверо. Однако никто к

---

<sup>71</sup> Трухина А. В. Энергия – от родных мест // Культура Урала. 2015. № 2. С. 41.



ней не приезжает. Как видим, проблема одинокой старости рассмотрена в картине с разных сторон. И люди представлены на экране такими, какие есть, без всяких прикрас. При этом зрители чувствуют себя вовлеченными в проблему. Лица героинь сняты с близкого расстояния. Зрители вынуждены ставить себя на место тех или иных девушек и делать нелегкий моральный выбор. Автор старается отойти от стереотипного представления о том, что хороший человек должен помогать больным людям, а тот, кто не помогает, непременно плохой. Героини не помогают, в этом они честны и перед собой, и перед людьми. Просто они не герои, – добавили бы мы.

*Негерои* и *антигерои* существуют даже среди детей и подростков. Это те, чье «девиантное поведение» обусловлено либо проступками их непутевых родителей, либо их собственными недостатками. Они сбиваются в стаи и субкультурные сообщества. Внешне как будто организованы, но внутренне совершенно одиноки. У них есть родители, у которых, однако, нет ни времени, ни сил, ни желания заниматься своими детьми, кидающимися в крайности, будучи склонными к экстремальному, а нередко и антиобщественному поведению. Их очень жаль, за них страшно.

Назовем несколько ярких документальных лент, касающихся самых острых проблем детства и юношества, где в центре – трудные подростки. «Собачий кайф» (реж. И. И. Твердовский, 2013) затрагивает проблему опасного для жизни времяпрепровождения несовершеннолетних; «Остановите поезд!» (реж. В. Резниченко, 2011) – проблему взаимоотношений трудных подростков с учителями; «Земляки» (реж. П. Мирзоев, 2014) – проблему низкой культуры и необразованности подрастающего поколения.

Но есть и взрослые *антигерои*. И они, конечно, выглядят страшнее. Их демонстрируют такие острые картины нового века, как «Последний срок» (реж. В. Эйсер, 2002), «Банный день» (реж. А. Федорченко, 2005), «На пороге страха» (реж. М. Кравченко и Г. Франк, 2015). Центрального персонажа картины Алексея Федорченко «Банный день» сам режиссер охарактеризовал так: «Он убийца и стукач. Настоящий “герой” своего времени. Я снял “Банный день”. Но

не сразу смонтировал его. Это должен был быть фильм о том, как государство относится к своим героям. Он у меня лежал. И я стал снимать на эту тему “Первые на Луне”. А “Баннный день” сделал, наверное, в 2008 году. Вернулся к нему и смонтировал, когда герои уже умерли<sup>72</sup>. Речь в картине идет о пожилом человеке, он на пенсии. Всю жизнь воевал, шашкой махал, людей расстреливал, работая в органах (такое было время). Но главное, что сейчас он вспоминает и рассказывает обо всем прожитом с явным удовольствием и даже гордостью. Теперь этот вояка, на почве классово-ненависти убивавший близких родственников, пускает за деньги отдыхающих помыться в своей довольно грязной, полуразвалившейся бане. Так раскрывается смысл ленты, которую режиссер под названием «Чистилище» включил в свою документальную трилогию «Тот Свет» наряду с фильмами «Давид» («Ад») и «Австралия» («Рай»). При этом рассказ жены героя – жалкой, сухонькой, одноглазой старушки – неприятно поражает ужасными подробностями смерти всех их детей, а сам герой – какой-то «адской» напористостью и тупой убежденностью в своей правоте. «Законченным произведением мне представляется “Баннный день” Алексея Федорченко, – писал критик Сергей Сычев, – философское размышление на тему, что осталось от тех, кто в 1917 году повернул страну в неслыханном направлении. <...> Довольно серьезное и мрачное высказывание режиссера»<sup>73</sup>.

Э. И. Дубровский еще в 1980-е годы писал о типе персонажей-антигероев, что они умеют приковывать к себе внимание не только тем, что активны и ведут за собой сюжет, но еще и тем, что зло порой самоигрально и даже привлекательно. Здесь автору требуются особые умения и такт, чтобы не просто констатировать зло, но и исследовать его. Киновед полагал, что «антигерой как объект изучения, как объект противопоставления вполне закономерное действующее лицо социально-психологического фильма, так как зло, которое он

---

<sup>72</sup> Трухина А. В. Документалист, сказочник, изобретатель Алексей Федорченко // URPUR.RU. 2015. 5 окт. [Электронный ресурс]. URL: <http://ekb.urpur.ru/statya/dokumentalist-skazochnik-izobretatel-aleksej-fedorchenko/> (дата обращения 23.11.2015).

<sup>73</sup> Сычев С. Год начал и разочарований // Искусство кино. 2009. № 2. С. 22.

представляет, всегда конкретно...»<sup>74</sup>. Любопытно, что уже тогда, в начале 1980-х годов, было замечено, что спектр характеров и обстоятельств в искусстве (прежде всего в литературе, а параллельно и в кино) начал раздвигаться. «Посмотрите, какой люд хлынул на страницы одной хотя бы российской прозы за последние годы! <...> Многих из этих характеров никак положительными не назовешь, – восклицал литературовед Е. Ю. Сидоров, – да они и сами не очень склонны скрывать свое духовное несовершенство»<sup>75</sup>. Причем заметим, что осуждаемыми явлениями в то время считались всего-навсего потребительские наклонности и разрыв между словом и делом, когда люди произносили некие призывные идеологемы, но сами в них не верили. Исследователь, однако, не торопился привычно обозвать таких персонажей простыми обывателями. Явление казалось сложнее и требовало ухода от привычных формул и ярлыков.

Антигерой противоположен герою. Каждый из них связан со своим кругом проблем. Хотя Э. А. Дубровский, к примеру, допускал ситуацию существования определенного типа героев и без проблемы и, наоборот, проблемы без героя. Это, на наш взгляд, все-таки спорно. Интереснее другое, когда автор задается вопросом: *что* первично в документальном кино – выбор героя или постановка проблемы? И отвечает на него применительно ко *всем* персонажам (независимо от положительной или отрицательной коннотации) так: «В одном случае толчком для поиска героев является проблема, в другом – сами герои и ситуация их отношений приводит к появлению в фильме проблемы. Скорее всего, это связано со способами постановки проблемы автором: при “открытом” – ведущую роль играет проблема, при “закрытом” – герой»<sup>76</sup>. Рассмотрим следующую оппозицию.

---

<sup>74</sup> Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! С. 49.

<sup>75</sup> Сидоров Е. Ю. Время, писатель, стиль. С. 264.

<sup>76</sup> Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! С. 51.

### 1.3.2. Оппозиция 2: уникальный герой – коллективный герой

Тип персонажа, представляющего одну из сторон второй оппозиции, явно тянет за собой проблему, а не она его, поскольку речь идет о так называемом *уникальном человеке*, человеке-проблеме, человеке-судьбе, которого мы противопоставляем коллективному герою, человеку-функции, человеку-массе.

Картины с *уникальными* личностями ломают все стереотипы. У них бывают и несчастные, и счастливые судьбы. Уникальные люди всегда неожиданны. Таков Давид, герой одноименного фильма (реж. А. Федорченко, 2002), как и персонаж «Банного дня», пожилой человек, но они – явные антиподы. Давид – старик, переживший в детстве ужасы фашистского плена и медицинских экспериментов нацистов над людьми, рассказывающий свою жизнь перед камерой, зная, что скоро уйдет в небытие, так как смертельно болен. Давид умер, не дождавсь завершения картины. Минск, гетто, Освенцим, Германия, Испания, Франция, Кипр, Израиль, СССР, где после всего пережитого Давид получил еще 23 года лагерей – вот география детства и юности мудрого и спокойного человека, который говорит, что не боится смерти, потому что смерть – это очень просто. ««Давид» – это фильм о человеке, который попал под прессы государственных машин Советского Союза, фашистской Германии, Франции, Англии, Израиля, но остался самим собой, сохранив человечность и жизнелюбие», – говорит режиссер <sup>77</sup>.

Фильм невероятно пронзителен. Он трогает судьбой человека, теми событиями, о которых тот рассказывает. Давид был одним из 70 бойцов во время первой войны за независимость Израиля и вполне мог стать там национальным героем. Но вместо этого он попал на нары советских лагерей, в одном из которых сидел вместе с Солженицыным. Оператор картины Всеволод Киреев рассказал, как он нашел Давида. Дело в том, что Киреев работал по контракту со Стивеном

---

<sup>77</sup> Трухина А. В. Документалист, сказочник, изобретатель Алексей Федорченко. URPUR.RU. 2015. 5 окт. [Электронный ресурс].

Спилбергом, создавшим фонд Шоа, сотрудники которого, разыскивая по всему миру жертв Холокоста, брали у них интервью. Киреев снимал этих несчастных людей, и среди них оказался Давид Левин. Интервью же для фильма А. Федорченко они снимали позже, всего три дня, но получилось 10 часов, и каждая минута оказалась драгоценной. Оператор и режиссер удерживали себя от всякого нажима в изображении – острых ракурсов, наездов на глаза. Снимали одинаковые планы. Все казалось излишним на фоне неимоверно страшной человеческой истории. Потом, правда, долго мучились, так как монтировать пришлось одинаковые планы. Рассказ дополнила хроника, а также кадры с паровозом, случайно запечатленным оператором при въезде в г. Березники, где жил герой, и ставшим в картине неким символом хода исторического времени. Давид уникален. И этим он возвышается над теми, кто ему противоположен. А противоположны ему герои-копии, герои-функции, ничем не выделяющиеся в массе, бродячие указатели на проблему, иногда, как эстафетные палочки, переходящие из картины в картину. Таковы некоторые современные ленты о спортсменах, священниках, звездах шоу-бизнеса.

Есть ли точки соприкосновения между уникальным и коллективным героями? Ведь число жертв Холокоста весьма значительно. Как писал Э. А. Дубровский, «человек предстает перед нами во многих измерениях, во многих плоскостях своих отношений с миром и с людьми, и автор должен выбрать, какое измерение станет главным в фильме»<sup>78</sup>. Однако в данном случае документалистов не интересовали цифры. Их волновала судьба отдельного, мало кому известного человека, не героя в традиционном смысле слова. Такой обыкновенный, «негеройский» человек с не очень удачной судьбой и раньше иногда попадал на документальный экран, но воспринимался весьма неоднозначно, порой даже как просто случайный, мешающий элемент.

Однако уникальные простые люди все же постепенно начали проникать на отечественный экран. Важно, чтобы встреча с героем составляла открытие. А это происходит лишь в том случае, «когда авторы усматривают в калейдоскопе

---

<sup>78</sup> Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! С. 46.

рутинных фактов мгновения, знаковые для понимания действительности, сквозь бытописание проглядывает образный смысл», – подчеркивает Г. Прожико<sup>79</sup>. Отыскать же уникальных и вместе с тем простых, нормальных, позитивных людей, а не чудиков, маргиналов, шокирующих публику персонажей бывает нелегко. Можно вспомнить, к примеру, ветерана Великой Отечественной войны, бывшего рядового, снайпера в фильме «Бакуров» (реж. Ю. Киселева, 2016), неожиданно с болью и сожалением вспоминающего сегодня убитых им когда-то на фронте немцев, или героя картины «Разновесие» (реж. М. Пономарева, 2014), взвешивающего людей на уличных весах. И делающего это так позитивно, с такой редкостной творческой отдачей, с шутками и прибаутками, что диву даешься. Режиссер говорила о нем, что он интеллигентен, глубок и добр одновременно. Человек всю жизнь сопротивлялся жерновам эпохи, которые стремились его перемолоть. И победил. Герою и его жене показали старую семейную хронику об их единственном за всю (!) жизнь путешествии на море. Думали: прослезятся, расстроятся, а они улыбались, радовались, смеялись. Режиссер сначала переживала – такой драматичный момент пропадает! А потом поняла: они не ностальгировали потому, что счастье было у них внутри. В результате на экране возникает не просто объективная реальность, а поэтическая правда, вырастающая из этой реальности.

Оппозицией описанным уникальным героям выступает герой коллективный. В определенных условиях такой герой может стать монолитом, внутри которого отчетливо проглядывают отдельные судьбы, как это происходит в четырехсерийной документальной эпопее уральской кинокомпании «Снега» «Равная величайшим битвам» (реж. Г. Негашев, П. Фаттахутдинов, А. Титов, 2016) о беспрецедентной работе по эвакуации сотен советских предприятий из фронтовой зоны в тыл, на Урал, проведенной летом и осенью 1941 года. Без этого наша победа была бы невозможна. Однако фильм на данную тему был снят впервые, запечатлев не только всю эту гигантскую операцию в целом, но и массу мелких историй о «маленьких» людях, голодавших и умиравших в тылу, внося

---

<sup>79</sup> Пресс-релиз фестиваля «Россия». Екатеринбург, 2004, № 2. С. 1-6.

свой вклад в общую победу. Все они вместе – коллективный герой, но они же и уникальны. Каждый со своей судьбой.

Вслед за критиком Викой Смирновой можно сказать, что сегодня время как раз коллективных героев, «коллективных портретов и человеческих натюрмортов. Это пространства горизонтальные, где жизнь лишь накапливается, не изменяясь по сути»<sup>80</sup>. Хотя герои становятся иными, меняются их социальные роли. Это бывшие хиппи и бывшие инженеры, собирающие автомобили не для широкого народного потребления, а один единственный лимузин для парада; или патологоанатомы и медбригады по сбору крови. Прежние идеалы утеряны, а новые еще не народились. Жизнь течет по инерции, хотя требует все большего коллективного упорства и веры. Таковы герои фильмов «Труба» (реж. В. Манский, 2013), «Последний лимузин» (реж. Д. Хлесткина, 2013), «Кровь» (реж. А. Рудницкая, 2013). Коллективный герой, как правило, не выдвигает из своей массы отдельных ярких персонажей – лидеров-трибунов. *Что* происходит сегодня с этим коллективным героем, который прежде так привлекал документалистов, снимавших шеренги спортсменов и военных, печатавших шаг по брусчатке центральных площадей? Теперь он, как правило, распадается на небольшие страты.

В ленте «Валенки» (реж. Е. Ласкари, 2012) мы видим отдельный трудовой коллектив. Герои – рабочие Елецкой фабрики, выпускающей валенки, – настоящие фанаты своего дела. На экране показан один день из череды будней предприятия. Делать валенки – смысл существования этих людей. Полшестого утра приходят валяльщики на работу. Здесь делом живут, как особая каста. С удовольствием рассказывают о себе, своих семьях, обстоятельствах устройства на работу. Кто-то попал по распределению, кого-то муж уговорил, а кто-то пришел по материальным соображениям, в советские времена тут платили неплохие деньги. Видно, что для этих людей рабочий коллектив – семья, а фабрика – дом родной. На подоконниках – горшки с цветами, котенок на солнышке греется. Но

---

<sup>80</sup> Смирнова В. «Артдокфест» – 2013: горизонтальное кино // Искусство кино. 2014. № 1. С. 62.

живут эти искренние, преданные делу, бесхитростные люди плохо. «Мы не левые, мы не правые, мы – валенки», – грустно шутят они. «Никому не нужна эта фабрика, – говорит директор. – На коллективе все держится. Его заслуга, что фабрика работает».

Отметим, что кроме записанных на пленку коротких реплик здесь чрезвычайно важны эмоции, та невербальная информация, которая заставляет нас пристально вглядываться в лица. Их крупные планы невероятно обаятельны. Герои максимально персонифицированы. Из надписей на экране мы даже узнаем их конкретные имена и стаж: «Таня, работает на фабрике 24 года», «Борис, работает на фабрике 25 лет». Так в конце концов за отдельными рассказами и лицами проступает коллективный портрет и общая, большая социальная проблема.

Близкую ситуацию мы наблюдаем в фильме «Последний лимузин» (реж. Д. Хлесткина, 2013), где в качестве коллективного героя выступают инженеры и рабочие завода имени Лихачева. Фабула картины такова: от министерства обороны поступил заказ на изготовление трех лимузинов для парада, и коллектив завода с энтузиазмом берется за дело. В начале фильма по безлюдному двору идет одна из работниц и кричит: «Рекс!», разыскивая собаку. Затем огромный город-завод, расположенный в центре Москвы, прямо на наших глазах оживает. По коридорам мельтешат люди, в основном из стран ближнего зарубежья; Аронич, начальник кузовного участка ПОиСА, возмущается, что о них наврали в газете; администратор литейных цехов 1–3 Люда раздает рабочим талоны на обед; старшая кладовщица Надя пришивает на швейной машинке заплату, раздает всем спецодежду и обувь, дотошно выясняя, у кого какой размер; инженеры обсуждают детали машины. Живая, субъективная камера с интересом наблюдает за происходящим, передвигаясь из цеха в инженерный корпус и обратно на автобусе или по железной дороге. Застывшая мизансцена, в которой камера скользит по счастливым лицам рабочих, инженеров, начальства, стоящих около новеньких лимузинов (словно парафраз гоголевской немой сцены), – переломный кульминационный момент. После него тупик. Накануне



парада блестящие черные лимузины, над которыми весь завод трудился ночами напролет, оказались не нужны. Таким образом, жизнерадостное начало резко контрастирует с горьким концом ленты, где в огромном пустом цехе работницы сжигают старую документацию завода, заявления и выговоры, сжигают прежнюю свою жизнь. Завод в 2013 году был закрыт.

Если в картинах Е. Ласкари и Д. Хлесткиной герои все-таки персонифицированы, то в фильме «Фабрика» (реж. С. Лозница, 2004) индивидуальный подход к людям намеренно исключен. Зато режиссер с помощью оператора изумительно красиво показывает нам процесс производства стали, обработки глины, метафорически осмысляет жизнь. Но герои предстают на экране как люди-механизмы, люди-функции, совершенно обезличенные, лишённые ощущения свободы и жизненной перспективы.

В картине «Занавес» (реж. В. Головнев, 2008) показана жизнь таких же фанатов своего дела, как и в названных выше. Только это уже совсем другой коллектив, творческий. В центре сюжета – небольшая труппа актеров театра из маленького уральского городка Ирбит. Режиссер Владимир Головнев объяснял причину появления коллективного героя в своем фильме тем, что не нашел в этом театре ни одного героя, ни одного человека, которого мог бы считать стержнем своей художественной конструкции, на которого мог бы опереться, который бы его вел. В результате режиссер стал наблюдать за всем театральным коллективом сразу. Провинциальный театр живет только благодаря энтузиазму, который, безусловно, сродни той преданности делу, которую демонстрировали простые заводчане. Картина рассказывает о том, как порой тяжела работа в маленьком театре и как хочется актерам более интересной, насыщенной жизни, хороших ролей, больших гастролей, масштабных постановок, настоящих оваций в больших залах. Но они вынуждены довольствоваться выступлениями в старых провинциальных ДК, и предел их мечтаний – такая же провинциальная труппа, только побольше. Но герои все равно остаются в своем местном театре. Играют в детских спектаклях сказочных злодеев и добрых волшебников, даря малышам ни с чем не сравнимую радость. Взглянув на счастливые лица маленьких зрителей, в

сказанном нетрудно убедиться. Наверное, именно в этом актеры маленького театра и видят для себя возможность хоть какой-то профессиональной и человеческой самореализации, возможность не «исхалтуриться», что отчасти с ними и происходит, не опуститься, не потерять себя. Грустное, неоднозначное кино.

Другой фильм Владимира Головнева «Игра» (2010) посвящен группе иных фанатов – болельщиков хоккейного клуба «Авангард». Эти люди ищут смысл жизни в общем увлечении игрой, собираются вместе, чтобы поболеть за любимую команду, кропотливо подсчитывают, сколько выездов они совершили на игры в соседние города. В поддержке любимого «Авангарда» они находят настоящую жизнь с ее неподдельными эмоциями – любовью, искренней привязанностью, агрессией, соперничеством, переживаниями, страстями. Так они самореализуются, ищут выход из серой повседневности. И в то же время этот фильм – наглядный пример того, до какой глупости и примитивного состояния могут прийти люди в своем фанатизме, если он по сути своей бессмысленный. Хотя некоторых из героев по-человечески можно понять. Например, слепую девушку, сочиняющую стихи о любимой команде. Для нее это увлечение – соломинка, связывающая ее с жизнью. Но игра проходит, и вчерашние ярые фанаты становятся обычными, незаметными, одинаковыми частичками толпы – контролерами автобусов, продавцами ларьков, просто прохожими на улице.

Маленький сплоченный коллектив представляют собой старушки, объединившиеся в группу дружинниц, по старой советской традиции «обходящих дозором» собственный спальный микрорайон большого города. У героинь фильма «Неходящие натуры» (реж. А. Ткаченко, 2014) своя «стая», свой микромир. Много от них пользы обществу? Вряд ли. Скорее, они помогают самим себе чувствовать себя не одинокими, а нужными, людям, пока еще не уходящими натурами.

А как чувствуют себя персонажи картины «Глубинка: 35x45» (реж. Е. Соломин, 2009)? Они перешли из одной эпохи в другую, и теперь требуется удостоверить это документально. Здесь тоже нет главного героя. На

первый план выходит сама действительность, в которой все удивительным образом переплетено: прошлое и настоящее. Провинциальный фотограф делает сельским жителям снимки на новые российские паспорта. Мы рассматриваем их лица в момент запечатления, улавливаем стремление выглядеть получше. С одних плеч на другие «кочует» пиджак. Девяностодвухлетней старушке тоже приходится получать новый паспорт, иначе не будет пенсии. За каждым кадром – биография. А в конце мы видим сжигаемые в печи (как и документы на заводе имени Лихачева) старые советские паспорта – символ грустного прощания не только с прошлым, но и с личным. Ведь истории жизней превращаются в пепел. Это метафора того, как индивидуальность уничтожается, заменяясь буквами и цифрами. Камера чутка и сочувственна к этим людям. Сочувствием проникаются и зрители. Тем более что видят в них отражение самих себя. Не важно, где это происходит – в глубинке или в центре большого города.

А ведь пребывание в толпе накладывает отпечаток на лица людей. Они все становятся какими-то одинаковыми. Вот о чем задумываются документалисты. Что объединяет людей? Совместное творчество, стремление к созиданию или общая агрессия, тяга к разрушению? Интересно и то, как люди пытаются найти самих себя, освободиться от пут совместной деятельности, порой и вовсе не привлекательной. Такой, к примеру, как война. Трагическое мироощущение окрашивает картины «Сука» (реж. И. Волошин, 2001) и «Чистый четверг» (реж. А. Расторгуев, 2003), посвященные войне в Чечне. Сука для И. Волошина – это образ самой войны. Режиссер говорит, что герои – люди, которые уже не могут существовать без нее. Они контрактники, воюющие за хорошую зарплату, обитающие в своей галактике, на особой орбите, по принятым там законам. Но хоть они и честны перед собой, вряд ли они совершенно здоровы. Их сделала такими война. Режиссер месяц общался со своими героями, существующими в голубом тумане, под черным небом, освещаемым ярким фейерверком сигнальных ракет. Но с одним из них все-таки чуть больше. И в нем обнаружилась удивительная черта, отличающая его от Давида. А именно сходство с массой. Этот герой скорее обобщенный тип, чем конкретный человек. Он – воплощение

образа войны, изломанный, с выбитыми зубами, странно радующийся чему-то, «сумасшедший».

А вот в ленте Александра Расторгуева «Чистый четверг» конкретного героя уже нет совсем. Оказывается, он может и вовсе исчезнуть. Ведь война безлика. На самом деле война – это грязь, налипшая на лица. И режиссер стремится очистить их от этой грязи, снимая крупным планом одни только лица, сколько хватит пленки. На экране мелькает большое количество одинаковых парней, одетых в военную форму, проходящих службу в армии, показывается их быт в тылу – живут они прямо в поезде. Контрапунктом звучат их голоса, рассказывающие истории из прежней жизни, читающие отрывки из писем мамам и девушкам.

Временами в речи героев слышен мат, но тут он выступает как их неотъемлемая принципиальная характеристика. О мате в современных документальных фильмах много спорят. Зачем он? Но А. Расторгуев убежден: речь отражает состояние души. Грязная речь – признак того, что душа человека заблудилась в потемках. Поток мата в данной картине – свидетельство того, что эти молодые ребята не знают, зачем и почему они воюют. Тем самым они выражают свою агрессию по отношению к внешнему миру. Война же, в целом оставаясь за рамками, проникает в фильм звуками перестрелки и коротким, бьющим наповал сообщением в начале и в конце картины: «Съемки фильма были завершены за два месяца до гибели 119 человек, летевших в вертолете “Ми-16” в Чечню». Так же, как Давид, эти герои реально не дожили до встречи со зрителями на экране.

За кем закрепить «презумпцию» положительности: за умудренным страшным жизненным опытом Давидом или за этими оставшимися неизвестными молоденькими солдатыками? Кому из них приписать «отклонения от нормы»? Вряд ли сегодня мы сможем окончательно ответить на эти вопросы. Деление на положительных и отрицательных персонажей в искусстве все-таки устарело. Жизнь сложна и противоречива. Масса и личность не схожи, но соотносимы друг с другом так же, как огромный социум и его малые окраины, с которыми он

вступает во взаимодействие. О том, что при этом происходит с их обитателями – в следующем разделе.

### 1.3.3. Оппозиция 3: обитатель социума – «окраинный» человек

В самых разных картинах – и в коротких кинозарисовках, и в огромных документальных полотнах идет изучение современного социума. Накапливается жизненный материал, налаживается общественный диалог. Но разница между коллективным героем и социумом как таковым существует. Когда мы говорим о коллективном герое, то предполагаем существование людей в более или менее равных условиях, с общей тенденцией, идеей и обязательным взаимодействием друг с другом. Социум же – это своеобразный «муравейник» или «улей» с разнонаправленными векторами жизни, система более сложная. Модель социума – пассажиропоток. В одноименном фильме «Пассажиропоток» (реж. А. Драницына, 2014) не указываются ни место, ни время, ни какие-либо конкретные имена. Действие происходит в метро, где живые люди выглядят пестрой массой с вкраплениями отдельных непоименованных лиц.

В фильме-зарисовке «Диалоги в электричке» (реж. С. Литовец, 2004) тоже нет ни одного главного героя. Однако лица отдельных людей видны уже более отчетливо. Электричка – социум в миниатюре, своеобразный «Ноев ковчег», где собраны в одном пространстве и фермер, и священник, и забавляющий публику веселой игрой на аккордеоне дядя Гриша, и слепой учитель, и пенсионеры-дачники, и дети, и просто люди, едущие в город на работу. Все они коротают время за дорожными разговорами, делятся своими проблемами со случайными попутчиками, рассказывают о жизни, празднуют свадьбу, поют песни или просто мирно спят.

Итак, герои, включенные нами в третью оппозицию, могут быть сведены друг с другом лишь на время, в одной электричке, представлять одно и то же поколение или даже целый народ, быть связаны между собой семейными узами либо общей судьбой. Они существуют в привычном и знакомом нам социуме. Среди них встречаются удивительные человеческие экземпляры. Эти герои

узнаваемы, обыденны, понятны и похожи на нас. В них нет ничего уникального или героического. В них есть тяга друг к другу, общая душа. Но состав социума неоднороден. Об этом повествуют также картины «Праздник» (реж. Ю. Шиллер, 2012), «Все проходит...» (реж. Т. Скабард, 2015), «Родня» (реж. В. Манский, 2016). В каждой – реальный срез общества.

Одна из центральных проблем любого социума – проблема семьи, как говорили прежде, «ячейки общества». Почти социологическое исследование провел автор картины «Что за люди наши дети» (2012) Тофик Шахвердиев. У него маленькие герои так говорят о своих семьях, самих себе и будущем: «Я родилась, чтобы дома было веселее...», «Вы умрете, мы будем вам заменой...», «Для счастливой жизни мне не хватает денег...», «Я хочу полную семью, потому что папа от нас ушел. Больше папы нету...», «Я живу и радуюсь. У меня почти все есть...».

О том же – картина «Дом» (реж. П. Фаттахутдинов, 2016). «Мы адресуемся к молодым, – говорит режиссер. – На мой взгляд, это самая нуждающаяся в помощи часть общества. Они выросли в то время, когда идеология в нашей стране исчезла. Им ничего не предложено взамен. У них нет четкой картины мира. <...> Для них мы и хотели сделать картину, которая рассказывала бы о том, что для человека значит семья»<sup>81</sup>. Режиссер взялся представить на экране некую «энциклопедию», матрицу, комплекс взглядов на жизнь и семью. Ведь семья сегодня просто перестала интересовать молодого человека. Его ориентируют на путешествия, шопинг, карьеру. Но это сплошной обман. Карьеру сделать трудно. Человек переживает несовпадение возможностей и желаний. А семья – та ценность, которая может дать человеку смысл.

Болезненные темы заброшенности, сиротства при живых родителях, а также «детской инвалидности» затрагивают сегодня многие документальные фильмы. Например, «Тихий океан» (реж. А. Шишова, 2010), «Антон тут рядом» (реж. Л. Аркус 2012), «Линар» (реж. Н. Тарасова, 2013), «Наказание без

---

<sup>81</sup> Трухина А. В. О молодых – для молодых // Культура Урала. 2016. № 10 (46). С. 17.

преступления» (реж. И. Зайцева 2011) и другие. Подобных картин сегодня много. Об инвалидах в нашем обществе наконец заговорили. И это уже хорошо.

На обозначенном полюсе данной оппозиции мы видим и другие ленты, в центре которых – люди, либо сознательно, либо по воле природы покинувшие социум, либо отторгнутые им, как, например, герой картины «В темноте» (реж. С. Дворцевой, 2004), слепой пенсионер, который всю зиму плетет сетки для продуктов, а весной выходит из дома и пытается раздать прохожим. Но им эти вышедшие из моды вещицы не нужны. У людей свои проблемы, и никто не обращает внимания на одинокого инвалида. Все готовы тратить деньги на современные полиэтиленовые пакеты, но никто не хочет доставить радость человеку, воспользовавшись плодами его труда. В людях нет сочувствия к чужой беде. Они лишены чуткости и тоже живут, по мнению автора, «в темноте», не видя и не чувствуя чужой боли, не обращая внимания друг на друга. Они заняты лишь своими делами и решают только свои проблемы. Так через отношение к несчастным и обездоленным документальное кино нового века вновь и вновь поднимает нравственные вопросы, говорит о моральном состоянии, болезнях и предрассудках общества.

Те же проблемы – равнодушное отношение к старости, «мы» и «другие», «свои» и «чужие» – звучат в картине «Чужая» (реж. А. Добряков, 2015). Героиня – пожилая, одинокая женщина. Но люди не хотят иметь с ней дело, так как она не похожа на остальных и не просит у них помощи, что выглядит странно и обидно для окружающих. Она же чуждается людей, боясь отказа и обмана. Так возникает некий замкнутый круг и драма для обеих сторон, поскольку безразличное, равнодушное отношение к ближнему имеет обыкновение бумерангом возвращаться к самим этим безразличным и равнодушным людям.

Оборотная сторона медали – проблема межнациональных отношений. Как бывшие «мы» стали теперь «другими»? Этот вопрос волнует многих и за пределами, и внутри родной страны после ее раздела, откуда уезжают «свои» и куда приезжают «чужие». Но все мы непременно должны находить общий язык. Проблемы взаимоотношений людей разных культур сегодня все чаще

поднимаются в документальном кино. Таковы нынешние реалии. Этим острым вопросам касаются, например, картины «Мирная жизнь» (реж. П. Костомаров и А. Каттин, 2004) и «Посторонние» (реж. П. Фаттахутдинов, 2014). Обе рассказывают об отношениях представителей разных национальностей и культур и о тех видимых и невидимых границах, которые они сами выстроили между собой. Разброс во времени показывает, что проблема давняя, закоренелая.

Горизонтальные линии, соединяющие людей в социальном пространстве, дополняются на документальном экране линиями вертикальными, пролегающими между разными поколениями и эпохами. Кино как «запечатленное время» всегда стремилось осмыслить прошлое, зафиксировать те или иные исторические пласты, проследить судьбы людей, отразить биографии страны и мира, показать переломные моменты в развитии России и в сознании людей. В ряде документальных лент последних лет дается нравственный урок и звучит завет следующим поколениям – «чтобы помнили». Таковы, например, картины «Анастасия» (реж. В. Лисакович, 2008) и «Партизанские дети» (реж. И. Григорьев, 2011), отсылающие нас к далеким временам революции и Великой Отечественной войны. Герои двух этих картин из вертикального, исторического среза социума – «окраинные» люди по отношению к своей стране, к новым поколениям людей. А в большей степени – в силу своего возраста – и по отношению к жизни вообще. «Свои» или «чужие»? Вот что важно про них понять.

Другая группа «окраинных» людей обитает на краю не жизни, а цивилизации. И это, пожалуй, самые любимые «объекты» отражения в документальном кино еще со времен Р. Флаэрти. Так мы называем героев фильмов, рассказывающих о судьбах людей, живущих в местах, географически удаленных от большого социума в силу сложившихся обстоятельств или сознательного выбора. Таков герой картины «Леха online», ставшей самой успешной документальной лентой России в сезоне 2001/2002 года, получившей все национальные кинопремии, снятой тогдашним дебютантом, студентом второго курса ВГИКа Евгением Григорьевым. Леха – шестнадцатилетний



крестьянин, живущий в глухой уральской деревушке с пьющими, судя по всему, родителями, бывшими городскими жителями, не приученными к тяжелому физическому труду. Парень бесконечно одинок в собственной семье. Не может он наблюдать рядом с собой никаких других коллективов, кроме комариных и птичьих. Ему не хватает большого социума. Потому и мечтает об интернете. Фильм анонсировался на сайте ТО «Первое кино» следующим образом: «Борьба за жизнь в условиях бездорожья средней полосы России»<sup>82</sup>. Появление Лехи было в тот момент новым словом в документальном кино в контексте душераздирающих историй о больных и увечных, лишенных крова и поддержки людях. Леха постоянно работает, кормит семью, занимается охотой, рыбалкой, сбором трав и плодов. Камера показывает его крупным планом, на фоне первозданного леса и спокойной реки, давая ему возможность выразить себя в длинных, но не скучных монологах. Он знает, как сохранить себя в сложных условиях, один на один с природой. Он искренен и чист сердцем, умеет мыслить и мечтает о будущем. В результате зрители обнаруживают в нем человека нравственного и духовного, способного указать и им путь, как жить и выжить, когда все вокруг жалуются и просят о помощи.

Фильмы Юлии Киселевой «Солнечный день» (2008) и «Детство на берегу реки» (2014) рассказывают о девочке Маше, также живущей в отдаленной деревне под названием Политово Удорского района республики Коми. В ее судьбе не все так просто, как может показаться вначале. В первой картине она – единственный ребенок в деревне, в которой из-за перебоев с электричеством даже телевизор не работает. Учится в школе одна. Но рассказывает о своей жизни в деревне, искренне радуясь плывущим по небу облакам и обещая, что, когда вырастет, обязательно построит здесь больницу. Однако в «Детстве на берегу реки» та же, повзрослевшая на шесть лет героиня уже тянется к большому миру, стремясь, как и все, уехать из деревни. В этом цикле затрагивается тема отрезанных от цивилизации глухих деревень, где живут одни старики и царит полная разруха. У

---

<sup>82</sup> ТО «Первое кино» – 8 фильмов [Электронный ресурс]. URL: <http://bit-loader.club/forum/viewtopic.php?t=1572448> (дата обращения 07.02.2013).

таких мест нет будущего. Однако, как говорит режиссер, это фильм не о глубинке, а о вере в ее спасение. Как видим, Леха, и Маша – здоровые, молодые люди, способные самостоятельно творить свои судьбы, в отличие от сверстников, выброшенных за черту нормальной жизни в силу реальной беды, болезни, инвалидности.

А вот герой картины «Волкодав» (реж. С. Ястржембский, 2014) – человек иной возрастной категории. Это семидесятисемилетний старик с высшим егерским образованием, который на протяжении 20 лет каждую зиму уходит в тайгу, чтобы охотиться на волков с целью сохранения остального животного мира в данной местности. Режиссер показывает, как по белоснежному, освещенному тусклым зимним солнцем полю идет на лыжах одинокий человек, расставляет самодельные капканы. Через некоторое время снова обходит тайгу, проверяя, не попались ли туда дикие звери. Делает это осторожно, временами останавливаясь и издавая похожие на волчий вой звуки, чтобы хищники отзывались на его призыв. Он выстраивает с ними сложную систему взаимоотношений. Иногда жалеет, раза три отпускал. Проблема состоит в том, что сейчас государство этими хищниками не занимается, а между тем ущерб от них немалый. Представление о волках как о «санитарах леса» – устаревший стереотип. «Волкодав стойкостью своей потряс, интеллектом и даже юмором, – говорит о своем герое автор. – Человек действует без оружия, демонстрируя какое-то другое отношение к природе. Он сам решает поставленную перед собой задачу, показывая, как, живя природной жизнью, можно думать и побеждать»<sup>83</sup>.

Еще одна картина, рассказывающая о жизни на далеком острове Ольхон на Байкальской метеостанции семьи из четырех человек – мужа, жены, дочери и сына, практически изолированных от мира, называется «Рыбак и танцовщица» (реж. В. Соломин, 2004). «Когда глядишь на повседневную жизнь этих людей, и про свою жизнь начинаешь понимать гораздо больше, – говорит режиссер Сергей Урсуляк. – И даже начинаешь чего-то конкретного стыдиться в самом себе и тем самым испытываешь удивительно очищающие чувства. Это то, что мы напрочь

---

<sup>83</sup> Трухина А. В. Искусство плюс наука // Культура Урала. 2015. № 8 (34). С. 53.

забыли в игровом кино. В этих фильмах, странно снятых, никак особенно не смонтированных, сделанных уж точно без компьютерной графики и каких-либо кинематографических наворотов, есть такая пронзительность»<sup>84</sup>.

Персонажи этнографических, антропологических лент живут на экране своей, удаленной от цивилизации, но отнюдь не пустой и не праздной жизнью. Здесь важны и традиции, и привычки, и национальные корни, жизненный уклад. Среди подобных персонажей – обаятельная героиня фильма «Маленькая Катерина» (реж. И. Головнев, 2004). Небольшая лента вмещает в себя два года жизни крошечного ребенка, наполненных неповторимыми моментами взросления и познания природы. Катерина живет со своей семьей в юрте, ее мама готовит еду на костре, а дочка помогает ей – собирает ветки и ходит с маленьким ведерком за водой. Ее соседи – лесные олени с оленятами и белки, правда, еще и нефтяная вышка – корень всех проблем. Дело в том, что хантыйская семья Катерины – одна из последних, живущих традиционной жизнью на территории, где производятся новые нефтяные разработки. Старая жизнь уничтожается наступающей цивилизацией. В этой ленте удивительно точно отсечено все лишнее. Из десяти часов отснятой пленки режиссер оставил 24 минуты сплошной поэзии и красоты. В эту группу можно включить также снятые в последние десятилетия картины «Страна Удэхе» (реж. И. Головнев, 2015), «Сны с того берега» (2014) и «Зимнее моление» (2016) А. Добрякова, «Книга Тундры. Повесть о Вуквукае – маленьком камне» (реж. А. Вахрушев, 2011) и другие. Автор последней в этом списке картины Алексей Вахрушев рассказывал, что на Чукотке он снимает с девяносто первого года. Оказывается, фильмы об оленеводческих культурах существуют, но мало что известно про чукчей. Образ жизни этих людей, их характеры, душевные переживания необходимо успеть запечатлеть, показав, как можно достойно, полноценно, красиво жить в самых сложных природных условиях. Традиционная северная культура не исчезает, но тревожные предпосылки к этому есть. Среднее

---

<sup>84</sup> Урсуляк С. В. Атрофия сердечной мышцы. Екатеринбург – 2004 // Искусство кино. 2005. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2005/04/n4-article12> (дата обращения 30.01.2013).

поколение уже не говорит по-чукотски. Традиции видоизменяются. Заглавный герой картины старик Вуквукай – стержень, на котором держится вся жизнь этих людей. Они изолированы от большого внешнего мира, но они абсолютно самодостаточны, им надо только не мешать.

Однако цивилизованный мир, потрясаемый экономическими кризисами, настойчиво интересуется своими окраинами, по-прежнему поражаясь стойкости их вполне счастливых обитателей, но и не забывая о богатствах их недр. Поэтому вышеперечисленные документальные фильмы не только показывают нам этих людей, но и бьют тревогу. Выживут ли они в новых условиях? Не упадут ли под напором наступающей на них цивилизации?

По проселочной дороге, еле переваливаясь через ухабы, идет машина. В ее стеклах мелькает суровая природа, а в одном из зеркал вдруг появляется спокойное женское лицо с узким северным разрезом глаз. Так начинается картина Екатерины Головня, названная именем ее героини «...Неркаги...» (2012). Ненка Анна уверена, что ее народ сохранится, потому что он находится ближе к Богу, чем те, кто изнежен цивилизацией. Наверное, так оно и есть. Ведь люди, живущие в непростых бытовых условиях, привыкли бороться с трудностями. Недаром фамилия героини Неркаги в переводе с ненецкого означает «род негнущихся». Анна – твердый человек. Ее цель – сохранить свою национальную культуру и воспитать достойную смену. Она усыновила почти 40 ненецких детей и сама воспитывает их, обучая оленеводству, приобщая к церкви, прививая любовь к национальному языку и родному краю. «Кто обыденность и повседневность превратит в праздник, тот и будет здесь жить», – уверена Неркаги, подвижница, писательница, философ.

#### 1.3.4. Оппозиция 4: творец, кумир – фантазер, чудаки

Здесь речь идет о творческих личностях, то есть людях неординарных, одаренных, не похожих на остальных. И это не просто уникальные личности, это именно творцы-созидатели. А главное – любимцы публики. Пушкин писал:

«Всякий талант неизъясним»<sup>85</sup>. В этой связи в таланте иногда видят некое отклонение от нормы, полагая, что талант управляется не разумом, а аффектами и страстями. Хотя Гоголь утверждал противоположное: «Искусство есть водворенье в душу стройности и порядка, а не смущенья и расстройства»<sup>86</sup>. Существует определенный набор качеств, характеризующих одаренную личность: экспрессивность, быстрота мышления, адаптационная гибкость, острота внимания к жизни, умение выбирать объекты и переключаться с одного на другой, извлекать их из памяти, включать в систему ассоциаций и, в конце концов, придавать яркую форму содержанию, открытому творческим воображением.

Примечательно, что когда рассказывают о творческой личности, всегда говорят о ее таланте и мастерстве. Причем часто оценивают именно мастерство, хотя мастерство – это всего лишь совершенное владение ремеслом, достигаемое трудом и усердием. Тогда как талант – это дар от рождения. Исследователи искусства считают мастерство силой вторичной по сравнению с талантом, который творит художественное содержание. Мастерство отвечает за рациональную часть созидательной деятельности, но вне связи с талантом оно бессильно.

Существуют понятия – «поэтическая» личность и «бытовая», «эмпирическая» личность. Они, естественно, не совпадают. Художник выражает свою поэтическую личность через произведения. Но аудиторию чаще всего привлекает именно эмпирическая личность. Телевидение прививает публике интерес к бытовым сторонам жизни знаменитостей. Конечно, кумиры притягивают к себе толпу своими талантами, успехами, достижениями, тайной творчества. Но чаще всего, пожалуй, необычными, а порой и скандальными биографиями, непростыми характерами, шокирующим поведением, умением заставить о себе говорить. Знаменитые поэты, писатели, актеры, музыканты, художники – любимые персонажи экранной документалистики, особенно

---

<sup>85</sup> Пушкин А. С. Египетские ночи // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1957. Т. 6. С. 380.

<sup>86</sup> Гоголь Н. В. Избранные письма // Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 6 т. М. : Изд-во Худож. лит., 1953. Т. 6. С. 382.

форматной, телевизионной. Но и в фестивальных программах творческие личности присутствуют. К примеру, на XVI фестивале документального кино «Россия» самыми любимыми героями оказались именно деятели искусств наряду с людьми с ограниченными возможностями. Вот рейтинг тем, отраженных в 42 картинах конкурсной программы: *искусство* – 9, наука – 1, спорт – 1, война – 5, политика – 2, любовь – 3, быт – 4, социум – 4, молодежь – 2, дети – 2, рабочие – 5, «особые» люди – 6. Под «особыми» как раз и имелись в виду инвалиды, отшельники, «чудики». Конечно, это деление по темам условно. Но и оно о многом говорит. Это было в 2005 году, но и в 2007-м ситуация мало изменилась. И тогда знаменитостей, представленных на документальном экране, оказалось предостаточно. Назовем ленты: «Андрей Битов. Писатель в полуписьменном мире» (реж. С. Головецкий, 2007), «Завещание. Александр Зиновьев» (реж. Е. Григорьев, 2006), «Борис Эйфман. Репетиция балета» (реж. А. Гутман, 2006), «Юрий Арабов. Механика судьбы» (реж. А. Коган, 2007), «Костя и Мышь» (реж. А. Загданский, 2006). Зрители увидели людей не только талантливых, но и в человеческом плане вполне уникальных, каждого со своей судьбой. А режиссеры постарались отыскать индивидуальные пути к их экранному раскрытию и самораскрытию. Так, Евгений Григорьев заставил философа А. Зиновьева с куда большим удовольствием вспоминать собственное детство и войну, чем свои скандально известные труды и взрослую жизнь-борьбу. При этом мир на экране сливался в особый, зеленовато-серый фон, придавая удивительную выразительность лицу героя. Сергей Головецкий выбрал приемы провокации и погружения писателя Андрея Битова в замкнутое пространство. Фильм об Эйфмане тяготел к жанру научпопа. Аркадий Коган также стремился, побудив героя думать в кадре, снять момент рождения мысли. Андрей Загданский «не стал ни провоцировать, ни заставлять, ни просить. Он доверился герою. <...> Чередуя наблюдение, хронику и интервью, Загданский нашел монтажно точный баланс между играющим самого себя Кузьминским и собственным рассказом об этом необыкновенном человеке – ярком и уникальном явлении российского

авангарда», – написала критик Зоя Кошелева<sup>87</sup>. В картинах о знаменитостях есть опасность потерять героя в «персонаже»: либо не разгадать живого человека, либо его «переупрямить».

Кумиры публики представлены и в других картинах исследуемого периода: «Я умер в детстве» (реж. Г. Параджанов, 2004) и «Опасно свободный человек» (реж. Р. Ширман, 2004, Гран-при XVI фестиваля «Россия»), «Арсений Тарковский. Малютка-жизнь» (реж. В. Амирханян, 2004), «Неприкасаемый» (реж. В. Мирзоян, 2003), «Александр Аскольдов. Судьба комиссара» (реж. В. Балаян, 2006, Гран-при XVII фестиваля «Россия»), «Пол Маккартни. 73 часа в России» (реж. М. Капитановский, Д. Завильгельский, А. Шипулин, 2003) и «Кто такой этот Кустурица»? (реж. Н. Гугуева, 2013, Гран-при XXIV фестиваля «Россия»).

Харизматичен и ярок на экране сербский режиссер и музыкант Эмир Кустурица. Всю свою жизнь он создает огромную вселенную, населенную странными, чудаковатыми персонажами. В их мире, живущем по особым законам, царят фантазия и музыка. Фильм глубок и многослоен, близок к артхаусу, свободен от привычного форматирования и *стереотипов*, толкающих картины, касающиеся знаменитостей, к игровым жанрам: к мелодраме или триллеру. Здесь ясная композиция с внутренними смысловыми блоками. Прекрасно подобраны кадры из личного архива Кустурицы и его фильмов. При этом картина ценна не только своей эмоциональной заразительностью, но и мужеством, ведь она говорит о пути, пройденном за последние десятилетия всем нашим постсоциалистическим пространством – и Югославией в том числе.

Лента «Евтушенко. Комментарии» (реж. В. Мелетин, 2013) представляет собой фильм-монолог, в котором поэт смотрит старую хронику, свои выступления и комментирует их, подмечая какие-то бытовые детали или рассказывая, как все было и с чем связано. В картине мы видим его живую эмоциональную реакцию на себя самого в молодости. Он то удивляется, то чем-то восхищается, то посмеивается над собой. Фильм состоит из архивных кадров и

---

<sup>87</sup> Кошелева З. К. Автор и/или герой. Екатеринбург – 2007.

сегодняшних съемок крупным планом лидера легендарного поколения, последнего поэта-«шестидесятника», недавно ушедшего от нас.

Творческий путь Елены Камбуровой тоже начался в 1960-е годы, когда подул ветер свободы, наступила «оттепель». Недаром фильм «Елена Камбурова. Роман со временем» (реж. Е. Емельянова, Е. Дюрин, А. Черепанов, 2012) начинается с эпизода под названием «Ветер». «Она сама похожа на ветер, который срывает истины», – звучит голос за кадром. Не поступив в театральный вуз, Камбурова пошла в цирковое училище. Когда начинала сольную карьеру, цензура ее не принимала. Не нравилась интонация, ведь Камбурова всегда была другая, чем остальные артисты. В фильме создается образ человека, отчаянно боровшегося за свою мечту, и в конце концов пришедшего к ней, прорвавшегося к публике и славе, хотя певица говорит о себе, что она – пожизненный андеграунд. На экране возникает образ трагического клоуна и звучит песня про клоуна. Повествование разделено на главы, в картине много синхронизаций. Рассказывается о тех людях, которые поддерживали героиню (Высоцкий, Булат Окуджава, Юлий Ким), и о ее нынешнем триумфе – получении главного в жизни приза – собственного театра музыки и поэзии. Авторы ассоциируют жизнь певицы со сказкой о золотом ключике: «Песня выстроила для нее театр».

Другой театральный деятель – екатеринбургский актер и режиссер Николай Коляда – оказался в центре картины «Ужас, летящий в ночи» (реж. М. Чувайлова, 2005). Фильм не только сочно представил человека победительного обаяния и человеческого горения, но и затронул острую социальную проблему: как дать подняться маленькому театру, как помочь делу всей жизни яркого, талантливого, активного творческого человека.

Но есть среди героев и иные кумиры. В исследуемый период вышли два заметных фильма о музыканте и поэте Петре Мамонове, начинавшем в своем коллективе «Звуки Му», а затем снявшемся в главных ролях в знаменитых фильмах Павла Лунгина «Такси-блюз», «Остров», «Царь». Одни считают его гением, другие – сумасшедшим, кто-то – юродивым, кто-то – шаманом, а кто-то – и великим актером. В ленте «Темный Му» (реж. М. Любакова, 2004)



затрагивались вопросы взаимоотношений искусства и религии. Фильм был пронизан трагическим мироощущением и духовным напряжением. В другой картине «Петр Мамонов. Черным по белому» (реж. К. Смилга, 2011) визуальный образ героя, шедшего по белому полю, был рефреном протянут сквозь всю картину. Похоже, своим юродством он защищался от мира, поскольку весь соткан из противоречий. Другой не менее противоречивый персонаж – герой фильма «Он ругается матом» (реж. Т. Шахвердиев, 2006) Сергей Шнуров, поэт, музыкант и доморощенный философ. Кстати, позже, в 2017 году, он стал необыкновенно популярен: награжден премией ТЭФИ, читает лекции, выступает на радио, гастролирует, одет в хороший костюм с бабочкой, красуется на расклеенных по городам афишах. Но тогда, в 2006-м, мало кто видел эти нынешние перспективы. Его талант предлагалось не обсуждать. Он воспринимался как «мыльный пузырь», который скоро лопнет. Оказалось – не лопнул, а расцвел пышным цветом. «Времена меняются, вместе с ними меняемся и мы» – гласит латинская пословица.

Итак, на противоположном полюсе данной оппозиции существуют не традиционные творцы, а фантазеры, мечтатели, чудаки (в терминологии В. Шукшина, «чудики»). Как правило, это некие простаки, живущие, в отличие от «окраинных» людей, рядом с нами, но по собственным законам. У них свой мир, свой способ мыслить и самовыражаться. У В. Шукшина есть рассказ «Чудик», положенный им в основу новеллы «Братка», вошедшей в фильм «Странные люди». Герой киноновеллы механик Василий Егорович Князев, доморощенный художник, впечатлительный, ранимый, чувствующий красоту мира, но какой-то странный, «не от мира сего», обладающий одной характерной особенностью: с ним постоянно что-то случается. Исследователь творчества В. М. Шукшина Г. Г. Хисамова описывает этого «чудика» (так ласково называет его жена) как «обычного человека с необычным складом души, которому свойственна эксцентричность, импульсивность, непредсказуемость поведения»<sup>88</sup>. Душа его

---

<sup>88</sup> Хисамова Г. Г. Речевое поведение героев рассказов В.М. Шукшина // Рус. речь. 2004. № 4. С. 51

мается, и поступки необъяснимы, но только с точки зрения бытовой логики. Ведь он стремится приподняться над обыденностью, которая томит его. Однако люди его не понимают. При этом автор не только посмеивается над своим героем, но и любит его. Писатель и режиссер выходит за пределы обычных юмористических моделей. Смех, баловство, игра, гротеск помогают ему докричаться до читателя и зрителя, обратить внимание на этих странных героев. Среди них есть и вдохновенные лгуны, обличители, правдолюбцы, и одинокие странники, ищущие смысла жизни. При этом они всегда исключительны, чувствуют красоту мира, будучи сами по-своему красивы и талантливы. Представлены эти типы героев и в современном документальном кино.

В картине «Мироносицы» (реж. М. Добровольская, 2004) героини тоже странные, чудаковатые. Это две деревенские бабушки, которые своими силами восстанавливают храм. Вернее, занимается этим в основном только одна из них, потому что вторая все время болеет. Для старушки, самоотверженно из последних сил карабкающейся по лестнице, которая тянется будто до неба, под самый купол, храм – дом родной. «Я прихожу туда, у меня облегчение делается, – говорит она. – Сижу дома, то там заболит, то там». Для нее реставрация храма – не просто слова, а смысл жизни и реальное деяние. Она работает и для души, и для окружающих ее людей.

А вот в фильме «Дивьи люди» (реж. П. Стрельников, 2003) представлен уходящий в прошлое древний мир «атипичных» лекарей, живущих в Тверской области и владеющих тайнами народной медицины. Эти старушки считают головную боль или грыжу не просто физическим недугом, а нарушением баланса с природой – «доспешкой». Боль – причина неверного поведения. Антиподом «дивьих людей» в картине выступает священник, который утверждает: «Если к исцелению примешивается что-то дурное, то тело исцелится, а душа будет погублена». Как видим, на острие конфликта оказывается душа человеческая. И за душу борются обе стороны. Режиссер не склонен осуждать своих героев, которые ему чрезвычайно интересны. Для него они – не сказочное, былинное прошлое, а яркое, цветное настоящее.

В дебютной ленте Андрея Титова «СССР-Россия-Транзит» (2005) представлены сразу три типа таких странных персонажей. Первый – герой парадоксальный – владелец магазина, коллекционирующий советскую атрибутику (СССР). Второй – мечтатель, называющий себя помещиком и рассказывающий о том, как построит усадьбу и возведет храм (Россия). Третий – деревенский пьяница, персонаж, близкий к сумасшествию, так как называет себя «военным атташе войск Христа на Земле и комендантом гарнизона галактической безопасности». Это некий переходный, «промежуточный» тип, которого автор относит к группе Транзит. Человек оказывается будто между эпохами. Ни назад, в величественное, но полуразрушенное прошлое не оглядывается, ни на будущее не надеется. Новая эпоха находится в состоянии некоего «недосозидания», как говорит режиссер.

Фильм явно продолжает тему, заявленную на рубеже 1980–1990-х годов, когда на сломе времен так называемое «перестроечное» кино заполнили «странные люди» всех калибров в картинах свердловских документалистов: Бориса Кустова «Новые сведения о конце света» и «Союз Советских Социалистических Рекордофф», Владислава Тарика «Тот, кто с песней», Георгия Негашева «Новые времена». Андрей Титов называет свою ленту фильмом-поиском, историей блужданий, где каждый блуждает по-своему и хочет жить осмысленно в этом неосмысленном мире. Картина – о тех «низовых потоках», которые идут через простого человека, превращаясь в поистине гремучую смесь. А ведь в сложные времена растерянность индивида перед временем и априорное стремление доискаться до истины чувствуются сильнее. «Сквозная фабула, закладываемое ощущение – российскому мужичку даже в переломную эпоху мало простого хот-догового потребительского счастья. Он хочет понять, зачем он здесь и почему и чем должен заниматься. <...> Сейчас, – по мнению режиссера, – подобное смыслоискательство немного затушилось, подлакировалось и подгламурилось, покрылось семимильно потребительским налетом»<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Личная беседа с Андреем Титовым. Екатеринбург, 2011.

Были фантазеры-чудаки и в программах фестиваля «Россия» недавних лет. Например, в фильме «Контактеры» (реж. А. Рубцова, 2012) – 12-минутном монологе мужичка, рассказывающего о своей встрече с летающей тарелкой (больше похожей, впрочем, на стакан). Был он тогда, как сам признается, «с бодуна хорошего», но помнит все довольно отчетливо: мол, потерпели они аварию, топливо вытекло, попросили подключиться к горячей воде. При этом инопланетная гостя не смогла объяснить землянину, ни откуда их корабль летит, ни сколько, а лечить его болячки пыталась рубиновым камнем, который светился светло-зеленым цветом. Жюри отвало ленте заслуженную награду за лучший дебют. Этому способствовало несколько обстоятельств: точно найденный герой, юмор, лаконизм и умение автора вовремя включить и выключить камеру.

Важно отметить, что вместе с этими странными, порой нелепыми героями на документальный экран сегодня приходят глубокие социальные и нравственные проблемы времени. Кино говорит о тоске человека от неустроенности, разрухи, безработицы, малонаселенности деревень, но вместе с тем в нем живет вера в лучшее, тяга к поискам смысла жизни, стремление к созиданию.

Мы попытались проследить динамику предпочтений, которые современное документальное кино отдает тем или иным типам персонажей. Интерес к героям сегодня несколько усилился. Хотя пятью годами раньше антигерои явно преобладали. Сегодняшнее документальное кино внимательнее изучает наш традиционный беспокойный социум, хотя и интерес к «окраинным» жителям не иссякает. Люди сложны, неоднозначны, не до конца понятны, непредсказуемы. Тем они и интересны. Образ документального героя перестал казаться однотонным. Он стал объемнее, сложнее, но и неожиданнее вместе с тем, чем прежде. Экзотикой сегодня никого не удивишь. И оппозиции перестают быть слишком жесткими, враждебными друг к другу. Переходы между ними и их составляющими оказываются все менее заметными. Негерои все чаще становятся героями; творцы – странными фантазерами и наоборот; те и другие оказываются уникальными; а социум старается внимательнее присмотреться к своим окраинам. Хотя массовое все же по-прежнему преобладает над исключительным. И так,

вероятно, будет всегда. Ведь уникальное редко, а массовое широко распространено и взаимозаменяемо. Тем важнее всматриваться в исключительные явления, чтобы масса не могла поглотить их совсем.

## Глава 2. Методы исследования героя на документальном экране

### 2.1. Автор экранного документа в фокусе дискуссий

#### 2.1.1. Теория вопроса

Как пишет Г. С. Прожико, ключевыми проблемами многих исследований по истории и теории кино являются: достоверность отображения факта в экранном документе, понимаемая и как адекватность этого отображения, и как постижение внутреннего смысла запечатлеваемой реальности; мера вторжения в жизненный поток и границы интерпретации жизненных явлений; степень творческой свободы автора применительно к экранному документу. Так кто же такой автор?

Слово *автор* в переводе с латинского означает – *виновник, основатель, учредитель, сочинитель*. Принято различать автора биографического – творческую личность, существующую «во внехудожественной, первично-эмпирической реальности», и автора «в его *внутритекстовом*, художественном воплощении»<sup>90</sup>. В ранние литературные и долитературные эпохи автор рассматривался как божественный авторитет, наделенный пророческой поучительностью и мудростью. И в дальнейшем – как «устроитель, воплотитель и выразитель эмоционально-смысловой *целостности*, единства данного художественного текста, как автор-творец»<sup>91</sup>. Он komponует и организует художественный мир, создает искусственную реальность и внеположен ей. Но эта реальность хранит отпечатки его творческой личности, его авторского замысла, его концепции. Михаил Бахтин так характеризовал значение автора в произведении: «Автор – носитель напряженно-активного единства завершеного целого, целого героя и целого произведения. <...> Автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно, и в этом всегда определенном и устойчивом избытке видения и

<sup>90</sup> Прозоров В. В. Автор. Введение в литературоведение. М. : Высшая школа, 2000. С. 11.

<sup>91</sup> Там же. С. 13.

знания автора по отношению к каждому герою и находятся все моменты завершения целого – как героев, так и совместного события их жизни, то есть произведения»<sup>92</sup>.

Вероятно, сегодня снова возникает потребность вернуться к старым теориям. Как известно, Ролан Барт в своем знаменитом эссе «Смерть автора» выражал иную точку зрения. Основываясь на средневековой терминологии, он давал развернутую классификацию «производителей», а не творцов текста. Это были «скриптор» (тот, кто просто копировал чужой текст), «компилятор» (тот, кто добавлял то, что заимствовал из чужих текстов), «комментатор» (тот, кто пояснял чужой текст) и, наконец, «ауктор» (тот, кто высказывал собственные мысли, находившиеся в полном соответствии с общепринятыми). Кроме того, он отвергал метод чтения произведения с опорой на изучение личности автора, придавая большое значение функции читателя и считая закрепление за текстом единственной, авторской, интерпретации наложением некоего ограничения на текст. Необходимо рассматривать текст отдельно от его творца – вот мысль Р. Барта. Автор должен производить текст, а не объяснять его. «Рождение читателя приходится оплачивать смертью Автора»<sup>93</sup>.

Однако есть и иная оценка читательского творчества по отношению к авторскому, восходящая к пушкинской традиции: судить писателя «по законам, им самим над собой признанным»<sup>94</sup>. Р. Барт называл автора всего лишь писателем, а не автором, чтобы не проводить параллелей между терминами «автор» и «авторитет». М. Бахтин же, учитывая способность творимой суверенной, другой реальности к содержательному саморазвитию, как раз связывал между собой понятия «автор» и «авторитет», считая автора активным творцом создаваемого им мира. «Автор авторитетен и необходим для читателя, который относится к нему не как к лицу, не как к другому человеку, не как к

<sup>92</sup> Бахтин М. М. Автор и герой. С. 39–40.

<sup>93</sup> Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс : Универс, 1994. С. 391.

<sup>94</sup> Пушкин А. С. Письма. Бестужеву А. А. (конец января 1825 г.) // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.. В 10-ти т. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1958. Т. 10. С. 121.

герою, не как к определенности бытия, а как к *принципу*, которому нужно следовать»<sup>95</sup>.

Что касается кино, то оно вообще долго не признавалось искусством именно потому, что не имело авторов в традиционном смысле. По словам немецкого искусствоведа Конрада Ланге, оно точно воспроизводило природу в непреобразованном, хаотичном состоянии, просто ретранслировало ее. Но для любого искусства важно, чем оно разнится с природой, возвышается над ней. А возвышается оно благодаря авторскому вмешательству и духовному смыслу, которое в себе несет. Однако кинокамера и киноплёнка бездуховны. Отсюда следовал вывод: кино – не искусство, а изготовитель фильма – не творец, не автор. Как писал исследователь В. Михалкович, у кинематографии две системы возвышенного – одна позаимствована у старших искусств, другая – собственная кинематографическая. «Эти системы необходимы друг другу, поскольку заимствования из традиционных искусств приносят в новое средство художественные ценности, являющиеся достижением человечества, признанные и необходимые ему, а в поисках же специфики как бы готовится возможность выражать и передавать другим поколениям эти ценности на особом, новом языке, которого еще не знало и который еще не освоило человечество»<sup>96</sup>. Г. С. Прожико определяет экранный документ «как своего рода *хронотон*, рожденный совместными усилиями реальности, людей с кинокамерой и зрителей»<sup>97</sup>. Важны все три элемента. Однако когда речь заходит о хронике, то часто проявляется устойчивое зрительское убеждение в полной адекватности запечатленного хроникальной камерой фрагмента реальности и в полном отсутствии авторского вмешательства в ее трактовку. Такую точку зрения до сих пор можно встретить во многих публикациях. Хроникальное запечатление вызывает редкостное доверие у

<sup>95</sup> Бахтин М. М. Автор и герой. С. 225.

<sup>96</sup> Михалкович В. И. Роль автора в технических искусствах // Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. Ч. 1 : Становление средств массовой коммуникации в художественной культуре первой половины XX века. М. : Искусство, 1983. С. 263.

<sup>97</sup> Прожико Г. С. Экранный документ в контексте современной медиаккультуры // Экранная культура в современном медиапространстве: методология, технологии, практики. М.; Екатеринбург : Уральский рабочий, 2006. С. 18.



аудитории. Однако это глубокое заблуждение. Исследовательница доказывает, что авторская трансформация реальности происходит всегда. Между тем специфика кино на протяжении всего XX века виделась прежде всего в его способности выступать в качестве прямого ретранслятора реальности.

Сама по себе идея «ретрансляции» была сформулирована еще в эстетике натурализма. Появление «технических искусств» создало иллюзию практической возможности ее полной реализации. Казалось, авторская субъективность искусства исчезала, ибо в самом процессе создания технического изображения стало возможным «миновать сознание как необходимое в традиционных искусствах звено (блок) преобразования информации, попадающей в поле зрения объектива», – замечает киновед В. Соколов<sup>98</sup>. На этом основании кино приписывалась способность выявлять ту «реальную правду», которая остается недостижимой в классических искусствах. Поэтому и монтаж рассматривался как определенного рода произвол, противопоказанный «техническому реализму» кино и фотографии. Теории Андре Базена и Зигмунда Кракауэра построены как раз на идее способности кино воспроизводить «физическую реальность», лишь «мумифицируя» ее. Эта мысль была высказана в книге З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» в 1960 году. Считая, что кино более других искусств привязано к окружающему видимому миру, ученый решительно отделял первое от остальных, подчеркивая, что «наряду с фотографией кино – единственное искусство, сохраняющее свой сырой материал в более или менее нетронутым виде... Все это означает, что фильмы в основном “привязаны” к внешней оболочке вещей»<sup>99</sup>. Успех теории З. Кракауэра был обусловлен совпадением многих ее положений с ситуацией в художественной культуре 60-х годов прошлого века, ситуацией, связанной с популярностью документалистики, развитием телевидения и т. д. В конечном итоге книги З. Кракауэра в значительной степени повлияли на исследования документального

---

<sup>98</sup> Соколов В. С. Киноведение как наука. М. : Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2010. С. 156.

<sup>99</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М. : Искусство, 1974. С. 21.

кино и на его практику, а также на дискуссии о взаимопроникновении документального и игрового начал в кино.

В кинематографической реальности ученый видел лишь воспроизведенную физическую реальность. И был убежден, что, фиксируя ее во всей полноте, кино тем самым реабилитирует ее, превращая в самостоятельную ценность. Реальный мир, по Кракауэру, это мир видимый, и он неоднороден. При этом эстетическая природа кино состоит не в интерпретации, а в запечатлении мира. Ученый не анализирует технические свойства кинематографа, а строит свою теорию, исходя из модели глаза, полагая, что «кинематографичен только тот фильм, который так или иначе снят “с точки зрения”, с позиции (времени и пространства) того события, которое он изображает»<sup>100</sup>. Именно эту мысль, как мы помним, прокламируют сегодня приверженцы направления «действительное кино», стремящиеся видеть и показывать жизнь глазами своих героев.

Итак, З. Кракауэр считал реальную и отснятую действительность (реальность фильма) тождественными. В. Соколов же опровергал данный тезис тем, что такой уверенности у нас нет. Ю. Лотман ставил вопрос иначе: а можем ли мы вообще постичь, *что* такое реальность или *что* такое жизнь. В суждениях зрителей и критиков об искусстве, рассуждал он, довольно часто звучит вопрос: похоже это на жизнь или нет?

То есть изначально предполагается, что мы прекрасно знаем, что такое жизнь. А «между тем знать какую-то вещь – это означает, во-первых, знать, как она устроена, во-вторых, знать, чему она служит, и, в-третьих, знать, что с ней будет хотя бы в ближайшем будущем. Ни на один из этих вопросов относительно жизни мы ответить не можем. Мы не знаем, как она устроена, мы не можем даже предположить, зачем она существует, и даже для каждого из нас в отдельности мы отнюдь не можем сказать, что будет через несколько минут»<sup>101</sup>. А если нам не понятно, что такое жизнь, невозможно и сопоставление с нею, поскольку любое сопоставление есть проникновение в неизвестное, непонятное целое. Ю. Лотман

<sup>100</sup> Соколов В. С. Киноведение как наука. С. 160.

<sup>101</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. Диалог с экраном. Таллинн : Александра, 1994. С. 7-8.

видел в стремлении сопоставить экран с жизнью требование, касающееся скорее кинематографа, чем жизни, природа которого отвечает древнейшим представлениям об искусстве. Ученый предлагал сопоставить движение событий в жизни и на экране, а затем выявить значимые элементы экранного текста. Ведь цель искусства состоит не в простом отображении того или иного объекта, а в попытке сделать его носителем значения.

Между тем, по мнению современных исследователей, опирающихся на труды Л. Юнга, С. Эйзенштейна и некоторых других ученых и практиков кино, фиксация видимого мира как важнейшая функция кинематографа заслонила в теории З. Кракауэра значение функции кинематографа, касающейся организации видимой реальности вообще. А значит, и роли в нем автора. Более того, современный российский ученый Н. Хренов, полемизирующий с теорией З. Кракауэра, утверждает, что организация реальности не может быть беспристрастной в социальном смысле, она связана также и с идеологическим содержанием кино. Ученый полагает, что «любая физическая реальность в то же время является и реальностью культуры, ею пропитана и сама по себе как самостоятельная реальность не воспринимается»<sup>102</sup>.

Между тем долгое время кино все-таки воспринималось как простой ретранслятор реальности. Поэтому, с одной стороны, предпринимались многочисленные попытки «облагородить» кинематограф с помощью «старших» искусств, а с другой, велись поиски собственной кинематографичности. Шли процессы накопления открытий, завершившиеся сознательным применением монтажа. «Художник получил неограниченную власть над материалом, монтаж позволял преодолевать механичность изображения, позволял воссоздавать на экране подвижность – не физическую, видимую, но глубинную, постигаемую умозрением»<sup>103</sup>. А когда новое средство выражения начинает функционировать

---

<sup>102</sup> Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М. : Аграф, 2006. С. 21.

<sup>103</sup> Михалкович В. И. Роль автора в технических искусствах. С. 266.

как искусство, тогда и его производители начинают признаваться творцами, авторами. В конечном итоге так и произошло.

Истинно *авторское* начало привнес на экран Дзига Вертов, чей опыт до сих пор вызывает многочисленные споры и рождает бесчисленных последователей. По мысли Д. Вертова, «киновещь отнюдь не сводится к визуальной копии реальной вещи. Уже пафос “выявления” предполагает достаточно активную роль “киноглаза”»<sup>104</sup>. С Д. Вертовым спорили теоретики ОПОЯЗа и ЛЕФа, выступая против излишней поэтизации факта. Так, В. Шкловский писал, что «хроникальный материал в обработке Вертова лишен своей души – документальности»<sup>105</sup>. А О. Брик утверждал: «На первом месте стоит материал, а художественное произведение есть только один из возможных способов его конкретизации и, как оказалось, далеко не совершенный»<sup>106</sup>.

Идее «киноправды» как «коммунистической расшифровки действительности», казалось бы, противоречила собственная формула Д. Вертова «жизнь врасплох». Разные исследователи старались объяснить это противоречие. «Предположение, что подлинность жизни и позиция автора не только не исключают, но, скорее, обуславливают друг друга, находясь в постоянном взаимодействии, – такое предположение казалось вызывающим парадоксом. Оно ставило в тупик даже наиболее талантливых оппонентов Вертова», – писал С. А. Муратов<sup>107</sup>. Хотя, по мнению исследователя, «киноправда» и «методы “киноглаза”» («жизнь врасплох») не исключают, а взаимодополняют друг друга. Л. Рошаль, объясняя метод Д. Вертова, писал, что, хотя и кадры на экране, и впечатления от зафиксированных фактов мимолетны, это не значит, что они не несут в себе устойчивые настроения и смыслы. «Временная сжатость заставляет их сконцентрироваться. Впечатления – это тоже способ оценки фактов, в работу

---

<sup>104</sup> Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика кинофакта. // Искусство кино. 2012. № 1. С. 81.

<sup>105</sup> Шкловский В. Б. За 60 лет. Работы о кино. М. : Искусство, 1985. С. 79.

<sup>106</sup> Брик О. М. Разложение сюжета // Литература факта : Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М. : Захаров, 2000. С. 228.

<sup>107</sup> Муратов С. А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. М.: ВК, 2009. С.171.

операторов, снимавших под руководством Вертова, подобная оценка входила одним из сознательно рассчитанных элементов»<sup>108</sup>. А сам режиссер в статье «О любви к живому человеку» целью своего творчества называл правду, а средством – киноглаз. При этом «киноглаз», по Вертову, обладает «совершенным зрением», позволяющим открывать в «жизни как она есть» прогрессивную составляющую, которая заключалась именно в «коммунистической расшифровке действительности», чему и соответствовал термин «киноправда» в его коммунистической версии. «...Дискурс Вертова постоянно риторически раздваивается, отсылая одновременно и к идейной конструкции, и к буквальной репрезентации», – пишет исследователь А. Щербенок<sup>109</sup>. Сам режиссер формулировал это так: «Мало снять куски правды. Надо эти куски так организовать, чтобы в целом получилась правда»<sup>110</sup>. В результате кино вещь становилась не просто суммой зафиксированных на пленке фактов, но «высшей математикой фактов», по словам Вертова. При этом он буквально растворял материал в своей поэтической речи. Иным путем, как известно, шла Эсфирь Шуб, создававшая свои кинопроизведения в русле исторической публицистики и извлекая из кадра не символический смысл, как Д. Вертов, а его историческое содержание. Но и она была убеждена, что документальный фильм надо творить как искусство.

И все равно понятие авторства в кинематографе еще долгое время отличалось от того, что применялось в традиционных искусствах. Авторство в кино было коллективным. И главным мог стать не только режиссер, но и оператор, сценарист, художник. Об этом размышляли в 1930-е годы российский киновед Н. А. Лебедев в книге «К вопросу о специфике кино», а в 1960-е – французский философ Жан Митри в книге «Эстетика и психология кино». Главным мог стать любой участник киногруппы, лишь бы у него было самобытное видение мира и умение воплотить его на экране. В 1950-е годы во

<sup>108</sup> Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М. : Искусство, 1982. С. 134.

<sup>109</sup> Щербенок А. Дзига Вертов: диалектика кино вещи. С. 83.

<sup>110</sup> Вертов Д. Хочу поделиться опытом // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М. : Искусство, 1966. С. 135.

Франции распространилась новая концепция – «политика авторов». В ее основе лежал девиз, сформулированный Жаном Жироду: «нет произведений, есть авторы». В это время, как пишет В. Михалкович, «художники начинают творить особые эстетические миры в своих фильмах, картины их становятся свидетельствами попыток творцов достичь целостного, интегрального знания о мире»<sup>111</sup>. Таким образом, нынешний этап развития документального кино был подготовлен не только открытиями Дзиги Вертова и режиссерами первых десятилетий существования кино, но и поисками представителей «новой французской волны», так называемого «правдивого кино», взявших на вооружение принципы вертовской киноправды, переведенной на французский язык как «синема верите».

Одним из отцов «новой французской волны» почитали критика и теоретика кино Андре Базена, отстаивавшего «доверие к действительности», подлинность, убедительность, документальность на экране. Он формулировал свою идею так: «Впервые образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого воздействия человека»<sup>112</sup>. По мнению А. Базена, кинематограф должен не интерпретировать, а показывать действительность. Он отстаивал принцип реконструирования, а не конструирования действительности. «У Базена монтаж подчиняется логике изображения (формальной логике события). У Эйзенштейна “логика изображения” подчиняется принципам монтажного мышления», – формулировал В. С. Соколов<sup>113</sup>. Однако критики усматривали в позиции А. Базена некоторое принижение роли художника. Ведь «искусство без страсти и пристрастий, лишенное индивидуально-художественного начала, способного воплотить важные общественные движения времени, – мертво», – подчеркивал киновед

---

<sup>111</sup> Михалкович В. И. Роль автора в технических искусствах. С. 268.

<sup>112</sup> Базен А. Что такое кино? // М. : Искусство, 1972. С. 44.

<sup>113</sup> Соколов В. С. Киноведение как наука. С. 294.

И. В. Вайсфельд в предисловии к русскому изданию 1972 года книги французского критика «Что такое кино?»<sup>114</sup>.

А. Базен не мог принять также «педагогическое воздействие» некоторых документальных фильмов, подмену формальной логики событий логикой доказательств и авторским текстом, первенство не изображения, а «звуковой дорожки». В этих возражениях А. Базена легко усматривается его позиция по отношению к нарративу, который на рубеже 50–60-х годов прошлого века начал проникать в телекино, а сегодня расцвел там пышным цветом. Об этом пишут многие исследователи, рассматривая документальный фильм на телевидении как нарративный публицистический кинотекст. Действительно, подобного рода произведения чаще всего встречаются именно на телеэкране. Какова же здесь роль автора?

Современные французские исследователи Жак Омон, Ален Бергала, Мишель Мари, Марк Верне в книге «Эстетика фильма» четко различают следующие понятия: автор, нарратор, нарративная инстанция и персонаж-нарратор. *Автор* «имеет свой характер, свою личность, свою реальную жизнь и собственную психологию, даже собственное видение мира, и это ведет к тому, что внимание сосредоточивается на его персоне и на его потребности самовыражения»<sup>115</sup>. В таком случае получается, что режиссер – единственный создатель произведения и анализировать его работу надо, исходя из его намерений. Его функция нарратора совпадает с его личностью творца. Против абсолютизации роли автора выступал, как мы помним, Р. Барт. *Реальный нарратор* – это не автор, его функция не совпадает с личностью последнего. Роль повествователя – вымышленная. Рассказываемая им история предшествовала рассказыванию, хотя на самом деле рассказывание, нейтральное по отношению к «истинности» истории, эту историю и выстраивает. *Нарративная инстанция* – это некое абстрактное сообщество, обычно остающееся за кадром и объединяющее

---

<sup>114</sup> Вайсфельд И. В. Андре Базен в современном киноискусстве // Базен А. Что такое кино? // М. : Искусство, 1972. С. 18.

<sup>115</sup> Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М. Эстетика фильма М. : НЛЮ, 2012. С. 88.

собой нарратора, нарративные функции участников и ситуацию осуществления этой функции. Иногда нарративная инстанция проявляется и в тексте. Наконец, *персонаж-нарратор* соотносится со всеми флешбэками.

В свою очередь, отечественный исследователь нарративного документального телекино А. А. Пронин выявляет три типа авторов: *реального*, *абстрактного* и *фиктивного*. Абстрактный автор не очень удачно вписывается в специфику публицистики. По существу, это так называемый «образ автора», по В. В. Виноградову. Однако это понятие неприменимо к документальному телекино как медиатексту, поскольку, как пишет Г. Я. Солганик, этот тип автора – «не условный образ (рассказчик, лирический герой и т. п.), от лица которого ведется повествование, но конкретная подлинная личность со своими вкусами и пристрастиями»<sup>116</sup>. Разница между *реальным* и *абстрактным* авторами очевидна. Этого собирательного, *абстрактного* автора, по мнению А. А. Пронина, точнее будет называть *подразумеваемым* автором, то есть тем, «кого подразумевает в качестве создателя фильма зритель... и... кого подразумевает в качестве “идеального экранного себя” реальный автор»<sup>117</sup>. Наконец, *фиктивный* автор – это не автор в полном смысле слова, а тот, кто его изображает. На эту роль в документальном кино сегодня приглашаются актеры. Завершая раздел, посвященный теориям кино, касавшимся проблемы автора, важно отметить, что все они опирались на соответствующую *их конкретному времени* логику развития кинематографа, каковая в них и отражалась.

### 2.1.2. Дискуссии нового века

Говоря об экранной документалистике начала XXI века, Г. С. Прожико отмечает ее тематическую ориентацию на исследование *пространства души и чувств* человеческих, хотя кинематографисты по-прежнему тяготеют к отображению реальности в ее *спонтанной самовыразительности*.

---

<sup>116</sup> Солганик Г. Я. К определению понятия «текст» и «медиатекст» // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2005. № 2. С. 11.

<sup>117</sup> Пронин А. А. Mass-док: презумпция нарративности. СПб. : Петрополис, 2017. С. 98.



Исследовательница усматривает в документалистике этого периода две основных разнонаправленных тенденции: традицию художественного интерпретаторского стиля, поддержанную всей историей отечественного документального кино, с одной стороны, и очевидное давление «виртуализированной» информационной картины действительности, создаваемой средствами массовой информации (телевидением, в частности), с другой. В первом случае документалистика следует художественной традиции, и мир на экране предстает в виде *авторской концепции*, явленной «зрителям или в ясно читаемой авторской форме, легко манипулирующей фрагментами документально запечатленной реальности, или вуалировано присутствующая в формах, тяготеющих к очерковой повествовательности, сохраняющей самовыразительность сюжетов настоящей жизни»<sup>118</sup>. Во втором случае мы наблюдаем *плоскостной способ показа реальности*, при котором вперед выступают объекты, несущие в себе информацию, а пластическая многозначность запечатленной на экране картины действительности подчиняется *вербальной линейности* трактовки событий. «Здесь очевидно преобладание публицистического способа показа и осмысления событийного ряда жизни, без попыток образного проникновения в глубину символической параллели запечатлеваемого»<sup>119</sup>.

Действительно, телевизионная эстетика стала в последние годы сильно влиять на судьбы экранной документалистики. Слово автора буквально довлеет над образом. Советское телевидение (как и документальное кино) было не похоже на нынешнее. Но отнюдь не только в смысле его однолинейной идеологической направленности. В советское время, когда на местных станциях существовали редакции телекино, а на Центральном телевидении работало творческо-производственное объединение «Экран», документальное телекино, как пишет Л. Ю. Малькова, «оперировало всем арсеналом средств документального кино, было в целом более кинематографично, подчиняя время, место и методы съемки

---

<sup>118</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе [Электронный ресурс].

<sup>119</sup> Там же.

характеру снимаемых людей»<sup>120</sup>. Однако современное документальное телекино превратилось, по словам С. А. Муратова, буквально в «псевдокино». Вот его формула: «Изображение, композиция, монтаж – несущественны. В основе фильма лежит принцип текста. Дикторский текст, озвученный, как правило, одними и теми же голосами определяет все содержание. Художественная образность отрицается. Исторические сенсации, научно-популярная дидактика, криминальные выпуски – это можно слушать, но смотреть совершенно не обязательно. Такие фильмы – упаковка пустоты. Документальный конвейер, не имеющий никакого отношения ни к искусству, ни к поиску истины. <...> А настоящий документальный фильм предполагает многозначность и диалог со зрителем: такой фильм – кино автора, а не кино системы»<sup>121</sup>.

К сожалению, в силу доминирующего влияния телевидения, документалистику не рассматривают в качестве искусства зачастую и в мире. «Везде – телевизионные фильмы, соответствующие программы. Это не фильмы как таковые, а специальные форматы... – обрисовывал ситуацию 2008 года режиссер С. Дворцовой. – Документальное кино почти полностью мигрировало на телевидение, и сегодня это исключительно телевизионный жанр»<sup>122</sup>. Участвуя в той же дискуссии на страницах журнала «Искусство кино», сказанное подтверждал и организатор фестиваля «Артдокфест» режиссер В. Манский, говоря о том, что документальные фильмы, достойно развивающие язык неигрового кино, все больше размываются телевизионным форматом. «Телевидение уже окончательно отказалось от документального кинематографа как от одного из видов искусства. Оно вошло в заключительную фазу форматирования»<sup>123</sup>. Однако М. Разбежкина в другой дискуссии уточняла, что сталкивалась с другим опытом на Западе. Там не работают форматы нашего отечественного телевидения. Там «не нужны закадровые тексты, музыка за

---

<sup>120</sup> Малькова Л. Ю. Социальное и документальное: противоречия экранного отражения жизни России. С. 88.

<sup>121</sup> Муратов С. А. Документальный телефильм. Незаконченная биография. С. 296–297.

<sup>122</sup> Неигровое кино – ресурс игрового // Искусство кино. 2008. № 10. С. 13–14.

<sup>123</sup> Неигровое кино – ресурс игрового. С. 7.

кадром, обычное обеспечение. <...> Важны лишь художественные особенности фильма, его актуальность, убедительность»<sup>124</sup>. Три годами позже режиссер В. Косаковский в интервью журналу «Искусство кино» тоже делился своими впечатлениями: на Западе кино смотрят и в кинотеатрах, поскольку спохватились и уже «бегут от телевидения, чтобы сохранить кино как искусство»<sup>125</sup>. А вот составитель документальной программы московского международного кинофестиваля Григорий Либергал высказал в 2016 году другое мнение<sup>126</sup>. Он видит в телевизионной кинодокументалистике большие перемены, связанные с тем, что границы между телевизионным и авторским кино размыты. Сегодня телефильмы попадают на фестивали и в кинозалы, а авторские, фестивальские картины прекрасно смотрятся и на телевидении.

Спор об авторе не утихает на протяжении всего исследуемого нами периода. И он связан с отношением как к жизненной реальности, так и к зрителю. Документальный фильм – «открытая система, куда включен и зритель, – на правах одного из авторов. Он-то, зритель, в конце концов, додумывает, домонтирует фильм», – так уже в начале нового века размышлял о триаде «реальность – автор – зритель» режиссер-документалист Дмитрий Луньков<sup>127</sup>. Речь шла о доверии автора, с одной стороны, к самому отражаемому материалу, а с другой, к воспринимающему его зрителю. И, между прочим, «документальное кино требует от зрителя в сто раз большей подготовленности, интеллектуальных усилий, чем игровое... эстетической изощренности, особых умений смотрения, обучением которым никто не занимается», – заострял вопрос главный редактор журнала «Искусство кино» Д. Дондурей<sup>128</sup>.

Рассматривая же первую составляющую триады – реальность, Д. Луньков замечал, что документалисты нередко просто берут фотографическое

---

<sup>124</sup>Имеет ли дос право на art? // Искусство кино. 2010. № 12. С. 104.

<sup>125</sup>Косаковский В. А. «Опять собираю деньги по миру» // Искусство кино. 2013. № 2. С. 90.

<sup>126</sup>Либергал Г. А. «Документального кино много» // Искусство кино. 2016. № 8. С. 92.

<sup>127</sup>Луньков Д. А., Джулай Л. Н. Увидим ли небо в алмазах? (постфестивальные диалоги) // Документальное кино эпохи реформаторства. М. : Материк, 2001. С. 104.

<sup>128</sup>Имеет ли дос право на art? С. 102.

изображение человека, его слепок. Из реального прототипа создают совсем другого, в соответствии со своим замыслом, меняя и окружающую среду, используя в качестве антуража подходящие кадры. Казалось бы, все это делается для того, чтобы добиться гармоничности творения. Но, оказывается, определенная негармоничность документальному фильму тоже необходима. Режиссер утверждал, что грубоватая фактурность, шероховатость, броуновская хаотичность жизни диктуют свои требования к форме фильма, который может просто «рухнуть не только от художественной слабости, но и под грузом собственного совершенства. При всей собранности, целесообразной соединимости и совместимости частей законченный фильм должен сохранять некоторые свойства просто материала»<sup>129</sup>. Сама жизнь, по его мнению, определяет эстетическую организацию документального текста. Д. Луньков отстаивал право жизненного материала доминировать над авторской конструкцией в неигровом кино, в котором он видел единственное из всех искусств, где факт не просто стоит выше его интерпретации. Здесь интерпретация выходит за пределы фильма и доверяется зрителю. Режиссер полагал, что в этом и состоит особенность документального кино по сравнению с другими искусствами, где автор-творец дарит нам вторую реальность, оперируя не божественными картинами жизни, а часто рожденными фантазией или преобразованными ею вольными отражениями. В документалистике же поток бытия отодвигает и заслоняет автора, не соотносимого с ним по значению. Поэтому автор не должен жестко навязывать жизни свои решения вопреки ей самой. «Неуместны умственные комбинации из *самой жизни*. Неуместно авторское, на гордыне возвращенное вмешательство»<sup>130</sup>.

Как видим, будто реанимируя давние дискуссии 1960-х годов, режиссер вновь говорил о границе между действительностью и искусством, которая определяет эстетическую феноменальность экранной документалистики, и о пределах авторского вмешательства в жизнь, вновь отстаивая вторичность авторства по отношению к реальности. Однако практика показывала, что

---

<sup>129</sup> Луньков Д. А., Джулай Л. Н. Увидим ли небо в алмазах? С. 103.

<sup>130</sup> Там же. С. 105.

отрицать автора, а вкупе с ним и его позицию в документальном кино невозможно. По мнению режиссера Б. Караджева, «зависимость результата от авторской индивидуальности в неигровом кино гораздо выше, чем в игровом»<sup>131</sup>.

Размышляя о судьбах документалистики, режиссеры и критики обсуждали процессы стирания различий между игровыми и неигровыми картинками, а также трансформации, происходящие в самой документалистике. Д. Дондурей говорил в одной из дискуссий о том, что мутации, происходящие в современном кинематографе, «касаются нового понимания хроники, достоверности, героя, придуманного/непридуманного освоения новой природы интереса к доку в самом игровом кино»<sup>132</sup>. Необходимо было заново осмыслить понятия *автор*, *реальность*, *достоверность*, *реконструкция*, *инсценировка*.

Любопытная полемика развернулась на страницах журнала «Искусство кино» в 2011 году, где критик С. Сычев выступил с резким заявлением о торжестве на документальном экране лжи, сменившей киноправду. Прежде, по его словам, неигровое кино «шло от свидетельства к проповеди, а потом обнаружило возможности для исповеди. Но свидетельство все равно оставалось важной его особенностью, с него все начиналось. <...> В новых фильмах есть исповеди, но фальшивые (или отдающие фальшью, что для зрителя одно и то же). Есть проповедь, но более завуалированная, чем в 30-е годы, когда голос за кадром подробно объяснял, что нужно рассмотреть в кадре... Свидетельства нет. Раньше хроникальность тянула кино назад, теперь она ему необходима, но взять ее неоткуда. Фильмы, снятые на телефон, на хоум-видео, снятые самими героями в любой форме, одинаково недостоверны»<sup>133</sup>. Причину происходящего критик усматривал в пресловутом исчезновении из кино автора. По его наблюдению, контакт зрителя с героем возникает как раз в тех лентах, где ясно обозначена именно авторская позиция. А путь к правде через *сырую реальность* оказывается тупиковым, что грозит документалистике смертью, ведь люди перестанут ей

<sup>131</sup> Кинопроблемы.doc. Российское документальное кино как реальная драма. С. 86.

<sup>132</sup> Имеет ли doc право на art? С. 101.

<sup>133</sup> Сычев С. Документальная ложь // Искусство кино. 2011. № 9. С. 96.

доверять. Выход же из сложившейся ситуации критик видел в возвращении Автора, которого теперь стало не хватать. Поводом к полемике послужил фильм П. Костомарова и А. Расторгуева «Я тебя люблю», где в поисках достоверности режиссеры решили отдать камеру в руки персонажам, хотя потом произвели некоторые постановочные досьемки, уйдя от специфики неигрового кино.

С изложенной позицией не согласился В. Матизен. Он оправдывал эксперимент П. Костомарова и А. Расторгуева тем, что они сами сознательно провоцировали сомнение в документальности того, что демонстрировали на экране. «Перед нами эксперимент с заранее объявленными и соблюденными условиями, притом первый в своем роде в российском кино, и его результат подлежит интерпретации, а не навешиванию ярлыков...» – писал В. Матизен<sup>134</sup>, возражая против разговоров об исчезновении авторства в новой документалистике, которое, как *энергия*, никуда не пропадает, а только меняет свои формы. При этом киноведение должно не констатировать смерть объекта, а отыскивать его. Режиссеры смонтировали отснятую героями пленку, исходя из своего, авторского, видения этих героев, отличного от их собственного. И получили *социопсихологический портрет* определенного слоя современной городской молодежи. Таков результат. Вместе с тем В. Матизен обозначил три условия, ограничивающие авторскую активность, необходимые, по его мнению, для того, чтобы фильм был признан документальным. А именно: 1) отсутствие воздействия создателей на предкамерную реальность; 2) отказ от применения любых форм монтажа (непрерывная съемка, синхронная запись звука, неподвижная камера без трансфокатора и рапида); 3) отсутствие вербальной авторской интерпретации. При этом он предлагал все же отказаться от жесткого деления кино на игровое и неигровое, в наше время, по его мнению, уже неплодотворное.

С этим соглашалась и Виктория Белополюская, давно, по ее словам, заключившая с автором (в смерть которого, безусловно, не верит) такую конвенцию: *что* он считает документальным кино, *то* она и смотрит как

---

<sup>134</sup> Матизен В. Э. Хомо шутинг // Искусство кино. 2011. № 9. С. 99.

документальное. Но в эксперименте П. Костомарова и А. Расторгуева она, как и С. Сычев, тоже почувствовала недостаток Автора. Правда, по иной причине, связанной с одним существенным качеством документального кино, а именно с *уникальностью* того, что снято, с талантом и *личностной неповторимостью снимающего*. Именно это, по ее мнению, делает документальное кино документальным. То, что снято, больше не случится, никто другой этого не снимет, не увидит, не заметит, не рассмотрит. Однако у П. Костомарова и А. Расторгуева снимали «люди толпы». А потому налицо, по мнению В. Белопольской, «уже не смерть автора, а смерть героя. <...> Герой все-таки должен стоять съемки. Должен что-то значить»<sup>135</sup>. Таким образом, пришествие «*homo shooting*» (человека снимающего) еще не означает тотальной антропологической революции, как писал В. Матизен. Этот человек может снимать, фиксировать, протоколировать жизнь, но искусство без автора не возникает. Поэтому и *смерть автора* в кино невозможна.

Следующая картина тех же режиссеров была продолжением эксперимента по стиранию границ между автором, зрителем и героем. Но, по мнению А. Сенченко, разница между двумя работами огромна. В «Я тебя люблю» «рука автора пряталась под густым слоем витального материала»<sup>136</sup>, в «Я тебя не люблю» авторское начало, напротив, было обнажено. Критик пишет об обновлении здесь понятия «герой кинофильма», который получился *непознаваемым*, как всякий подлинный человек. Здесь на экране предстала *срежиссированная* авторами ироничная игра с документальным материалом.

Продолжается полемика и с классиками. Д. Вертов отрицал сценарий в документальном кино. «Кинодрама – опиум для народа. <...> Долой буржуазные сказки–сценарии! Да здравствует жизнь, как она есть!» – писал он<sup>137</sup>. А между тем главной чертой сегодняшнего документального кино та же В. Белопольская

---

<sup>135</sup> Белопольская В. М. В поисках новой документальности // Искусство кино. 2011. № 9. С. 103.

<sup>136</sup> Сенченко А. Под doc // Сеанс Guide. Российские фильмы 2012 года. СПб. : Мастерская «Сеанс», 2013. С. 211.

<sup>137</sup> Вертов Д. Киноглаз // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. С. 96.

называет возвращение драматургии (!), «когда люди осмысливают свои задачи и свое будущее высказывание до того, как начинают снимать»<sup>138</sup>. Хотя многие авторы по-прежнему настаивают на том, что сценарий пишется в монтаже. Действительно, в 1990-е и нулевые годы классическая драматургия из документального кино ушла. На первый план выдвинулась *сырая действительность*. Главенствовала *идея подлинности* как детального, максимально полного высказывания. Теперь значение драматургии, по-видимому, вновь возвращается. С чем это связано? Возможно, с тем, что не все способны воспринимать «сырую» реальность, кроме того, через зрителя на неигровое кино начинают воздействовать и методы игрового.

Как следует понимать термин «авторское кино» сегодня? Ведь само физическое присутствие автора в кадре еще не делает кино авторским. Важно авторское самовыражение через образное начало, извлекаемое непосредственно из жизненного материала. В этом и состоит, по мнению многих теоретиков и практиков, специфика экранной документалистики. При таких обстоятельствах по-прежнему важен вопрос о подлинности снимаемого, который ставит перед собой автор. А потому первостепенные заботы документального кино располагаются именно «в зоне» автора, а не героя. Но как решать этот вопрос на новом витке истории? Б. Караджев полагает, что все начинается с линии соприкосновения автора с материалом, с осознания психологической дистанции между ним и его реальным героем. Этому и посвящен следующий раздел диссертации.

## 2.2. Взаимоотношения автора и героя в жизни и на экране

Как строятся взаимоотношения автора и его героя? У разных режиссеров это происходит по-разному. «Автор направлен на содержание (жизненную, то есть на познавательную-этическую, напряженность героя), его он формирует и завершает, используя для этого определенный материал... подчиняя этот

---

<sup>138</sup> Белопольская В. М., Караджев Б. Я. Док автор раздваивается // Искусство кино. 2016. № 1. С. 81.



материал своему художественному заданию, то есть заданию завершить данное познавательно-этическое напряжение», – писал Михаил Бахтин<sup>139</sup>. Таким образом, автор, отыскивая образное начало в самой действительности, художественно преобразовывает своего героя, с тем чтобы он начал выполнять в фильме ту функцию, которая подчинена идее картины.

Мы разбили взаимоотношения автора и его документального героя на несколько этапов: 1) выбор героя и знакомство с ним; 2) общение с героем во время съемок и установление дистанции; 3) вмешательство в жизнь героя; 4) жизнь после съемок: возвращение к герою. Обратимся к собственным высказываниям авторов.

### 2.2.1. Выбор героя и знакомство с ним

Как считают многие режиссеры, героем фильма становится далеко не каждый. Ошибка в герое вряд ли может быть исправлена на стадии монтажа. Герой определяет многое. Недаром считается: «Есть герой – есть кино». «Очень разнохарактерные люди мне попадаются, – говорит режиссер Андрей Титов. – Один “дуrometer” изобрел, другая громовой стрелой, упавшей с неба, людей лечит, третий может Папе Римскому по радиосвязи слать регулярно телефонограммы, четвертый за день пишет восемь поэм. Я с удовольствием откликаюсь на все эти темы, они мне на самом деле интересны. <...> Делю людей по принципу: человек-заметка, человек-эссе, человек-очерк, человек-повесть. Так, ежели человек – заметка и вся его биография заключена в даты его жизни, то я никогда не возьмусь за него. У меня не достанет таких потуг, амбиций и, возможно, таланта, чтобы рассказать о блеклом явлении красочно, чтобы преподать его как некий феномен времени. А людей-романов я, к сожалению, пока на своем пути не встречал»<sup>140</sup>. По-своему смотрит на проблему Марина Разбежкина: «Мне всегда были интересны люди, в жизни которых ничего не происходит. Так называемые “скучные люди”. Попробуйте на протяжении пятидесяти лет вставать в семь утра,

<sup>139</sup> Бахтин М. М. Автор и герой. С. 210.

<sup>140</sup> Личная беседа с режиссером А. Титовым. Екатеринбург, 2015, июнь.

к восьми приходиться на работу, в шесть возвращаться домой, выпивать бутылку пива, смотреть телевизор, ложиться спать. Прожить такую жизнь... Мне всегда интересно, что держит этих людей на поверхности, о чем они думают, о чем мечтают. А жизнь, где ставят рекорды и совершают подвиги, – мне неинтересна»<sup>141</sup>. И в другом месте: «Бывает, прекрасный человек – но не герой, и ты не знаешь, как его снимать. А бывает – какой-то маленький, ущербный, а вот он герой. Тут все зависит от интуиции. <...> Сегодня мне очень интересны люди двадцати трех – двадцати пяти лет. Мне кажется, они плохо ориентированы в современном пространстве, и интересно, что с ними случается, когда они, допустим, вынуждены принимать решения»<sup>142</sup>.

Герои картины Сергея Мирошниченко «Рожденные в СССР» – тоже обычные молодые люди, правда, подбирались они по определенному принципу. Все должны были представлять одно поколение, родиться в начале 1980-х годов, в одной и той же стране, а жить теперь уже не только в другой, но и в разных государствах, на которые распалась их прежняя родина – Советский Союз. На судьбы героев этого масштабного проекта повлиял геополитический перелом, который произошел из-за распада СССР. В этом состоит принципиальное отличие проекта С. Мирошниченко от подобных зарубежных опытов, где так же, как и тут, режиссеры снимают своих героев всю жизнь раз в несколько лет, только не на обломках родной страны, а среди обычных будней. Режиссер выбрал 20 непохожих друг на друга детей не только из центра России – Москвы и Ленинграда, но и из отдаленных уголков СССР, бывших советских республик – Киргизии, Литвы, Грузии. Сам автор говорит о проблеме так: «В документальном кино от выбора героя зависит все. И, выбрав героя, ты придумываешь ему схему испытаний, схему вопросов, схему движения. Только, в отличие от актера, герой может импровизировать внутри этой схемы. И чем больше неожиданностей он тебе преподнесет, тем сложнее и интереснее может получиться картина. Нужно

---

<sup>141</sup> Разбежкина М. А., Шавловский К. Б. Эффект попутчика : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/effekt-poputchika/> (дата обращения 10.03.2017).

<sup>142</sup> Разбежкина М. А. Начинать надо со сложного // Искусство кино. 2012. № 1. С. 74.

только уметь эти неожиданности зафиксировать. И не наделать глупостей в монтаже»<sup>143</sup>.

Естественно в самом начале автор и герой какое-то время присматриваются друг к другу (пока без камеры), чтобы добиться не только взаимопонимания, но и доверия. Съёмочной группе необходим определенный подготовительный период, когда она наблюдает за персонажами, и все взаимно притираются друг к другу. А далее автор незримо или зримо входит в картину. Режиссер Андрей Титов так рассказывает о своем опыте: «В кино есть время на паузу. Первые два-три дня вообще идут впустую. Герой колет дрова, топит баню, а мы природу снимаем, дороги, огород. Пусть он привыкает к камере. И когда она становится частью пейзажа, наступает момент доступности и доверия. Важнейший принцип при работе документалиста – “аборигенизирование”. Нужно слиться с местным пространством, чтобы пропустить через себя токи этой земли. И если удастся, если я даже чисто визуально вписываюсь в данный пейзаж своей щетиной, значит, фильм близок к тому, чтобы получиться. <...> Я понимаю, что уже какой-то уровень доверительных отношений достигнут, что люди не чураются камеры и меня. Я пытаюсь построить работу так, чтобы камеру воспринимали как нечто рядовое: мухи летают, камера снимает»<sup>144</sup>.

Тесный контакт до съемки устанавливает со своими героями режиссер Настя Тарасова: «Меня интересуют люди, пусть ничем не примечательные внешне, но имеющие внутри себя жизненную драматургию, то есть то, о чем можно думать, говорить, рассказывать зрителю. Но таких героев искать сложно, обычно они сами тебя находят. Со своими героями я всегда сначала стараюсь выстроить отношения, а потом уже начинать съемку. Для меня очень важно,

---

<sup>143</sup> Мирошниченко С. В., Шавловский К. Б. Детектор лжи : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/detektor-lzhi/> (дата обращения 14.05.2017).

<sup>144</sup> Трухина А. В. «Хочу знакомить страну со страной» // Культура Урала. 2014. № 10 (26). С. 43.

чтобы человек впустил меня в свой мир и успокоился, привык к тому, что иногда я буду в нем присутствовать. Это можно назвать приятием друг друга...»<sup>145</sup>.

Так же близко к сердцу приняла судьбу своей героини автор фильма «Наказание без преступления» (2011) Ирина Зайцева. Картина рассказывает об адаптации в нашем обществе сирот, о судьбах детей-отказников, живущих в психоневрологическом интернате, к которым у нас принято относиться как к изгоям и даже опасаться их. Главная героиня – Люда Митрофанова, от которой в детстве отказалась мать. Девушка физически и психически абсолютно нормальна, только немного вспыльчива в силу нелегкой жизни среди людей с серьезными психическими заболеваниями. «В 2007 году, когда мы начали съемки, приехали в этот интернат, я сразу же увидела, что Люда Митрофанова – цельный человек с серьезным жизненным опытом. Она все время отстаивает не только себя, но и всех униженных рядом с собой... Я заметила страдание в глазах и поняла, что здесь есть какая-то загадка», – говорит режиссер о своей героине<sup>146</sup>.

Доморощенным философом предстает в картине «Почтовая лошадь» о жителях Русского Севера семилетний мальчик Леха (реж. А. Головнев, 2008). Он из семьи поморов, что означает не национальность, а самобытную этнографическую группу русского населения, издавна живущую на берегу холодного Белого моря, объединенную одними и теми же обычаями, привычками, религией, поведением. Почтовая лошадь здесь олицетворяет связь времен, расстояний, судеб. А мальчик – идею о том, что жива старая поморская культура. Леха не должен был стать героем картины. Познакомились на почве киносъемки. «Мы подружились с Лехой через камеру. Таскал штатив», – рассказал режиссер<sup>147</sup>, роль которого можно определить как роль исследователя, искренне удивленного недетской мудростью ребенка. «Мы не очень богатые, но и не бедные, – информировал Леха. – Буду кандидатом наук... Это хорошая работа... Я точно

<sup>145</sup> Трухина А. В. «Наша “Россия” – душевная» // Культура Урала. 2014. № 9. С. 61.

<sup>146</sup> Личная беседа с режиссером И. Б. Зайцевой. Екатеринбург, 2012.

<sup>147</sup> Личная беседа с режиссером А. В. Головневым. Екатеринбург. 2015.

пить не буду... Жена должна быть хозяйственная... Вот такая у меня жизнь...»  
Как видно, приоритеты у мальчика были расставлены давно.

### 2.2.2. Общение с героем и установление дистанции

Как правило, режиссер не уступает персонажу своей главенствующей роли. Хотя, как рассуждает Марина Разбежкина, «в документальном кино есть вот эта сложность, даже двусмысленность: мы одновременно принимаем его существование в пространстве и предлагаем ему наше, авторское, которое похоже на его существование, но стопроцентно, конечно, им не является. Герой может не узнать себя в этой роли, хотя мы снимаем реально, максимально честно... в нашей стилистике я не разрешаю хоть как-то руководить героем, не разрешаю говорить: пройдите слева направо, сядьте на стул...»<sup>148</sup>. Задача режиссера – так подготовить человека к съемке, чтобы тот стал ему доверять. Режиссер С. Мирошниченко всегда соблюдает определенную дистанцию, не нарушая личного пространства своих собеседников. Задавая простые вопросы и схватывая отдельные детали поведения людей, он умеет подметить в них характерное, особенное и в конечном итоге открыть что-то очень важное. «...Я стараюсь не входить в близкие отношения со своими героями. Потому что когда тыходишь слишком близко, то неизбежно приоткрываешься. И герой может заметить, что ты перешел какую-то границу в отношениях, зашел слишком далеко. И тогда фильма не будет. Работа с героем возможна только при полном доверии с его стороны. А люди ведь обычно доверяются не самым близким. Героям фильма “Рожденные в СССР” я, например, казался дальним родственником. Такой добрый двоюродный дядя, который приезжает два раза за семь лет, пьет на кухне чай и узнает их жизнь. И мои герои охотно говорили на камеру то, что маме с папой не рассказывают»<sup>149</sup>. Но при этом режиссеру, как

---

<sup>148</sup> Разбежкина М. А. Документальный фильм: нужен ли сценарий? // Искусство кино. 2017. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2017/01/marina-razbezhkina-dokumentalnyj-film-nuzhen-li-stsenarij> (дата обращения 12.05.2017).

<sup>149</sup> Мирошниченко С. В., Шавловский К. Б. Детектор лжи. лжи : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс].

считает Сергей Мирошниченко, надо иметь то, что он хочет сказать. «Я всегда говорю героям: вы – соавторы моей картины. И чем талантливей соавтор, тем лучше для фильма»<sup>150</sup>. Схожего правила придерживается Андрей Титов: «Бывает, что настолько мы разные планеты, что не идет искра. Поэтому самый надежный метод – говорить о том, что близко. Я считаю: говори о том, что ты еще не знаешь. Исследуй, погружайся в ситуацию. Для меня почти невозможно снять человека и работать с ним, если я его досконально знаю, мне всегда работать легче на новой местности и с незнакомыми людьми»<sup>151</sup>.

Это близко к тому, о чем говорит и Марина Разбежкина: «Нужно, чтобы сработал “эффект попутчика”. Незнакомцы в поезде, понимая, что больше никогда не увидятся, говорят о себе то, что никогда не сказали бы маме, мужу, подруге. Они чувствуют замкнутое пространство и понимают, что человек никуда от них не денется. Удобный момент, чтобы свалить на попутчика... все свое счастье. Самого себя сложить в другого человека. Документальное кино – это такое купе, в котором происходит сеанс бытовой психотерапии»<sup>152</sup>. А что касается дистанции, то здесь у Марины Разбежкиной выработано особое понятие – «зона змеи» – личное пространство, разное у всех людей. «Если privacy – это просто некое осознание себя как личности, то “зона змеи” у всех разная, она имеет отношение к окружающему человека пространству. <...> У каждого из нас своя “зона змеи”. У кого-то она маленькая, у кого-то побольше, а у кого-то – у интеллигенции и медийных лиц – такая безграничная, что к нему с камерой и не подойти. <...> Вообще в русской культуре очень много закрытых пространств, много табу. <...> “Зона змеи” есть не только у отдельного человека, но и у всяких социальных институций. <...> Оценив то расстояние, на которое мы можем подойти, мы способны рассмотреть человека в максимальной близости и в максимальной его интимности – я имею в виду все то пространство жизни, которое окружает нас, когда мы не на публике. Когда вы входите в интимное

---

<sup>150</sup> Там же.

<sup>151</sup> Личная беседа с режиссером А. Титовым. Екатеринбург, 2015, июнь.

<sup>152</sup> Разбежкина М. А., Шавловский К. Б. Эффект попутчика. : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс].

пространство человека, вы начинаете его понимать, ему сочувствовать. Каким бы неприятным он ни казался вам издали в общественном пространстве. <...> Детальное разглядывание мне очень важно»<sup>153</sup>.

### 2.2.3. Вмешательство в жизнь героя

А вот, что говорит М. Разбежкина о том, можно ли вмешиваться в чужие жизни. «Герои – это все-таки не родственники, не друзья. Это чужие жизни. И любое вмешательство, любая одноразовая помощь могут изменить структуру отношений с героем, навредив фильму. При этом всерьез надеяться на то, что ваша помощь как-то изменит чужую жизнь – очень наивно. Для того, чтобы помочь человеку по-настоящему, нужно взять ответственность за его жизнь»<sup>154</sup>. Более того, по словам Сергея Мирошниченко, «помогать героям и как-то вмешиваться в их жизнь – очень опасно. <...> У меня был один случай, – рассказал режиссер, – когда фильм принес человеку ужасные беды, горе и потрясение. Мы невольно изменили судьбу нашего героя. Для участия в проекте «Рожденные в СССР» мы отобрали одного детдомовского парня из Иркутска. Эпизод с ним вошел в фильм. Картина вышла за границу, и со всего мира стали приходить пачки писем с просьбами об усыновлении. Так как мы не давали его адреса, то просьбы и подарки приходили нам, а мы передавали их адресату. Пока, наконец, его не нашли. И начался кошмар. Детский дом просто затерроризировали. Дошло до того, что парня несколько раз выкрадывали, были судебные разбирательства. Фильм повлиял на жизнь человека»<sup>155</sup>. Поэтому на проекте «Рожденные в СССР» у него даже есть договор с продюсерами о том, что он не имеет права вмешиваться в жизни своих героев. Не может дать им денег, например, хотя некоторые живут очень бедно.

<sup>153</sup> Разбежкина М. А. Начинать надо со сложного. С. 70–72.

<sup>154</sup> Разбежкина М. А., Шавловский К. Б. Эффект попутчика. : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс].

<sup>155</sup> Мирошниченко С. В., Шавловский К. Б. Детектор лжи : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс].

Хотя бывает и по-другому. Примерами могут служить взаимоотношения с героями режиссеров Любви Аркус и Насти Тарасовой. Особенно поразил зрителей фильм «Антон тут рядом» про мальчика-аутиста, вызвавший у всех ощущение свершившегося на наших глазах чуда – человеческого и кинематографического. Аутизм в фильме Любви Аркус предстал как «биологическая неспособность человека на компромисс с социумом, с его условностями, со скрежетом мегаполиса. С нелюбовью», – писала М. Кувшинова<sup>156</sup>. Режиссер с оператором А. Хамидходжаевым, снимая героя, одновременно пытались наладить и его жизнь. У них сложились совершенно особые отношения, изменившие не только Антона, его отца и умирающую мать, но и самих кинематографистов. Все постепенно «открывали смысл и значение таких понятий, как человеческое тепло, сочувствие и любовь, без которых нельзя жить», – отмечал критик В. Кичин<sup>157</sup>. «Этот фильм не будит жалость к “людям с ограниченными способностями”, это не сеанс сопереживания несчастным: – заключал журналист Ю. Сапрыкин, – несчастье случилось со всеми, все – с ограниченными способностями, всех жалко»<sup>158</sup>. Главным персонажем фильма стала кинокамера. В последнее время ее присутствие в документальном кино стараются либо скрывать, либо не замечать. Здесь она сыграла решающую роль, так как Антон на нее реагировал. «Для аутсайдера, вытесняемого обществом не на периферию даже, а куда-то за пределы границ социального взаимодействия в резервации психиатрических диспансеров, это сильнодействующий поворот», – писал В. Лященко<sup>159</sup>. Но камера «изменила и саму Любовь Аркус, – замечал критик А. Плахов. – ...Выяснилось, что автор... смотрит на своего героя не как на объект, интересный для аналитического фильма. Она смотрится в него как в зеркало – и это зеркало отражает невидимую сторону ее души»<sup>160</sup>.

---

<sup>156</sup> Антон тут рядом. Пресса о фильме // Сеанс Guide: Российские фильмы 2012, 2013. СПб. : Мастерская «Сеанс». С. 17.

<sup>157</sup> Там же. С. 12.

<sup>158</sup> Там же.

<sup>159</sup> Антон тут рядом. С. 15.

<sup>160</sup> Плахов А. С. Как в зеркале // Искусство кино. 2012. № 10. С. 51.



Так было и с маленьким больным мальчиком Линаром в одноименном фильме Н. Тарасовой, вынужденным тянуть за собой огромный медицинский аппарат, чтобы не остановилось сердце. Автор ленты ездила вместе с ним и русским врачом на операцию за границу, стремилась его спасти и реально спасла.

Однако не всегда документалисты ведут себя так, постоянно сталкиваясь со сложным профессиональным выбором, отыскивая ответы на сакраментальные вопросы: снимать или не снимать и как снимать, если не снимать невозможно; снимать или помогать? Персонажи фильма «Под открытым небом» (реж. А. Ерицян, 2005) – опустившиеся на самое «дно» жизни бомжи, бывшие журналистка и пианист. Картина А. Ерицяна – своеобразный «семейный портрет в интерьере» продуваемой насквозь полиэтиленовой палатки. Несмотря на то, что эти двое живут на улице, они по-своему счастливы и не теряют надежды на лучшее. Хотя лучшее так и не наступило. Они умерли почти в один день. И могилы с белыми безликими номерами на черных табличках стали им пристанищем. Примерно о том же рассказывает и фильм «Юля» (реж. Р. Махмудова, 2001), героиня которого прямо посреди улицы умирала на глазах у снимающих ее кинематографистов, которые также не спешили прийти ей на помощь, предпочитая снимать на пленку ее страдания, а затем и гибель. «Мы не врачи, мы – боль». Другие не помогают и в менее трагических случаях, исходя из того, что съемочная группа уедет, а проблема останется. Значит, важно хотя бы обозначить ее. Подобные этические проблемы до сих пор не находят своего окончательного разрешения, становясь предметом острых профессиональных споров.

#### 2.2.4. Жизнь после съемок: возвращение к герою

«Авторская документалистика вообще очень выматывает, – считает Марина Разбежкина. – Гораздо быстрее, чем, к примеру, игровое кино. Приходится общаться с невероятным количеством людей. И специфика этого общения сильно разрушает личность. <...> Слишком глубоко нам приходится погружаться в чужие человеческие судьбы. И выныривать оттуда – очень трудно. По доброй

воле возвращаться к своим героям совсем не хочется. <...> Когда режиссер находится в процессе съемок, он увлечен своим героем. <...> Но как только ты переводишь эту увлеченность на пленку или на цифру, ты вдруг понимаешь, что эти люди заняли в тебе очень много места. И ты испытываешь постоянное желание освободиться»<sup>161</sup>. Сергею Мирошниченко тоже трудно бывает продолжать общение с героями после съемок. «Фильм превращает реального человека в представление режиссера о реальном человеке, – говорит режиссер. – Хотя эта схема не касалась проекта “Рожденные в СССР”. Тут герои мне так же близки, как родные дети. <...> Общение – это труд. А я довольно замкнутый человек»<sup>162</sup>. Действительно, легче снимать людей, похожих по характеру на тебя самого, как это было у С. Мирошниченко с Солженицыным. Он тоже замкнутый человек, и все их разговоры, были короткими, редкими, но очень плодотворными.

Как видим, проблема взаимоотношений автора с героем не так проста, как может показаться на первый взгляд. М. Бахтин писал об этом так: «...нужно подчеркивать творчески продуктивный характер автора и его тотальной реакции на героя: автор не носитель душевного переживания, и его реакция не пассивное чувство и не рецептивное восприятие, автор – единственно активная формирующая энергия, данная не в психологически конципированном сознании, а в устойчиво значимом культурном продукте, и активная реакция его дана в обусловленной ею структуре активного видения героя как целого, в структуре его образа, ритме его обнаружения, в интонативной структуре и в выборе смысловых моментов»<sup>163</sup>. А ведь документалист должен уметь не только схватывать и постигать сырой, жизненный материал во всей его целостности, спонтанности и непредсказуемости, но и обладать способностью переносить его на экран. А для этого необходимо знать законы искусства и владеть профессией, что, к сожалению, наблюдается далеко не всегда. Ответ на вопрос о том, какими

---

<sup>161</sup> Разбежкина М. А., Шавловский К. Б. Эффект попутчика : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс].

<sup>162</sup> Мирошниченко С. В., Шавловский К. Б. Детектор лжи. : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс].

<sup>163</sup> Бахтин М. М. Автор и герой. С. 35.

жанрово-композиционными приемами пользуется при этом современный режиссер-документалист, будет дан в следующем разделе.

### 2.3. Жанровые и композиционные рамки

Жанровые и композиционные рамки в документальном фильме иногда бывают очень расплывчатыми и неуловимыми, едва заметными для зрительского глаза, поскольку не так ярко драматургически очерчены, как, скажем, в игровом кино. Жанровая палитра документального кино имеет весьма широкий диапазон: от чисто журналистских, зачастую информационных жанров, до классических, заимствованных как из игрового кино, так и из других искусств.

Проблема кинематографических жанров считается малоизученной. С. Дробашенко в книге «Пространство экранного документа» писал, что «в теории экранного искусства, в разработке принципов информации и пропаганды нет, пожалуй, более сложной, запутанной и до настоящего времени не решенной проблемы, чем проблема жанровой классификации документальных форм кинематографа и телевидения»<sup>164</sup>. Причем, как отмечал С. Фрейлих, «она никогда не была в центре внимания киноведения»<sup>165</sup>. А поскольку кино начиналось с хроники, то чаще других обсуждались и продолжают обсуждаться проблемы фотогении, документальной природы кинематографа, а не жанров. Однако натурность и документальность не исключают жанрового ракурса и связаны с индивидуальным почерком автора. Нельзя недооценивать опыт осмысления общей теории жанров еще античными учеными (Аристотелем и Горацием), мыслителями разных эпох и стран (Буало, Лессингом, Гегелем, Гете, Пушкиным, Белинским), а также нашими отечественными учеными: А. Веселовским, В. Асмусом, М. Бахтиным, В. Волькенштейном, В. Проппом, Ю. Тыняновым, В. Шкловским, Б. Эйхенбаумом, Л. Тимофеевым, Г. Абрамовичем, Г. Поспеловым, М. Каганом, В. Кожинным и другими.

<sup>164</sup> Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М. : МГУ, 1986. С. 301.

<sup>165</sup> Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. 2-е изд. М. : Академический Проект, 2002. С. 41.

Проблемой жанров занимались и киноведы: С. Фрейлих, А. Мачерет, И. Вайсфельд, Р. Юрнев, Н. Зоркая, В. Муриан, В. Соколов, Л. Козлов, М. Власов, Г. Прожико и другие.

Само понятие «жанр» имеет много трактовок и определений. «Жанр есть общая категория морфологии искусства, и... его многозначность и разноплановость глубоко закономерны, так как порождены многогранностью структуры искусства», – писал культуролог М. Каган<sup>166</sup>. Жанр рассматривают то как категорию формы (А. Мачерет), то как категорию содержания (Г. Пospelов), то как категорию особой содержательной формы (В. Кожин, Г. Гачев). М. Бахтин писал о жанре, что это «особый тип строить и завершать целое... существенно тематически завершать, а не условно-композиционно кончать»<sup>167</sup>. Трактуя определение М. Бахтина, другой литературовед, Н. Лейдерман, предлагал понимать термин «тематическое завершение» как «*воплощение* определенной концепции действительности», как «художественную картину» или как «художественную модель мира»<sup>168</sup>, выступающую в качестве ядра жанра, которое сохраняется в течение его многовековой жизни под слоем новообразований. Утверждая, что жанровая конкретизация реальности лежит в основе ее образного отражения, что не существует произведений, лишенных жанровой определенности, что жанр – всеобщий закон, идеальная модель, канон, эстетическая мера, тип условности, В. Муриан определял эту категорию как внутреннюю форму любого произведения. «Жанр дает художнику критерий для отбора материала и его интерпретации, устанавливает границу, за пределами которой данное содержание получает уже другой смысл»<sup>169</sup>.

К сожалению, в вопросе определения формообразующих признаков и классификации жанров документального кино в нашей научной литературе по-

<sup>166</sup> Каган М. С. Морфология искусства. Л. : Искусство, 1972. С. 424.

<sup>167</sup> Цит. по: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении : Критическое введение в социологическую поэтику. Л. : Прибой, 1928. С. 176.

<sup>168</sup> Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. С. 15, 16.

<sup>169</sup> Муриан В. М. Жанр как внутренняя форма фильма // Жанры кино. М. : Искусство, 1979. С. 41.

прежнему остается много неясного. Разные авторы подходят к решению проблемы по-разному. Мы не могли не учесть эти очевидные расхождения подходов. Интересной представляется нам классификация формообразующих признаков жанров документального кино, предложенная Ю. Мартыненко. Этот исследователь исходил из четырех признаков: действительность, автор, произведение, зритель<sup>170</sup>. Говоря о *первом* признаке, он подчеркивал важность самого отбора явлений *действительности* для жанрообразования. Мы помним, что в классической эстетике за событием закреплены эпические жанры (отсюда происходят и такие эпические киножанры, как документальная повесть, киноновелла, кинорассказ, кинороман); за действием – драматические жанры (комедия, трагедия, докудрама); за чувствованием – лирические (кинобаллада, кинопоэма, кинолегенда). Как писал В. Муриан, «киножанры более, чем другие параметры произведения, подтверждают “трансформативную” природу кино, поскольку в них объединяются образные особенности жанров других искусств»<sup>171</sup>. В. Соколов определял эту черту как полифоничность киноискусства. Она «проявляется, – по его словам, – не только *по отношению к действительности* (объекту изображения), но и по отношению *к другим видам искусства*»<sup>172</sup> прошлого и настоящего в том, что кино овладевает *способами их видения* и их *мирами*. То есть на ранних этапах своего развития киножанры формировались в ходе ассимиляции развитых жанров зрелых искусств, а не как результат собственного развития. Ибо кино выступало поначалу как *технический ретранслятор*. Оно должно было наработать свой собственный *художественный опыт*, «лишь после этого возникла и необходимость “запомнить”, закрепить его в форме структур специфических, “своих” жанров»<sup>173</sup>.

*Вторым* жанрообразующим признаком, по Ю. Мартыненко, является *автор*, который может представлять либо отделенным от предмета изображения,

<sup>170</sup> Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. С. 54.

<sup>171</sup> Муриан В. М. Указ. соч. С. 45.

<sup>172</sup> Соколов В. С. К методологии исследования киножанров // Жанры кино. М. : Искусство, 1979. С. 60.

<sup>173</sup> Там же. С. 50.

«объективным, либо это мир чувств, мыслей и переживаний самого художника»<sup>174</sup>. Далее *третий* признак: «Существен и строй произведения, его организация, которые формируются под воздействием определенной художественно-культурной традиции либо противопоставлены ей»<sup>175</sup>. А затем и – *четвертый*. «Информационная и художественная организация жанра во многом зависит от ориентации на зрителя; мера его осведомленности в рассказываемом событии, его способность к восприятию определенного набора художественных средств – степень участия в творчестве также воздействует на образный строй произведения»<sup>176</sup>. В этом смысле, как мы полагаем, жанр выступает полноправным участником коммуникационного процесса, инструментом коммуникации и способствует адекватному восприятию произведения аудиторией, становясь ключом к его пониманию и открытию. Вот почему литературовед В. Шкловский в свое время назвал жанр конвенцией-соглашением «о значении и согласовании сигналов»<sup>177</sup>. А современный исследователь массмедиа Г. Бакулев – «механизмом упорядочения отношений между двумя основными участниками массовой коммуникации»<sup>178</sup>.

Учитывая полифункциональность разных видов искусств, культуролог М. Каган предложил иной набор жанрообразующих признаков. Ученый выделил четыре основания для жанровой систематизации: предметно-тематическое (исторический, психологический, приключенческий жанры); степень познавательной емкости (роман, новелла); аксиологическое основание (трагедия, фарс, сатира) и тип образного моделирования (сказка, репортаж)<sup>179</sup>. Претендуя на универсальность, эта система, однако, не охватывает, на наш взгляд, всего спектра возможных жанров. Классификация жанрообразующих признаков, предложенная литературоведом В. Проппом, выглядела иначе. Он определял

<sup>174</sup> Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. С. 54.

<sup>175</sup> Там же. С. 54–55.

<sup>176</sup> Там же. С. 55.

<sup>177</sup> Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного // Шкловский В. Б. Избранное : в 2 т. Т. 2. М. : Худож. лит., 1983. С. 285.

<sup>178</sup> Бакулев Г. П. Конвергенция медиа и журналистика. М. : ИПКР ТВ, РВ, 2002. С. 81.

<sup>179</sup> См.: Каган М. С. Морфология искусства. С. 410–424.

специфику жанра тем, какая действительность в нем отражена, какими средствами эта действительность изображена, какова оценка ее, каково отношение к ней и как это отношение выражено.<sup>180</sup> Однако данная схема в ее развернутом виде работала лишь на жанры фольклора.

Как уже было сказано выше, Г. Прожико описала экранную модель реальности, состоящую из динамики самого жизненного потока, способа видения и понимания его человеком с камерой и психологической, идеологической установки зрителя. Рассматривая жанр в рамках этой модели как подлинно творческий инструмент, открытый для свободного выбора с целью органичного воплощения новых идей кинорежиссера, Г. Прожико предложила для экранной документалистики свой набор жанрообразующих признаков, оговорив при этом определенную условность предлагаемого деления, размытость жанровых границ и зависимость их от конкретно-исторических условий: 1) характер объекта, 2) конкретное назначение жанра, 3) масштаб выводов, мера типизации, 4) характер стилистических средств<sup>181</sup>. Вместе с тем исследователь предостерегла от попыток некоторых теоретиков и практиков снять с обсуждения проблему жанра как определяющего структурного принципа вообще. Ведь диалектическая сущность документального образа позволяет свободно выбирать различные структурные вариации. Свои предложения, связанные с жанровыми классификациями в кино, делали также другие исследователи, в частности М. Власов («Виды и жанры в киноискусстве») и С. В. Дробашенко («Пространство экранного документа»).

Оценивая приведенные выше жанрообразующие признаки, Л. Козлов обращал внимание на необходимость применения конкретно-исторического и предметного подходов к изучаемой области. Сам же он очерчивал три тенденции жанрообразования, или вида отношений: *катартическую, синтетическую и миметическую*. Исследователь подчеркивал, что все три тенденции постоянно

---

<sup>180</sup> См.: Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М. : Наука, 1976. С. 46–82.

<sup>181</sup> См.: Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. [Электронный ресурс].

перекрещиваются и взаимодействуют. Каждая может господствовать в отдельных произведениях, всецело определяя их жанровый облик, в то время как другие тенденции тихо соседствуют рядом.

Набор оснований для жанровых классификаций в кино, предложенный Л. Козловым, представляется нам в значительной степени обоснованным. Первая тенденция – *катартическая* – связана с отношением кинематографа к массовому зрителю и оценкой жанра по *типу чувственного воздействия*, как *природы чувств*. Этот термин применял в свое время К. С. Станиславский. Театральный режиссер Г. Товстоногов позже использовал словосочетание *эмоциональный импульс*. Он писал: «Чтобы постичь жанровую, стилистическую природу автора, надо искать тот эмоциональный импульс, который толкнул его на создание произведения»<sup>182</sup>. Исследователь В. Блок уточнял: «Каждый жанр привлекает к себе преимущественно какую-либо одну группу чувств»<sup>183</sup>. Театровед Г. Бояджиев применял термин «эмоциональный приказ»<sup>184</sup>. Режиссер Н. Акимов ввел понятие «жанровая атмосфера»<sup>185</sup>. Рассуждая о кино, мы можем вспомнить его так называемые «первожанры» с их уникальной «жанровой атмосферой». Комедии, мелодраме, феерии соответствуют три «первочувства», о которых в свое время писал А. С. Пушкин: «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством»<sup>186</sup>. Л. Козлов определял основания для различения этих жанров как типы эстетического воздействия, а жанры – как жанры эмоционального реагирования публики, или (по терминологии М. Бахтина) как *первофеномены*. Эти жанры важны и для документалистики. Природа чувств – условность. А жанр и есть тип условности. «Жанр, – по словам С. Фрейлиха, – как бы регулирует условность. Жанр помогает

---

<sup>182</sup> Товстоногов Г. А. О жанре // Товстоногов Г. А. О профессии режиссера. М. : Искусство, 1964. С. 179.

<sup>183</sup> Блок В. Б. Диалектика театра. М. : Искусство, 1983. С. 252.

<sup>184</sup> Бояджиев Г. Н. Поэзия театра. М. : Искусство, 1960. С. 112.

<sup>185</sup> Акимов Н. П. Выбор жанра и позиция художника // Акимов Н. П. Театральное наследие : в 2 т. Т. 2. М. : Искусство, 1978. С. 56.

<sup>186</sup> Пушкин А. С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Полн. собр. соч. : в 10 т. М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1958. Т. 7. С. 213.



проявить сущность, которая отнюдь не совпадает с формой»<sup>187</sup>. Условность жанра необходима, чтобы выразить *безусловное чувствование* содержания.

*Вторая* тенденция жанрообразования – *синтетическая* – касается отношения кинематографа к «старшим», традиционным искусствам. На этот счет существует аристотелевский набор так называемых «способов подражания», эмоционально окрашенных параметров, определяющих три группы жанров: лирических, драматических и эпических, – происходящих от трех родов литературы: лирики (киноисповедь, кинодневник, кинобаллада), драмы (комедия, мелодрама, феерия), эпоса (кинороман, киноповесть, киноновелла). Каждый из этих родов литературы связан с тремя *антропологическими доминантами*, или *коммуникативными готовностями*, тремя типами отношений между человеком и миром: мир во мне (лирическое переживание), мир между мной и другими субъектами жизни (драматическое действие), мир вне меня (эпическое событие). Таким образом, здесь мы касаемся другого элемента триады – авторского способа видения и понимания «жизненного потока». И, соответственно, определенного набора жанров, таких, например, как «исповедь» (лирическое переживание), «докудрама» (драматическое действие), «эпопея» (эпическое событие).

*Третья* тенденция жанрообразования – отношение кинематографа к своему специфическому материалу. Эта тенденция «связана с установкой на непосредственное освоение жизненного материала, на эстетические возможности хроники и документа, на фотографизм и натурность изображения»<sup>188</sup>. Жанры, связанные с *третьим* элементом триады, – «запечатленной картиной реальности», – раскрываются, исходя из трех традиционных параметров, или *опор жанра*. Ими пользуются многие исследователи журналистских и телевизионных жанров: Л. Кройчик, В. Ворошилов, А. Тертычный, Э. Багиров, Л. Шибеева, О. Коновалова и другие. Речь идет о *предмете, целевой установке и методе* изображения реальности, то есть о том, *что, зачем и как* отображается на экране.

<sup>187</sup> Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. С. 49.

<sup>188</sup> Козлов Л. К. О жанровых общностях и особенностях // Жанры кино. М. : Искусство, 1979. С. 89.

«Конечно, сам предмет искусства – избранная жизненная ситуация – диктует и логику ее воссоздания. Но не меньшее значение имеет и цель художника, которая реализуется по мере художественной интерпретации действительности с помощью художественного метода и в ключе определенного жанра», – отмечает и В. Муриан<sup>189</sup>.

Рассмотрим каждый из только что перечисленных жанрообразующих признаков в отдельности. Первый – это *предмет* отображения. С. Фрейлих подчеркивает, что «жанр зависит не только от нашего отношения к предмету, но и, прежде всего, от самого предмета»<sup>190</sup>, каковым в документалистике чаще всего выступают *человек, проблема* или *событие*. Все три элемента присутствуют во многих фильмах одновременно, но один из них все-таки, как правило, доминирует. В зависимости от этого и возникают три весьма распространенных жанра: *портретный* (биографический) фильм, *проблемный* (социально-психологический) фильм, *событийный* (репортажный) фильм, о которых немало написано в специальной литературе по документальному кино.

Слово *портрет* восходит «к латинскому глаголу “protrahere”, т. е. “извлекать наружу, обнаруживать”, позднее – “изображать, портретировать”. В русском языке слову “портрет” соответствует слово “подобень”»<sup>191</sup>. Но это, по мысли М. Андрониковой, не только «уподобление», передача внешнего облика человека, но и его внутренних свойств, то есть создание *образа* реального человека, его художественное «претворение», возведение в *типическое*. В старину слово *образ* и было одним из значений слова *портрет*. Значит, портрет не тождествен реальному человеку. Человек на экране воссоздается *по образу*, в отличие от зеркальной копии, и *по подобию* – в отличие от идеального изображения. «Экранный портрет в отличие от портрета литературного... оптически конкретен, как портрет в изобразительных искусствах. Но, в отличие от пластического портрета... он развивается во времени как литературный портрет»,

<sup>189</sup> Муриан В. М. Жанр как внутренняя форма фильма. С. 42-43.

<sup>190</sup> Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. С. 44.

<sup>191</sup> Андроникова М. И. От прототипа к образу. К проблеме портрета в литературе и в кино. М. : Наука, 1974. С. 3-4.

– уточняла М. Андроникова<sup>192</sup>. Он динамичен. «Портрет – как характер. Как биография. Как синтез индивидуального и типического. Наконец, как ярко выраженное отношение к предмету изображения. Как “жанр”», – давал свое определение В. Саппак<sup>193</sup>. С. Муратов называл фильм-портрет «жанром-индикатором, выступающим не только как высшая форма экранного выявления человеческого характера, но и как система отсчета для самых различных областей документалистики»<sup>194</sup>, поскольку несет в себе черты и среды, и эпохи, и самого автора. Кроме того, личность может представать на документальном экране как в портретном, так и в автопортретном качествах, в *автотрактовке* изображаемого человека, так сказать. Это может быть монолог героя, диалог его с автором, групповой или авторский рассказ о нем с использованием многочисленных документов, хроники, иконографии, постановочных и игровых элементов.

В этой связи вспоминаются созданные на экране режиссером А. Осиповым *портреты* поэтов Серебряного века, героев той сложной, противоречивой эпохи, когда наша интеллигенция грезилась о революции, но одновременно со страхом ждала «новых варваров». В картине «Охота на ангела, или четыре любви поэта и прорицателя» (2002) портрет поэта Андрея Белого рождался из трогательных деталей, его стихов, дневников, документов, тогда как в кадре мы видели фотографии, рисунки, кинохронику, фрагменты живой ткани времени. Озвученные режиссером кадры немого кино с вычурной пластикой и преувеличенной мимикой актеров и актрис передавали непростую психологическую атмосферу эпохи.

Проблемные кинокартины, вышедшие на отечественные экраны в эпоху перестройки, сначала напоминали экранизированные статьи. Потом начали показывать проблему через личность человека и более глубоко касаться нравственных аспектов жизни. Возник так называемый *проблемный портрет*, который «предстает в двух различных вариантах: выявление драматизма в самой

---

<sup>192</sup> Андроникова М. И. От прототипа к образу. С. 9.

<sup>193</sup> Саппак В. С. Телевидение и мы. М. : Аспект Пресс, 2007. С. 151.

<sup>194</sup> Муратов С. А. Документальный телефильм. С. 202.

судьбе героя и демонстрация социального конфликта сквозь призму конкретной личности»<sup>195</sup>. Берясь за проблему, автор осмысляет социальное предназначение фильма и обращается к зрительскому разуму. Здесь существует два пути. Можно идти от общей идеи. Это путь дедуктивный – от общего к частному. «Тут драматургия подачи проблемы прямолинейна, открыта для зрителя, он приглашается к соучастию с первых кадров фильма, – пишет Э. Дубровский. – <...> Для такой “открытой” постановки проблемы необходим очень точный подбор конкретного материала в эпизодах, малейшее отступление в сторону от главной мысли тут же гасит зрительский интерес»<sup>196</sup>. Открытую постановку проблемы мы обнаруживаем в фильмах с публицистической направленностью, ясно выраженной авторской мыслью, отчетливо звучащим авторским голосом, объединяющим разнородный материал в единое целое. Другой способ постановки проблемы – закрытый, когда она скрыта за частным случаем и обозначается лишь к финалу. Это индуктивный подход, идущий от частного к общему, от конкретного факта или характера к сути явления.

При этом абсолютно проблемный фильм может быть и метафоричен, и трагикомичен, наполнен философией и образностью, как картина В. Манского «Труба» (2013). Само название здесь может трактоваться в самых невероятных вариантах: «дело труба», «держат хвост трубой», «пройти огонь, воду и медные трубы», хотя тема обозначена вполне определенно. Это картина о людях, живущих вдоль газовой трубы, тянущейся от Уренгоя на территории России в Западную Европу, но не имеющих возможности пользоваться плодами цивилизации. Проблема поставлена с публицистической жесткостью: «в Уренгое газовая промышленность на глазах ее работников вовсю убивает дикую природу, а в соседних деревнях люди, добывающие газ для отопления Европы, сами все еще колют дрова и топят печки», – пишет Евгений Гусятинский<sup>197</sup>. Однако есть в картине и тонкое лирическое настроение, и несколько смысловых пластов, и

<sup>195</sup> Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. [Электронный ресурс].

<sup>196</sup> Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! С. 37.

<sup>197</sup> «Труба» // Сеанс Guide. Российские фильмы 2013 года. № 13. СПб. : Мастерская «Сеанс». С. 143.

сложная метафоричность. Стиль картины выразительно описывает Денис Корсаков: «Завораживающие длинные планы, ледяная ирония, легкое презрение к человеческой глупости и готовности покоряться любой, самой страшной судьбе... Такое кино могла бы снять Снежная королева»<sup>198</sup>. Создается ощущение, что режиссер строго держит дистанцию между собой и изображаемым. Но это лишь иллюзия, скрывающая его субъективный взгляд.

Третий традиционный параметр, или *опора жанра* – это событие, которое трактуется в словарях и энциклопедиях как *значительное явление, факт общественной или личной жизни*. Жанрообразующий признак определяет соответствующий жанр экранной документалистики – *событийный (репортажный) фильм*. Термин *репортаж* происходит от французского *reportage* и латинского *reporto*, что переводится как *сообщать, передавать*. Поначалу этот термин обозначал жанр журналистики, «оперативно сообщающий... о каком-либо событии, очевидцем или участником которого является корреспондент»<sup>199</sup>. В отличие от других информационных жанров в нем отчетливо проявляется *личностное* начало. Существует репортаж тематический, постановочный и собственно *событийный*. В последнем главным является именно событие, которое ведет за собой автора. Репортаж отличается динамикой, действенностью, конфликтностью, зрелищностью, красочностью, многоголосием, погруженностью в конкретную среду. Он ярче и объемнее других информационных жанров. Однако, как пишут исследователи телевидения, в нем сильны также и драматическая, и эпическая линии. Организующим началом в эпосе выступает *повествование*. Причем этому повествованию присуща особая *временная дистанция*, что на телевидении проявляется в *фиксации настоящего*. В репортажном документальном фильме такое сочетание спонтанности, сиюминутности происходящего и фиксированности, осмысленности презентации

---

<sup>198</sup> Там же. С. 143.

<sup>199</sup> Телевизионная журналистика. 3-е изд. перераб. и доп. М. : Изд-во Моск. ун-та : Высшая школа, 2002. С. 191.

события на экране выглядит особенно эффектно. Репортаж – это живое наблюдение за диалектикой жизни.

Исследователи кино отмечают *художественность* кинорепортажа. В. Фуртичев в своей статье, посвященной данной проблеме, приводит слова *энтузиаста репортажа* Дзиги Вертова о назначении художника-документалиста: «Он разведчик. Он наблюдатель. Он стрелок. Он следопыт. Он исследователь. Но он еще и поэт. Он проникает в жизнь с художественными намерениями...»<sup>200</sup> Исследователь напоминает, что в истории документалистики есть примеры преобразования репортажно-протокольного материала в художественную структуру, превращения репортажного снимка в образ. Это бывает тогда, когда в явлении обнаруживается его сущность. Как это происходит? Дело в том, что сами явления свою сущность не проявляют. А камера снимает лишь то, что в нее попадает. Но при этом она всегда субъективна. И непосредственная съемка все равно несет в себе свое смысловое, «незамечаемое» художественное содержание. Оно рассеяно и растворено в спонтанном потоке событийной информации. Для проявления же сущности явления включается процесс *интенсивного рассматривания подробностей*, а также авторский комментарий, либо вербализованный, либо озвученный музыкально, либо выявленный монтажно. При этом комментарий «становится фактом искусства только в том случае, если он строго детерминирован внутренними свойствами природы»<sup>201</sup>, сведения о фактурно-индивидуальных качествах которой накапливаются в процессе интенсивного наблюдения и изучения.

Подобные процессы мы наблюдаем, например, в фильме В. Косаковского «Demonstration» (2013) о массовых антиправительственных забастовках в Испании, снятом режиссером совместно с 32 студентами мастерской креативной документалистики университета Pompeu Fabra. В результате одновременных съемок, осуществленных с разных точек, получился «фильм-балет». А

---

<sup>200</sup> Фуртичев В. Художественность кинорепортажа // Современный документальный фильм. М. : Искусство, 1970. С. 148.

<sup>201</sup> Фуртичев В. Художественность кинорепортажа. С. 141.

комментарием к происходящему, создавшим эффект «очуждения», послужила музыка Людвиг Минкуса к балету «Дон Кихот», который шел в это время в городском Оперном театре. Сам В. Косаковский так говорил об этом эффекте в одном из своих интервью: «Запечатлеть очевидное может сегодня всякий, у кого есть мобильник или видеокамера, смелость и гражданская позиция. Профессионалы же должны снимать невидимое, скрытое, даже если снимают на площади в окружении тысяч людей»<sup>202</sup>.

Тот же эффект присутствует и в фильме С. Лозницы «Событие» (2015), запечатлевшем события августовского путча 1991 года в Ленинграде. «Лежащая в его основе хроника – это идеальное документальное свидетельство, которое обретает смысл и начинает свидетельствовать только постфактум – после того, как событие произошло и, что важнее, подверглось забвению... – пишет критик Е. Гусятинский. – Чувство, что то время утрачено, на самом деле означает, что утрачена память о нем, но “Событие”, как всякий археологический эксперимент, позволяет вспомнить о нем, даже если вы не были его свидетелем»<sup>203</sup>. Нерв фильма – разрыв между событием и чувством, событием и знанием о нем. Художественные особенности – множественность фигур и лиц, эпичность повествования, документальная объективность взгляда, дистанция зрения, необходимая для обобщения. Действие движется в рамках линейной композиции, единым изобразительным потоком.

Схожим приемом смонтирован фильм Сергея Лозницы «Аустерлиц» (2016) о превращенном в музей нацистском концлагере в центре Европы, куда приходят толпы туристов, делающих селфи на фоне печей для сжигания людей. Автор комментирует запечатленное титрами. И заставляет зрителя думать над происходящим, настойчиво повторяя одни и те же кадры или удлиняя их так, что человек невольно начинает чувствовать себя участником событий, не просто наблюдая за людьми и обстановкой, но будто касаясь их плечом и пристально

---

<sup>202</sup> Косаковский В. А. «Опять собираю деньги по миру» // Искусство кино. 2013. № 2. С. 93.

<sup>203</sup> Гусятинский Е. В. Сквозняк // Искусство кино. 2015. № 10. С. 49-50.

рассматривая, то удивляясь, то поражаясь, то ужасаясь. Благодаря особой монтажно-ритмической организации материала в ленте Лозницы возникает редкая степень доверия между фильмом и зрителем. Картина имеет внешне свободную композицию, но подчинена строгой художественной сверхзадаче – дать возможность разглядеть и массу людей, и отдельные лица: без личного контакта, бессловесно, на определенном расстоянии, но пристально и неотступно. Метод, которым режиссер «врезает» жизненные пласты, не публицистика, отошедшая сегодня на задний план, а тот самый метод «жизнь врасплох», открытый когда-то Дзигой Вертовым, неоднократно использованный и проверенный многими документалистами после него. «Не наблюдай и показывай», а именно «мудрствуй, наблюдая», в результате на традиционно нехудожественном материале рождается искусство, – настаивает киновед В. Фуртичев<sup>204</sup>.

Итак, предмет как жанрообразующий признак рассмотрен. Напомним еще о других – цель и метод. Исходя из доминирующей *цели* – информировать, анализировать или создавать художественный образ, – фильмы можно разделить на те, что тяготеют к чисто *хроникальным* жанрам (такие в наше время возможны, вероятно, только на телеэкране, но не в авторском кинематографе), *аналитико-расследовательским* и *художественно-публицистическим*. Рассмотренные нами выше примеры с картинами В. Косаковского и С. Лозницы, конечно, относятся к третьей группе, в которой мы обнаруживаем кинодрамы, киноочерки, кинорассказы, киноэссе, кинозарисовки и даже, как было показано выше, кинобалеты. При этом каждая группа характеризуется своей мерой типизации: в основе первой лежат единичные, конкретные факты; во второй наблюдается количественное накопление фактов и формируется мнение; в третьей происходит качественное преобразование фактов и превращение их в устойчивые художественные образы.

Исходя из *методов* постижения реальности, это будут фильмы, построенные на методе *наблюдения* (фильм-наблюдение), методе

---

<sup>204</sup> Фуртичев В. Художественность кинорепортажа. С. 129.



интервьюирования (фильм-беседа), методе реконструкции (докудрама и мокьюментари). Их мы опишем в следующем разделе диссертации.

Любопытно, что выстроенные на этих основаниях жанровые группы могут перекрещиваться между собой. И тогда возникают, к примеру, «лирическая комедия» (лирическое переживание), «трагикомедия» (драматическое действие), «комический роман» (эпическое событие), которые сегодня вполне возможны и в неигровом кино, как и такие жанровые гибриды, как, например, «лирическая хроника», «поэма-протокол», «роман-репортаж» или «документальная повесть».

Подводя итог, скажем, что, как мы убедились, предложенные Л. Козловым три тенденции жанрообразования – катартическая, синтетическая и миметическая – позволяют более или менее полно охватить определенный объем жизненного материала, отражаемого на экране и описать существующие жанры экранной документалистики, объединив их на данном этапе научного поиска в некую единую систему. В зависимости от того, какой из элементов триады «реальность – автор – зритель» доминирует либо в самом произведении, либо в нашем восприятии, можно, по нашему мнению, пользоваться каждой из этих тенденций и по отдельности. Например, исходя из зрительской установки или склонности фильма к той или иной эмоциональной доминанте (*природе чувств*), фильм может тяготеть к мироощущению и эмоциональной атмосфере *первожанров* кино: *комедии* (смех), *мелодраме* (жалость), *феерии* (ужас). Исходя из авторских отношений с миром, фильм может относиться к группам *лирических*, *драматических* или *эпических* жанров. Исходя из жизненной драматургии, фильм может быть прописан по ведомству той или иной предметной (*портретной*, *проблемной*, *событийной*), целевой (*информационной*, *аналитической*, *художественно-публицистической*) или технологической (*касающейся методов съемки*) жанровой группы. Многочисленные жанровые сочетания можно множить достаточно долго и разнообразно (как это и происходит на практике), поскольку жанровые признаки имеют склонность перекрещиваться между собой.

Что касается композиционных рамок, в которые заключаются те или иные документальные ленты, то здесь мы обратились к новейшим научным

исследованиям кино, касающимся композиционного построения фильма. Само слово *композиция* (от лат. *compositio* – «составление, соединение») означает структуру той или иной художественной формы, «соединение частей, или компонентов, в целое... но не сами эти части»<sup>205</sup>. К сожалению, мы не можем подробно коснуться данной проблемы в нашем исследовании в силу ограниченности его объема. Но мы попытаемся применить к практике современной экранной документалистики (приведя названия конкретных лент) типологию неклассических композиционных форм кинопроизведений, построенных на принципах деавтоматизации зрительского восприятия, изложенную в кандидатской диссертации В. Коршунова «Неклассические способы композиционного построения современного киносценария»<sup>206</sup>.

Этот автор рассматривает композицию в качестве формы организации художественного времени и выявляет связи видов композиции в кино с теми или иными концепциями времени. Так, *линейной* концепцией определяются три вида композиции: *линейная*, *новеллистическая* и *эллиптическая*.

Линейная композиция распространена больше других, описана во всех учебниках и означает последовательное разворачивание сюжета от начала и до конца фильма. Мы встречаем этот вид композиции в фильме Павла Фаттахутдинова «Тяжелый случай» (2013), в центре повествования которого девятиклассник по имени Коля, который регулярно убегает из дома. Завязка истории – мальчик сбежал. Проходит неделя, другая, мальчик все не появляется. Наконец мы узнаем, что мальчик вернулся. Но он по-прежнему не доволен жизнью и требует от взрослых: «Дайте мне стимул!» А тем нравится их жизнь. И они ничего не могут ему дать. Мальчику же хочется чего-то большего. И вот его снова нет в школе. В конце мы видим, как он идет по заснеженной дороге куда-то вдаль.

---

<sup>205</sup> Чернец Л. В. Композиция // Введение в литературоведение. М. : Высшая школа : Академия, 2000. С. 115.

<sup>206</sup> См.: Коршунов В. В. Неклассические способы композиционного построения современного киносценария : дисс... канд. иск. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.vgik.info/upload/science/avtoreferats/Korshunov\\_dissertacija1.pdf](http://www.vgik.info/upload/science/avtoreferats/Korshunov_dissertacija1.pdf) (дата обращения 14.05.2017).

Существует также новеллистическая (эпизодическая) композиция, состоящая из эпизодов, разорванных во времени. Хорошим примером, вероятно, здесь может служить фильм А. Осипова «Коктебельские камешки» (2014), состоящий из новелл, каждая из которых посвящена гениальным фигурам начала прошлого века – М. Волошину, В. Брюсову, А. Белому, А. Толстому, А. Грину, бывавшим в свое время в Коктебеле, в этом сказочном по своей красоте крае засушливых, каменистых холмов на берегу Черного моря. Фильм запоминается прекрасным текстом Одельши Агишева, выразительными актерскими голосами, мозаикой кадров, соединенных возникающим время от времени на экране планом зеркала, отражающего поля, скалы и морские волны.

Эллиптическую композицию демонстрирует картина П. Костомарова и А. Расторгуева «Трансформатор» (2003), в которой некий шофер, «уронивший» на дороге огромный, не сдвигаемый с места агрегат, держа в руке граненый стакан водки, блаженно бездействуя и глядя прямо в камеру, смачно рассказывает о том, что произошло с ним и его напарником на дороге. При этом из линейно разворачивающейся сюжетной истории изымаются большие куски обозначаемого титрами времени, проведенного персонажами в ожидании помощи, которая так и не приходит. Под конец рассказа становится ясно, что эти временные разрывы (складывающиеся в недели и месяцы), сотворены авторами искусственно для усиления эффекта. Хотя на самом деле съемки происходили, вероятно, в течение одного дня.

Эллиптическая композиция еще более редка, чем новеллистическая, поскольку из сюжета нередко удаляются наиболее существенные эпизоды так, что зритель может даже не все понимать в происходящем. К рубрике *усложненная эллиптическая композиция* с некоторыми допущениями хорошо подходит фильм «Тише» (реж. В. Косаковский, 2003), где пропущенные, но хорошо знакомые из нашего каждодневного опыта жизненные сюжеты прекрасно дописываются воображением зрителя, придавая экранному опусу новые смысловые объемы. Здесь не нужен авторский голос или титры. Все держится на доверии к зрительскому восприятию. СобираТЕЛЬный и противоречивый портрет горожан,

прохожих, обитателей старых петербургских домов, дорожных рабочих, выполняющих нудную и, по сути, пустую работу, возникает в этой молчаливой, но насыщенной какофонией бытовых звуков ленте.

Вторая концепция обозначена как *эсхатологическая*. Здесь, как в средневековых текстах, берется другая точка отсчета времени: не Рождество Христово, а, наоборот, конец света. Этой концепции соответствуют два типа композиции – *реверсивная* и *инверсивная*. В реверсивной композиции время течет от конца через середину к началу. Но в кино, как пишет В. Коршунов, «отмотать» время назад мы можем только поэпизодно, так, чтобы внутри эпизодов время текло линейно. Сам же порядок эпизодов будет реверсивным. Есть еще и инверсивная композиция, когда осуществляется перестановка только отдельных компонентов структуры истории. Здесь мы можем вспомнить целый ряд фильмов, начинающихся с конца или имеющих внутри переставленные местами эпизоды. Эта практика в экранной (и особенно телевизионной) документалистике довольно распространена, преимущественно в портретных (биографических) фильмах. Вспомним картину А. Осипова «Макс Волошин. Голоса» (1997). Поскольку герой, естественно, не может присутствовать на экране, его образ воссоздается различными художественными средствами, проходя через восприятие автора, и картина приобретает сложную синтетическую форму. Чтобы реконструировать время и место действия, режиссер использует игру света и тени, закадровые звуки, обрывки фраз, чтение стихов, голоса, напрямую отвечающие названию фильма. Образ поэта воссоздается отраженно: через его произведения, фотографии, вещи, комментарии исследователей и современников. Извлекаемые из разных источников фрагменты воспоминаний выстраиваются *непоследовательно*, порой в обратном порядке, в логике снов, теней, призраков, голосов, наполняющих и сегодня старый дом Максимилиана Волошина в Коктебеле.

Самая древняя концепция времени – *циклическая*, обозначаемая замыкающим само себя колесом. А наиболее простым воплощением этой концепции является *кольцевая* композиция, когда начало и конец фильма

совпадают, замыкая друг друга либо эпизодом, либо даже отдельным кадром, как прологом и эпилогом. Таких документальных фильмов очень много. Назовем картину «Лиза» (реж. П. Фаттахутдинов, 2006), в которой каждый день жизни молодой девушки, начинается одним и тем же требовательным призывом: «Лиза, вставай!» На ее руках – парализованные дед и бабушка, о которых надо заботиться. Судьба девятнадцатилетней девушки показана на фоне экологически неблагонадежного депрессивного городка Карабаш в Челябинской области. После смерти матери она вынуждена сама зарабатывать себе на жизнь на хлебопекарне. Временами она ходит с подружками гулять, пьет пиво и разговаривает с ними о жизни. Однако никакой возможности что-либо изменить у нее нет. Кольцевая композиция усиливает впечатление монотонности и безнадежности существования героини.

С кольцевой схожа композиция *рамочная*. Но рамка – более строгая и точная вещь, она замыкает сюжет. Имеет отношение к истории, но не вплетена в нее, а существует сама по себе. Рамочная композиция реализуется чаще всего в двух формах: *сквозной линии*, которую называют *разветвленной композицией*, и *сквозного эпизода*. Первую мы наблюдаем в картине «Абонент временно недоступен» режиссера А. Ерицяна (2014). Здесь главный персонаж не только рассказывает о себе в кадре, но еще и поторапливает автора. А тот, будто бы сомневаясь в правильности избранного метода съемки, обращается к экспертам – то к одному, то к другому – и выслушивает их советы, как снимать фильм. Эта линия обращения к экспертам и является *сквозной*. Так режиссер оказывается в постоянном диалоге со своими героями. И фильм делается *вместе с ними*, прямо на наших глазах.

В упомянутом выше фильме В. Манского «Труба» (2013) о людях, живущих вдоль газовой трубы, мы видим повторяющийся, *сквозной эпизод* с «планами роскошного нефтеперерабатывающего завода. Безлюдного, живописного, конструктивистского»<sup>207</sup>. Рамочная композиция позволяет возвращаться к одному и тому же смысловому акценту. Так создается ритм картины, а труба становится

<sup>207</sup> Абдуллаева З. К. Образы документа // Искусство кино. 2013. № 8. С. 37.

сюжетным стержнем, на который насаживается веер личных историй. Эпизоды картины – «свернутые» повести о прошлой и нынешней жизни героев. «Нанизать жизнь на трубу – это была отличная идея, – размышляют критики А. Востриков и Е. Грачева. – Труба длинная – жизнь вдоль нее разная. Труба давняя – жизнь при ней долгая. Труба пробивает пространство, собирает его в симметричные складочки, и возникают музыкальные рифмы и повторы. Труба выводит из времени в вечность...»<sup>208</sup> Потому это и не публицистика, а образный документ. В данной ленте живет новая документальная поэтика: отсутствие педалирования социальной материи, минималистский стиль изложения. Весь образный строй картины документирует «самую обыденную, естественную в своей противоестественности реальность»<sup>209</sup>. При этом внимательный к монтажным перебивкам, разным крупностям и ракурсам взгляд камеры оператора Александры Ивановой абсолютно нейтрален.

Очень распространенный вариант – композиция, построенная на параллельном или перекрестном действии. Параллельное действие («плетенку») мы наблюдаем, например, в фильме П. Фаттахутдинова «Посторонние», рассказывающем о жизни екатеринбургского района Сортировка, касаясь национального вопроса в детской школьной среде. Здесь параллельно разворачиваются три сюжетные линии, три жизненные позиции, связанные с тремя героями. Пятиклассница Настя чувствует себя чужой в классе с многонациональным составом. Таджик Улугбек вполне вписывается в коллектив, ведет активную общественную работу, хочет многого в жизни добиться: сходить в армию, стать военным или полицейским. Русский мальчик Артем – из неблагополучной семьи, живет то у отца, то у матери, то у бабушки. Родители давно им не интересуются. Он сам вынужден зарабатывать себе на жизнь. Поэтому и в школу не ходит, а проводит все время в поисках работы. Его мечта – купить дом в лесу и жить там со своей девушкой Наташей. Все трое учатся в

---

<sup>208</sup> Востриков А., Грачева Е. Road-эпос // Сеанс Guide. Российские фильмы 2013. СПб. : Мастерская «Сеанс», 2014. С. 135.

<sup>209</sup> Абдуллаева З. К. Образы документа. С. 37.

одной школе, но общего языка не находят. Параллельные линии не сходятся. Причем лидируют приезжие, а девочка коренной национальности чувствует себя посторонней. Как и кому ей стать «своей» – вот о чем заставляют задуматься авторы.

Действие с большим количеством переплетающихся сюжетных линий мы видим в фильме В. Косаковского «Да здравствуют антиподы!». Как возник этот грандиозный замысел? Однажды в Аргентине автор будущего фильма увидел на закате солнца рыбака, удившего рыбу на леску, опустив ее вертикально в воду: «На фоне заходящего солнца прямая линия лески в руках человека была видна очень четко. И я подумал, – вспоминает режиссер, – а если эту леску тянуть и тянуть, чтобы она прошла сквозь толщу воды, дна и дальше, дальше, чтобы она оказалась на противоположной стороне Земли... Какой антипод там живет, в какой стране?»<sup>210</sup> Оказалось, противоположная точка находится в Шанхае, и там женщина продает... рыбу. Весь фильм построен на монтажных сопоставлениях: например, человеческая масса и шумное движение автомобилей в шанхайском сюжете контрастируют с персонифицированными героями и тишиной вокруг в аргентинском эпизоде. А «огромный камень, затерянный в глубине леса, с поразительной точностью воспроизводит в своем силуэте абрис кита, лежащего по другую сторону планеты»<sup>211</sup>. Сюжеты-антиподы перекликаются друг с другом в изобразительных решениях, в основе которых лежат принципы подобия или контраста. Композиционный строй кадров воплощает принцип зеркальной симметрии, которая достигается на контрастном материале. А в результате целостное восприятие мира делается, как пишет критик, *реальным по чувству*.

Четвертая концепция времени – наше современное, многомерное, психологическое время, время воспоминаний, когда связи между размышлениями, душевными метаниями и снами рвутся. Здесь два вида

---

<sup>210</sup> Шакшина Е. Носили музу на руках // Вечерний Екатеринбург. 2012. 3 окт. [Электронный ресурс] URL: <http://вечерний-екатеринбург.рф/ourcity/moviesandtv/7094/> (дата обращения 16. 02 2017)

<sup>211</sup> Бобылев И. Очевидное невероятное // Искусство кино. 2013. № 2. С. 57.

композиции: *фрагментарная* и *ризоматическая*. *Фрагментарная* композиция характеризуется перемешиванием эпизодов и наличием какой-то особой логики истории. Пример фрагментарной композиции являет фильм А. Осипова «Страсти по Марине» (2004). Здесь мы встречаем намеренно переставленные местами эпизоды биографии Марины Цветаевой, смонтированные из разнообразных материалов: дневников, воспоминаний, архивных документов, старой хроники, фотографий и актерских голосов. В фильме много движения. «...Душа Марины вернулась в этот мир, и двигается, и парит. <...> Мы показали места, связанные с Мариной... этот прекрасный мир ее понимает и принимает ее душу», – говорил режиссер<sup>212</sup>. Автор попытался раскрыть не только творчество поэта, но и сложную, противоречивую жизнь Марины Цветаевой, обнаружив разномасштабность явлений. Это не традиционная биографическая лента, а как раз тот случай, когда в одном экранном пространстве мы встречаем трудно сопоставимые поэтическую и эмпирическую личности творца. Греховность и мученичество, одиночество, ставшее ценой гениальности – вот главные темы фильма.

*Ризоматическая* композиция бывает сложнее, так как *ризома* – это целая сетка, разветвленное корневище, из которого растут многочисленные ростки. Здесь нет начала и нет конца, нет главного и не главного. Связи разрушены. Такова метафора современного состояния культуры и мира. Для документального кино, имеющего дело с жизненным хаосом, это как раз самая верная композиция. Хотя режиссеры, напротив, стремятся упорядочить хаос. Поэтому и трудно подобрать примеры фильмов с ризоматической композицией. Можно, правда, вспомнить всегда сложно выстроенные, наполненные поэзией и музыкой картины Евгения Потиевского («Звезда Маир», «И оглянулся я на дела мои», например).

Еще одна проблема, которая остро стоит сегодня перед кинематографистами – умение пользоваться *методами* изображения человека на экране в условиях, когда они заметно трансформируются. В конечном итоге это проблема владения профессией, о которой сегодня так много говорят и пишут.

---

<sup>212</sup> Пресс-релиз XV Открытого фестиваля «Россия». Екатеринбург, 2004. Вып 4. С. 2.



## 2.4. Трансформация методов изображения человека на экране

В данном разделе мы рассмотрим наиболее характерные методы, практикуемые в современной экранной документалистике: прямую съемку, беседу-интервью и разновидности реконструкции, сегодня нередко воспринимаемые как откровение и открытие.

### 2.4.1. Прямая съемка

«Обращаясь к понятию “наблюдение” (или “кинонаблюдение”), остережемся привносить в него тот налет “безличности”, который идет от бытующего в обиходе значения этого слова (“наблюдатель” – свидетель со стороны, соглядатай) и в соответствии с которым само наблюдение нередко понимается как чисто биологический акт зеркально-пассивного отражения. Творческий и противоречивый процесс наблюдения даже в своей изначальной стадии осуществляется не на уровне отдельных психофизических функций, а на уровне качеств личности», – писал С. А. Муратов <sup>213</sup>, связывая процесс наблюдения в документалистике с творческим актом, когда автор вкладывает в этот процесс самого себя. Значит, мир, предстающий на экране, тоже зависит от наблюдателя. А главной целью документального фильма становится раскрытие внутреннего мира и создание экранного образа героя. Но это можно сделать лишь опосредованно, наблюдая за внешним течением жизни человека. Исследователь предлагает различать понятия «содержимое» и «содержание» документального фильма. Если первым можно считать факты реальной действительности, то во втором присутствует автор, который по-своему воспринимает эту действительность.

У кинонаблюдения есть свои особенности – протяженность творческого процесса фиксации события на пленке, сопоставимая с длительностью самого события; регулярность съемок в течение определенного периода, позволяющая

---

<sup>213</sup> Муратов С. А. Пристрастная камера. 2-е изд., испр. и доп. М. : Аспект Пресс, 2004. С. 13.

запечатлеть событие или явление в их целостности. Поскольку явление *развивается*, а событие *движется в пространстве и во времени*, начальные и конечные позиции не совпадают. Об этом писал исследователь Ю. Мартыненко<sup>214</sup>. Причем предсказать и как-то срежиссировать ход событий не может ни автор, ни герой. Фильмы, целиком построенные на методе наблюдения, режиссирует сама жизнь. Хотя присутствие автора становится ощутимым, когда тот достраивает картину своим *видением* при последующем монтаже. В наше время этот метод особенно востребован, поскольку он «приобретает особые философские, исторические и социологические смыслы в эпоху перемен»<sup>215</sup>.

Фильм П. Костомарова и А. Катгина «Мирная жизнь» (2004) представляет собой чистое наблюдение, периодически сопровождаемое титрами. Из 15 отснятых часов было оставлено 40 минут. Материал отбирался из множества зафиксированных на пленку сюжетов, и в результате показанная на экране история стала выглядеть *личной версией* авторов, интерпретирующих увиденное достаточно субъективно.

В этой картине внутренний мир героев раскрывается через максимальное напряжение и конфликт. Поставлена острая социальная проблема национальной розни, которая обозначается как «свои – чужие». Хотя Павел Костомаров уточнял: «Мы старались уйти от социального, от злободневности, от отношений чеченцев и русских и старались делать фильм просто о жизни, о том, почему мы друг друга мучаем, о нелюбви и злости, которые формируют жизнь этих людей»<sup>216</sup>. Фильм хорошо выстроен драматургически. Фабула такова: отец Султан и сын Апти – чеченцы. В поисках мирной жизни они приезжают в русскую деревню, в которой еще в советское время работал отец. На родине жить стало невозможно: у Султана убили жену и разрушили дом. В русской деревне они ремонтируют коровник, за который им потом так и не заплатили. Они ссорятся, поскольку Апти считает, что отец слишком мягок и не может потребовать

---

<sup>214</sup> См.: Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. С. 14-15.

<sup>215</sup> Кошелева З. К. Автор и/или герой. Екатеринбург – 2007.

<sup>216</sup> См.: Пресс-релиз фестиваля «Россия». Екатеринбург. 2004. № 4. С. 11-14.

причитающегося. Султан уезжает на родину, а сын остается в деревне, где он всем чужой, не может найти взаимопонимания с окружающими, отчего пьет и даже пытается зарезаться, но нож у него отбирают. Так авторы фиксируют момент эмоционального напряжения в жизни героя и создают положительные образы чеченцев. Но персонаж по имени Толик, который по контракту собирается служить в Чечне, агрессивен и вполне серьезно угрожает Апти.

Метод прямой съемки сегодня легко применяется благодаря современным беззвучным камерам, которые способны убедительно документировать события. В картине «Мирная жизнь» степень реальности происходящего весьма высока. Герои ведут себя перед камерой абсолютно естественно. Но возникает вопрос: не стоит ли вмешаться в происходящее и помочь людям разрешить их проблемы? Как выяснилось, однако, режиссер с включенной камерой в руках снимал вслепую, безусловно чувствуя свою этическую ответственность перед героями. В фильме нет синхронов, где бы они могли самовыражаться или играть самих себя. По замыслу авторов, Султан – человек-символ, поэтому он и не произносит ни слова. Хотя в действительности он просто не очень хорошо владеет русским языком и мог бы потерять свою харизму, заговорив на экране. Реальность в картине отражена широко и объемно, в простом и будничном проявляется поэтическое и значительное. В итоге наблюдение перерастает в трагическую повесть, рассказанную почти художественным языком и наполненную общечеловеческим смыслом.

Метод длительного наблюдения издавна применяется и в телепространстве. Вспомним давний цикл Ленинградского телевидения «Контрольная для взрослых» И. Шадхана (с которым рифмуется упомянутый выше большеэкранный цикл С. Мирошниченко «Рожденные в СССР») или многочисленные телевизионные реалити-шоу последних двух десятилетий, безусловно стыкующиеся с современными образцами «реального кино». Во всех этих случаях действует принцип самовыражения и самоизображения героев без открытых авторских оценок. А вот в традиционном публицистическом кино и телекино метод длительного наблюдения используется с более осязаемым авторским

присутствием. Важным элементом телефильмов, снятых методом наблюдения, является закадровый голос. Кроме информационной и публицистической функций он выполняет и функцию связывания отдельных тем, фактов, людей, а также частей многосерийного цикла. Закадровый авторский комментарий в длительных документальных проектах используется и для того, чтобы напомнить зрителю, что было показано в предыдущих сериях.

Так делает Алексей Погребной в 12-й части (2010) своей документальной телесаги «Лешкин луг», съемки которой начались в 1990 году и за которую режиссер был удостоен Государственной премии РФ. Фильм рассказывает о семье фермеров Орловских и их трех детях – Алексее, Наде и Тане, их борьбе за землю, тяжелом труде, судебных тяжбах, взаимоотношениях отцов и детей. К сожалению, итогом стало большое количество трагедий, случившихся с ними: сгорела усадьба, они вынуждены были оторваться от земли и переехать в город, умер глава семьи, то есть произошло крушение их фермерской мечты, которая их всех объединяла. Сын Алексей говорит: «Там была стабильность и вечность. Тот мир мне был подвластен. В этом (городском. – *А. Т.*) мире я ничего не знаю. Все странно».

Метод наблюдения имеет свои варианты. Давно известны в документалистике такие приемы, как *привычная* и *скрытая* камеры. Чрезвычайно эффектен и эффективен второй прием. Хотя, пользуясь им, документалист может легко упустить главное. Ведь внешность явлений обманчива. Метод скрытой камеры близок методу камеры привычной, но в то же время разнится с ним. «Когда нам нужно идти в глубину проблемы, когда мы можем ежедневно встречаться со своими героями, тогда уместна привычная камера, это – оружие исследования, – говорил режиссер Павел Коган. – Но если нам нужно схватить настроение, передать оттенки, уловить мимолетность – скрытая камера незаменима»<sup>217</sup>. Она помогает показывать на экране конфликт героя с обществом и миром, а также те эмоции, которые он стремится утаить от камеры привычной. «...Показать человека, каков он есть, мне кажется, под силу лишь камере

<sup>217</sup> Цит. по: Муратов С. А. Пристрастная камера. С. 80.

спрятанной, – утверждал другой мэтр, С. Зеликин. – Скрытая съемка дает объем. Ты снял человека, стремясь показать, какой он хороший и исключительный. А тот, раскрываясь, обнажает и другие черты своего характера. Здесь очень часто образность существует в самом материале. И ввиду того, что жизнь талантливее, чем я, это получается интереснее»<sup>218</sup>. Сказанное означает, что в присутствии камеры или собеседника человек меняется и его легче запечатлеть с помощью камеры-невидимки.

Однако в последние годы *привычная* камера стала использоваться чаще, чем *скрытая*. Герои в общей массе стали намного свободнее, чем прежде, они готовы обнажать и демонстрировать зрителю любые закоулки своей души и вовсе без скрытой камеры. Что ими при этом движет: тщеславие, безразличие к собственной судьбе, обреченность или надежда на помощь, сочувствие, на шанс изменить свою жизнь? Кто-то стремится заявить о себе как можно громче. Кто-то хочет просто выговориться, поделиться переживаниями и проблемами. В каждом случае это решается индивидуально. Причем возможны все варианты в зависимости от характера, судьбы, уровня культуры. Люди перестали стесняться. Но это часто происходит оттого, что они просто недостаточно развиты. Такие люди, по словам В. Белопольской, «век назад населяли горьковскую ночлежку и короленковское подземелье»<sup>219</sup>. Внимание кинематографистов им теперь лестно и приятно. Поэтому они с удовольствием присутствуют на экране, порой откровенно демонстрируя собственные пороки и уродства. Кто-то из них «играет на камеру», но, как правило, этим людям нечего изображать. Они живут своей жизнью, привычно страдают и даже умирают, несмотря на то, что документальная камера так и не выключается. Но для настоящего эмоционального выплеска необходимо, чтобы эти персонажи забыли о снимающей их камере.

Классическая хроника в свое время основывалась на наблюдении и отборе фактов. Экранная публицистика включала в себя конструирование кинопонятий. «А художественная документалистика идет еще дальше, требуя извлечения

---

<sup>218</sup> Там же. С. 78-79.

<sup>219</sup> Белопольская В. М. Добровольная «смерть автора» // Октябрь. 2008. № 2. С. 156.

эстетической информации из факта в момент документирования, извлечения гармонии из документа. Но этого нельзя сделать, не вступая с фактом в активные взаимоотношения», – пишет И. К. Беляев<sup>220</sup>. По его мнению, существует два способа раскрытия внутреннего мира героя: 1) максимальное напряжение, конфликт в фильме; 2) наблюдение за бытовой, повседневной жизнью героя.

Но наблюдение не всегда бывает пассивным. Иногда автор может провоцировать своих героев, становясь сам фактором эмоционального возбуждения. Например, в фильме «Великие реки Сибири. Бирюса» (реж. П. Фаттахутдинов, 2014) авторы выбрали в качестве своих героев общину староверов, которые никак не хотели впускать их к себе. Получилась документальная комедия, где главным персонажем стала съемочная группа, которая всячески старалась пробиться сквозь стену отчуждения к обитателям верховьев Бирюсы.

Еще один пример, когда режиссер сам становится героем своей картины – автобиографический фильм «Цурцула» (реж. А. Николаев, 2014). Автор едет в Монголию, где при советской власти был военный городок, в котором он провел часть своего детства. Отправной точкой для путешествия и главным сюжетообразующим элементом фильма становится вопрос: кто каждое утро выкладывает дату нового дня на горе Цурцула, тем самым продолжая традицию советской военной части. Кроме простого наблюдения в фильме используется и старая хроника. А еще герой-режиссер встречается с одноклассниками, вспоминает свое детство, сам испытывая сильное волнение.

Иногда персонажи в фильме достигают высшей эмоциональной точки, которая обозначает какие-то внутренние перемены, происходящие в них. И это фиксирует камера. В фильме «Два детства» (реж. В. Головнев, 2015) герои – учителя и ученики школы № 30 небольшого городка Дегтярск Свердловской области. Десятому классу дано задание в канун семидесятилетия со Дня Победы посетить ветеранов войны, поздравить их с 23 февраля и выслушать их рассказы. Не всем школьникам нравится это задание. Учителя пытаются выяснить, почему.

---

<sup>220</sup> Беляев И. К. Спектакль документов. С. 147.

И тогда встает вопрос: что значит слово «родина» для представителей разных поколений, между которыми возникает не диалог, а, скорее, пропасть непонимания. Ребята просто «для галочки» задают ветеранам заготовленные вопросы и без особого интереса слушают их ответы. Проблему потери связи поколений В. Головневу удается показать с помощью прямой съемки. Кульминацией фильма становится незапланированный эпизод: придя поздравить очередную женщину-ветерана, две девочки вдруг видят катафалк и сначала смутно подозревают, а потом узнают наверняка, что в последний путь провожают именно ту бабушку, которой им нужно было вручить открытку. Школьницы ошеломлены. Наступает подобие катарсиса. Мы видим, как меняются подростки. Если в начале они демонстрировали полное безразличие к ветеранам, то в конце ощутили сопричастность их горю и судьбам.

Методом длительного наблюдения снимают свои учебные задания, а затем и полноценные фильмы ученики школы Марины Разбежкиной. Фильм «Девочки» (реж. В. Гай Германика, 2005) о подростках, живущих в спальном районе большого города, вызвал искреннее изумление публики. Три подружки – Саша, Катя и Света – бурно переживают период взросления: пьют, курят, целуются с мальчиками, делают пирсинг, ссорятся и мирятся. Неустойчивость, зыбкость непрочность их переходного состояния подчеркивает живая ручная камера, которая за ними наблюдает. Отношение к фильму было неоднозначным. Евгений Майзель назвал ленту телепередачей о природе, еще одним выпуском «В мире животных», артхаусным концентратом «Дома-2». Станислав Зельвенский, однако, заметил: «У режиссера цепкий глаз и хорошее чувство кадра»<sup>221</sup>. Александр Секацкий при этом выразил удивление: «Главной зрительской интригой остается мастерство включенного наблюдения: как велась эта глубоководная съемка? Как удалось такое застать? Природа удивления примерно та же, что и в случае эксклюзивного кинорепортажа о жизни и нравах обитателей океанской впадины. В сущности, “Девочки”, это научно-исследовательское кино, и любая возможная

---

<sup>221</sup> Сеансу отвечают: девочки // Сеанс. 2006. № 29/30 [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/29-30/filmyi/devochki/devochki-2/> (дата обращения 12.07.2016).

реакция зрителя связана с необычным предметом исследования, который всегда считался предметом умолчания»<sup>222</sup>.

Глубокое проникновение в интимное пространство возможно в случае с детьми или очень близкими людьми, которые либо вообще не замечают, либо быстро привыкают к наблюдающей за ними камере. Фильм «Свято» (реж. В. Косаковский, 2005) демонстрировал особенно мощный эмоциональный эффект. Маленький ребенок впервые видит себя в зеркале и внимательно изучает свое отражение. При этом он, конечно, не замечает камеру и ведет себя совершенно естественно.

Документальное бытописание представлено в ленте «Мама» (реж. Л. Шейнина, 2013), где автор наблюдает за жизнью собственной девяностошестилетней бабушки, которая несколько лет не выходит из дома. Читает свои воспоминания о военных годах, звонит старым подругам и узнает, что их уже нет на свете. Это и есть точка нравственного напряжения, выявленная из наблюдения за обыденной жизнью героя.

Но наблюдение в фильме может быть и вспомогательным методом для показа героя. При этом основным, стержневым элементом становится, к примеру, интервью или монолог героя. Ю. Я. Мартыненко замечает, что этот прием «обнажает структуру художественного произведения – оно как бы создается на наших глазах»<sup>223</sup>. Наблюдение в таком случае несет в себе функцию визуального ряда, иллюстрирующего или контрастирующего с тем, что говорит герой. В картине «Катя» (реж. А. Шишова, 2013) героиня просто и искренне рассказывает о своей жизни. Начала с нищеты и попрошайничества, затем попробовала быть проституткой, стала наркоманкой, но, излечившись, нашла просветление и примирение с собой в Индии, где занимается бездомными собаками. В этом фильме-исповеди мы наблюдаем прямую съемку в двух вариантах, которые здесь резко контрастируют между собой по стилю и цвету. Первый вариант – черно-белый, почти хроникально запечатленный – прямо в объектив – рассказ Кати о

---

<sup>222</sup> Там же.

<sup>223</sup> Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. С. 13.



своей жизни. Второй – красочные, снятые репортажной камерой и художественно поданные виды индийских рынков и улочек с яркими представителями местного быта: попрошайками, торговцами, прохожими. В этом случае перед кинематографистами возникают острые этические проблемы. Герой может быть запечатлен на экране в таком виде, в каком он, возможно, совсем не хотел показываться «перед публикой». Вместе с тем это бывает порой важнейший, кульминационный момент истории, без которого трудно раскрыть характер персонажа и объяснить его поступки. Как разрешить эту проблему? Каждый автор подходит к ней по-своему. Но интереснее этого редко что может быть в документальном кино.

Как видим, с помощью одного и того же метода прямой съемки, но в разных вариантах и разными способами раскрываются характеры документальных героев. Это можно осуществить: через показ критической ситуации, конфликта и максимального напряжения героя; через съемку простого течения жизни со всеми ее бытовыми подробностями или с помощью приема провокации, вызывающей у героя необходимую эмоциональную реакцию – ожидаемую или неожиданную.

#### 2.4.2. Интервью (режиссура беседы)

*Диалогическая форма* предполагает иной тип отношений автора и материала. Здесь режиссеру приходится отказаться от комплекса всезнающего демиурга экранной жизни героя. Перед ним встает новая задача: не описание проблемы, а попытка войти в нее и с помощью анализа представить ее сложность, многозначность, увлечь зрителя ходом своих исследований, постоянно вызывая его на диалог, на со-размышление. Это тот путь, который использовал М. И. Ромм в своем фильме «Обыкновенный фашизм»: «тащить за руку в мысль»<sup>224</sup>.

Разновидностью диалоговой формы экранной документалистики является беседа, которая представляет собой не только жанр, но и метод, ведущий свою родословную от журналистского интервью, позволяющего раскрыть личность

---

<sup>224</sup> Цит. по: Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. [Электронный ресурс].

героя как через слово, так и через мимику и жест. Последние, иногда заменяя собой слова, могут служить и вопросами, и ответами одновременно. «В диалоге обычно раскрываются характеры. Он – средство создания образа, причем этот образ воплощает в себе подробное описание внешнего и внутреннего облика персонажа», – пишет Г. Солганик<sup>225</sup>. Интервью (от англ. interview – буквально «встреча, беседа») – жанр публицистики, представляющий разговор автора с героем по актуальным вопросам. В документальном кино беседа носит портретный или проблемный характер.

Цель *портретной* беседы – раскрыть личность героя. «Преимущественное значение приобретают социально-психологические, эмоциональные характеристики, выявление системы ценностей интервьюируемого»<sup>226</sup>. Социально-психологические характеристики тесно связаны с особенностями той или иной этнографической, социальной, профессиональной, возрастной группы людей. Иначе ведут себя перед камерой, к примеру, итальянцы и норвежцы, горожане и сельчане, академики и бомжи, люди старые и молодые. Яркие эмоции и живые суждения дают представление об индивидуальных чертах человека. Национальные различия хорошо заметны, например, при сопоставлении фильма «Родина или смерть» (реж. В. Манский, 2011) о темпераментных кубинцах, для которых главное в жизни – музыка и танец, с лентой «Обед на Липовке» (реж. Л. Микута, 2014) с ее неторопливыми, статуарными героями-литовцами и тягучим ходом повествования. О непростых взаимоотношениях представителей двух азиатских народов мы узнаем из картины «Вьетнамские жены для китайских мужей» (реж. Ли Шань Шань, 2014).

*Портретная* беседа может лежать в основе документального фильма. А может быть лишь его *частью*, сочетаясь с другими методами исследования личности. Манера вести себя перед камерой, содержание ответов на вопросы дают яркое представление о характере, интеллекте, мотивах тех или иных поступков, психологическом состоянии персонажа. Документальный герой

---

<sup>225</sup> Солганик Г. Я. Стилистика текста. М. : Флинта : Наука, 1997. С. 50.

<sup>226</sup> Телевизионная журналистика. С. 187.

обобщен, типизирован как результат образного постижения мира, но и конкретен как элемент «портрета» определенной среды и эпохи. «...Экранный документ, как послание этой исторической страницы, сохраняет ауру чувственного понимания действительности в предпочитаемой кинематографической форме», – пишет Г. С. Прожико<sup>227</sup>. Многие фильмы построены на методе беседы, когда герои сидят или стоят перед камерой и рассказывают свои истории, отвечая на вопросы авторов, которые не только спрашивают, но и комментируют, глубоко осмысливают услышанное. В таком случае документальный герой может рассказывать в интервью не только о себе, но и о других, о своем отношении к событиям, явлениям, людям, проблемам своего времени. И в этом тоже отражается его личность со всей системой взглядов и ценностей, ему присущих. Выражая свою жизненную позицию, герой непосредственно разговаривает с камерой. Так рождается прямой экранный диалог со зрителем. Беседа в документальном кино может служить раскрытию проблемы также через прямую речь и выражение лиц *многих* персонажей. Как правило, это коллективные беседы, предъявляющие зрителю целый массив фактов и мнений.

Режиссура беседы предполагает наличие подготовительного этапа, когда происходит первое знакомство автора и героя. Этот этап включает в себя наблюдение за будущим персонажем, изучение его биографии, окружения, обстановки жизни, создание благоприятной психологической атмосферы для обоих, выстраивание драматургии, установление более или менее четких рамок будущей беседы, мест ее проведения и длительности. Далее следует собственно беседа. О начале и конце съемки документалисты часто не задумываются, да и не очень у них такое получается в силу либо спонтанности, либо, наоборот, чрезмерной заорганизованности съемки. Но это важно. И стратегии здесь бывают разные. Автор может и провоцировать те или иные реакции человека, и вести себя отстраненно, нейтрально, не влияя на поведение героя, может сам слиться со средой, чтобы почувствовать ее характер.

---

<sup>227</sup> Прожико Г. С. Экранный документ в контексте современной медиаккультуры. С. 18.

Есть особые люди, которые не могут себя специально контролировать, а значит, не испытывают психологического зажима, и потому всегда невероятно естественны. Это, как уже говорилось выше, слепые и дети. Вспомним картины «Прощеный день» (реж. Д. Баринава, 2013) или «Что за люди наши дети» (реж. Т. Шахвердиев, 2012). Других людей лучше всего снимать в естественной обстановке, где они чувствуют себя свободно и спокойно. Не сидят специально перед камерой, а одновременно занимаются привычным для себя делом. Двигаются, проживают на экране собственную жизнь, размышляют о себе вслух, вместе с тем иногда обращаясь и непосредственно к камере, как это происходит, например, в картине «Перекресток» (реж. А. Мирошниченко, 2014). Правда, это не тот случай, когда человек говорит о себе: «сам с собой веду беседу». Это именно ответ на безмолвный авторский вопрос и даже намеренная демонстрация себя на экране, но *по ходу жизни*, так сказать. Важно, на каком фоне находится персонаж, как установлена камера, когда она включается и выключается. Надо сделать так, чтобы съемка стала привычной, не смущала и не отвлекала от разговора. Здесь помогают и длительное наблюдение, и скрытая камера. Герой ленты А. Мирошниченко показан в непростой ситуации. Это старый бездомный художник, который живет на вокзале, держит свои вещи в камере хранения, ездит летом в Санкт-Петербург и продает там картины, а потом снова возвращается в Белоруссию. Камера безмолвно наблюдает за ним, а он рассказывает в кадре и за кадром обо всех подробностях своей нелегкой одинокой жизни, подробно объясняет свой странный образ жизни. И делает это с таким ненаигранным удовольствием и редкостным обаянием, что зритель начинает неотрывно следить за ним, постепенно втягиваясь в его мир, мысленно задавая герою собственные недоуменные вопросы. Вызвать ответный, хотя и молчаливый, отклик зрителя – большое достижение режиссера. Ведь человек в зале может скучать (когда герой неинтересен), томиться, просто равнодушно наблюдать за происходящим. Главное, что его самого не трогают. *Высший пилотаж*, когда зритель абсолютно втянут в орбиту фильма, а в данном случае – еще и заморожен необычной умиротворенностью и ласковостью героя, тем удивительным согласием с собой и

миром, в котором он постоянно пребывает, будучи лишен всего, к чему привыкли обычные люди. Ситуация почти фантастическая. Мы видим его в разных ситуациях. Однако герой абсолютно правдив и естественен, что бесконечно поражает и надолго откладывается в памяти. Но и присутствие автора здесь ощутимо.

*Иной* вариант, когда герой фильма становится его подлинным сотворцом и активно ведет за собой автора, сознательно влияя на создание собственного образа на экране. В картинах «Юрий Арабов. Механика судьбы» (реж. А. Коган, 2007) и «Никто не хотел уезжать» (реж. Е. Резников, 2014) герои активно влияют на беседу с автором, происходящую буквально на ходу. Сценарист Юрий Арабов в фильме Аркадия Когана постоянно движется в кадре, будто нетерпеливо ожидая, когда же, наконец, закончится этот нескончаемый разговор. Хотя как профессионал отчетливо понимает его важность и необходимость. Иногда он сам комментирует происходящее и дает какие-то указания снимающим его людям. Например, открывая гараж в начале фильма, он говорит: «Потом мы это все вырежем. Нет ничего пошлее человека, открывающего гараж, и оттуда выкатывается японская машина». Или в другой момент мягко поторапливает: «Снимай, снимай!» В той же ситуации находится и знаменитый литовский актер Юозас Будрайтис в картине Евгения Резникова. В какой-то момент он даже специально заглядывает в объектив камеры, желая завершить съемку. Кажется, что герои сами «режиссируют» не только беседу, но и фильм в целом, создавая на экране образы самих себя. «В ряде случаев, когда я беру киноинтервью, мне лично камера помогает, – цитирует режиссера Игоря Беляева Сергей Муратов. – Она как допинг, как кофеин обостряет реакцию отвечающих. Добрый становится более добрым, злой становится еще более злым. Условия публичности для многих людей – проявитель, стимулирующий черты характера. Своего рода катализатор чувств. Человек подает себя, как актер со сцены»<sup>228</sup>.

Автор может и совсем не вмешиваться в прямую речь героя. Еще в 1960-е годы документалисты стали все чаще доверять партию *первой скрипки* в экранной

---

<sup>228</sup> Цит. по: Муратов С. А. Пристрастная камера. С. 79.

беседе самому герою. «Живое несрепетированное слово, неповторимая индивидуальная интонация становятся важной составной частью художественной структуры фильма», – писала Л. Джулай<sup>229</sup>. В знаменитых картинах-памфлетах 1980–1990-х годов «Тот, кто с песней» (реж. В. Тарик, 1988) и «Повелитель мух» (реж. В. Тюлькин, 1990) этот прием комически обыгрывался и как бы «взрывался» изнутри. Центральным эпизодом второй ленты был монолог заглавного героя, сидевшего посреди своего птичьего двора и деклариовавшего с экрана свою жизненную философию, как Бог Саваоф, наглядно напоминая зрителю о трех божественных ипостасях, так как возникал на экране в тройной экспозиции.

Кстати, сегодня этот прием опять чрезвычайно востребован из-за влияния телевидения. Целые фильмы и даже сериалы нередко представляют собой один сплошной монолог или серию монологов. Конечно, эти длительные экранные монологи заранее организованы и рождаются из предварительных закадровых бесед с автором. Вспомним недавний телефильм «Хлеб для Сталина. Истории раскулаченных» (реж. А. Пивоваров, 2012), где на фоне разрушенных сталинским «катком» домов и деревень, сидя на стульях посреди улицы или поля, глядя прямо в камеру, герои рассказывают автору истории своих предков – зажиточных крестьян: кулаков и середняков. Кстати, одним из участников подобной экранной беседы со зрителем становится в какой-то момент и сам автор – Алексей Пивоваров, чей дед также был когда-то раскулачен и выслан из родных мест.

Как видим, существует и *третий* вариант, когда наряду со своими героями в кадре появляется и автор, выступая с ними почти на равных, становясь одним из персонажей собственного фильма. В психологической документальной драме Владимира Тюлькина «Обреченные выжить» (2005) используется сравнительно новый прием *селфи*. Здесь герои, как и во втором варианте, становятся не только объектами, но и субъектами съемки. При этом они сами запечатлевают себя на пленку, хотя и несколько стесняются этого. Так называемое домашнее видео создают ВИЧ-инфицированные сестры Лилия и Ирина. Они постоянно находятся в кадре, смотрят и оценивают отснятый ими материал как сотворцы. Но главное,

---

<sup>229</sup> Джулай Л. Н. Документальный иллюзион. С. 152.

что и сам режиссер, работая открытым приемом, появляется на экране, ведя со своими персонажами принципиальный спор, доказывая им необходимость съемки. Хотя те сопротивляются, не сильно желая становиться «символами эпохи». Многие документалисты считают подобный режиссерский подход недопустимым. Но в данном случае автор стирает грань, отделяющую его от героев, и становится не просто очевидцем и собеседником, но и участником событий. Вот запись спонтанного, происходящего в кадре, несрежиссированного спора автора со своими персонажами. Героиня: «Мы не разрешаем выпускать этот фильм. <...> Моего сына школьники побьют, так как у меня такой статус». Режиссер: «А как общество менять? Как оно будет меняться? Обществу нужно только через боль что-то объяснить». Героиня: «Откуда вы знаете, как общество отнесется к нам? А может быть, общество будет бежать от нас, как от чумных?» Режиссер: «Оно не будет бежать от вас, потому что оно – те же вы». Признанный мастер неигрового кино Игорь Григорьев так отозвался о работе своего коллеги на заседании пресс-клуба фестиваля «Россия»: «В том, что режиссер становится на эшафот рядом с героями, я вижу будущее документального кино»<sup>230</sup>. Правда, далеко не все согласились с этим мнением, не сочтя приемлемым столь обнаженный прием, столь резкое вмешательство режиссера в ситуацию. Но перед нами, по сути, прием провокации, не столь уж и новый в кинематографической практике.

Мы убедились, что в российском документальном кино сегодня существуют разные варианты режиссуры беседы. Как правило, преобладает один из двух ее участников: либо автор, либо герой. Безусловно, расспрашивая, провоцируя, выслушивая человека либо пристально наблюдая за ним, первый доминирует чаще. В другом случае инициатива может быть полностью отдана герою, который сам ведет беседу, часто обходясь и без наводящих вопросов, произнося монолог, подчас не менее драматичный и захватывающий, нежели общение двоих. В итоге человек «рисует» собственный портрет перед объективом камеры, находящейся либо в его руках, либо в руках оператора, ведя беседу прямо со зрителем,

---

<sup>230</sup> Пресс-релиз фестиваля «Россия». Екатеринбург. 2005. № 5. С. 1.

«пробивая» экран и оставляя автора «в тени», за кадром. В третьем случае автор и герой почти на равных взаимодействуют друг с другом как собеседники и участники событий. Так или иначе, все три варианта хороши, если дают возможность документалисту раскрыть на экране яркую, уникальную, неожиданную личность и связанную с ней жизненную проблему.

### 2.4.3. Реконструкции

Автор и герой в документальном кино находятся в этически сложных взаимоотношениях. Метод реконструкции отражает эту сложность в полной мере. Когда режиссер-документалист восстанавливает или конструирует события, жизненные ситуации, облик реальных людей в своем фильме, он неизменно несет перед ними моральную ответственность. Здесь возникает целый комплекс проблем, связанных с соотношением правды и вымысла, определением границ авторской свободы: в трактовке фактов, трансформации пространства и времени, инсценировке событий, вмешательстве в чужие судьбы, провоцировании героев на те или иные поступки.

Долгое время считалось, что *постановочность* присуща только игровому кинематографу, а к документальному она отношения не имеет, поскольку искажает саму его природу. Однако сегодня, в эпоху *постдока*, неигровое кино все чаще сближается с игровым, насыщаясь разнообразными художественными элементами: актерским исполнением, музыкой, иконографией, анимацией. Метод художественной реконструкции широко распространен в экранных искусствах. Само по себе слово *реконструкция* имеет два значения: «1. Коренное переустройство, организация чего-н. на новых основах... 2. Восстановление чего-н. по сохранившимся остаткам, описаниям»<sup>231</sup>. То есть реконструировать означает и «строить», и «восстанавливать». Эти два смысловых оттенка одного и того же понятия ясно прочитываются в современной документалистике.

Мы предлагаем следующую *классификацию* фильмов, основанных на методе реконструкции. В одной группе картин этим методом осуществляется

---

<sup>231</sup> Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. С. 664.



преимущественно *драматизация реальности*. Здесь используются такие разнообразные художественные приемы, как актерская игра, авторский комментарий внутри постановочных эпизодов, драматизация иконографии, анимация. В другой группе, прописанной на телевидении и объединяемой термином «докудрама», тем же методом реконструкции осуществляется *восстановление реальности*. «Докудрама, – по определению Е. А. Мансковой, – жанр экранной документалистики, предметом отражения которого являются подлинные события, лица, явления, факты, а методом – игровые способы реконструкции действительности»<sup>232</sup>. В третьей группе, часто обозначаемой как *мокьюментари*, происходит моделирование реальности в форме документа, то есть либо *воссоздание ускользающей* реальности, либо *создание* реальности *воображаемой*. Здесь встречаются фильмы с жесткими игровыми экспериментами и ленты, повествующие о *вымышленных* событиях, *сознательно подделывающихся* под документ. Герой, как правило, не адекватен действительности: он либо самостоятельно конструирует свой образ на экране, либо предстает таким, каким видит его автор. В этой группе встречаются и *чистые мокьюментари* – *фильмы-пародии*, и так называемые *шокьюментари*, где в зрелище превращаются насилие и ужас, а документальность существует лишь формально.

Метод реконструкции известен в кинематографе давно. Уже во времена Эдисона встречались мистификации и фальсификации на экране. «Большой сталинский стиль» в киноискусстве опирался на постановочность. Это были сознательно мотивированные идеологией инсценировки. При этом изображенная на экране жизнь оказывалась весьма далекой от реальности. Советская киноэстетика 1930-х годов была во многом «заточена» на показ должного, а не сущего.

---

<sup>232</sup> Манскова Е. А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2011. С. 9.

Вместе с тем использование метода реконструкции в документальном кино объясняется не только причинами идеологического характера, но и самими принципами восприятия реальности, недостатком технических возможностей для ее отображения на экране, необходимостью восстановления того, что не было снято вовремя и навсегда утрачено, наконец, стремлением зацепить, развлечь зрителя, внести художественный элемент в ткань фильма. Очеркист А. Аграновский сформулировал три варианта авторской фиксации событий: *это я видел сам*; *это рассказывал мне очевидец*; *это могло быть так*. Документалист сталкивается с теми же вариантами, вполне актуальными и в наши дни. Во-первых, он сам бывает свидетелем событий, но и полнота его знания о них относительна, и характер их отражения на экране индивидуален. В его руках не всегда оказывается камера, порой он не успевает зафиксировать происходящее на пленку, да и сама отраженная им реальность – это то, что пропущено, прежде всего, сквозь его, *авторскую*, призму. «Речь идет об интерпретаторском акценте снимавшего, – пишет Г. С. Прожико, – может, и подсознательно, но определившем способ и характер кинозапечатления»<sup>233</sup>. Во-вторых, режиссер расспрашивает очевидцев. Но человеческая память непредсказуема, и свидетельства людей могут сильно расходиться между собой. Кроме того, экран требует не рассказа, а показа. В-третьих, документалист может предлагать собственные версии произошедшего, которые по объективным причинам часто основываются лишь на предположениях. Авторские догадки о том, «как это было», подталкивают к поиску особых приемов донесения информации. В итоге во всех трех случаях применяется художественная реконструкция.

Исследователь Ю. Я. Мартыненко писал: «Документальный кинематограф пользуется в основном двумя способами создания образа человека – прямым и отраженным. К первому документалисты прибегают тогда, когда непосредственно снимают героя. Второй используют, если героя по каким-либо причинам снять нельзя. И тогда образ воссоздается по воспоминаниям друзей, опосредованно, через демонстрацию “следов на земле”, оставленных героем, –

---

<sup>233</sup> Прожико Г. С. Экранный документ в контексте современной медиаккультуры. С. 21.

через написанные книги и полотна, через сделанные им открытия или построенные здания»<sup>234</sup>.

Метод реконструкции создает отраженный образ героя на экране. К таким фильмам относятся ленты, основанные на приеме *драматизации иконографии*. Нередко сами фотографии трансформируются и оживают на экране. Фильм «Царская охота» (реж. В. Мосс, 2000), посвященный любимому развлечению царя Николая II и его свиты, целиком построен на приеме озвученных фотоснимков. А в картинах «Неприкасаемый» (реж. В. Мирзоян, 2003) и «Зина. Жила-была...» (реж. А. Белобоков, 2007) фотопортреты оживают на экране за счет компьютерных преобразований. Уникальным образом работает с иконографией Александр Сокуров. Он вглядывается в фотоснимки, будто исследует их, то растягивая, то закрывая рамками, тем самым управляя вниманием зрителя.

Но есть и другие варианты, когда автор наряду с драматизацией идет и на более радикальную трансформацию реальности, доминируя над персонажем и пересоздавая его подчас заново самыми неожиданными способами. В таком случае нередко используется прием *анимирования* персонажа. Любопытна картина «Необычайные похождения Диего Диеговича в стране большевиков. Русский след Диего Риверы» (реж. Н. Назарова, 2007). Это экранный комикс, выполненный в технике коллажа. Помимо хроники, фотографий, рисунков, картин, фресок самого художника там используется и анимация. Нарисованный Ривера внедрен в хроникальные кадры. Когда голос актера Александра Филиппенко за кадром рассказывает о визите художника в Москву в 1927 году, на экране в очередной раз появляется ярко раскрашенный Ривера, движущийся на телеге в сторону Красной площади. А когда сообщается о его выдворении из Советского Союза, анимационный двойник художника ловко перепрыгивает из СССР в Мексику. Комментирует происходящее писатель Петр Вайль.

Картина «Сохрани мою речь навсегда» (реж. Р. Либеров, 2015) также представляет собой некий синтетический «клубок», в котором со стихами Осипа Мандельштама переплетены анимация, кукольный театр, фотография,

---

<sup>234</sup> Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. С. 32.

архитектура, молодежный рэп. Эта лента, входящая в большой цикл о поэтах и писателях советской эпохи, определяется режиссером как «сочинение для кинотеатра со зрителем». Она представляет собой анимационно-документальный рассказ, выражающий сугубо авторский взгляд на личность великого поэта и историю страны с использованием свидетельств других людей. Режиссер не домысливает происходящее, как в игровом кино, но, полагая, что событийная правда не является предметом искусства, создает образ поэта на фоне эпохи методом художественной реконструкции. Главного героя в картине изображает кукла-марионетка. Столь неожиданным визуальным образом подчеркнута мысль о том, что поэт находился, по сути, в плену у власти, а главным кукловодом был Сталин. Вербальный образ поэта создается актером Виктором Сухоруковым. Другие же персонажи, среди которых жена поэта Надежда Мандельштам и его великие современники: Марина Цветаева, Николай Гумилев, Анна Ахматова, – сыграны за кадром большой группой известных российских актеров.

Кстати, в другом фильме Р. Либерова «Юрий Олеша. По кличке “Писатель”» (2009) анимация используется только тогда, когда в кадре звучат анекдоты о писателе, в то время как его самого изображает актер в живом плане. Там также много хроники, комментариев, воспоминаний. Удачно использованы статичные фотографии писателя. В итоге во всех перечисленных фильмах возникают сильные психологические эффекты.

Однако в начале 60-х годов прошлого века у нас еще нередко утверждали, что документалистика по своей природе лишена психологизма. «Документальный фильм – не драма, в нем нет детализированного изображения человеческих страстей и противоборства характеров», – писал С. В. Дробашенко<sup>235</sup>. Правда, в дальнейшем было признано, что психологическая драма, безусловно, доступна документальному кинематографу, причем не только в виде столкновения идей и внутреннего действия, но и действия внешнего. Тогда же заговорили о возможности соединения документалистики с элементами комическими. И это

---

<sup>235</sup> Дробашенко С. В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме. М. : Искусство, 1962. С. 65.

произошло. Например, в документальных комедиях «Новые сведения о конце света» (реж. Б. Кустов, 1992) или «Великие реки Сибири. Бирюса» (реж. П. Фаттахутдинов, 2014) присутствуют комические постановочные эпизоды, разыгрываемые то участниками съемочной группы, то актерами театра лилипутов, то одним из героев-чудаков.

Родоначальником докудрамы считается режиссер английского телеканала BBC Питер Уоткинс, начавший снимать исторические телефильмы в формате *горячих новостей*. В основе этих картин лежит вербализация, что характерно именно для телевизионной эстетики. Они состоят из трех элементов: хроникального материала (если он есть), игровых исторических реконструкций и синхронизмов. На протяжении многих десятилетий данный жанр бурно развивается и у нас, и в мире, демонстрируя на телеэкране разнообразные приемы реконструкции жизненного материала.

Так, в показанном осенью 2012 года на «Первом канале» художественно-документальном четырехсерийном фильме «1812» («Нашествие», «Противостояние», «Бородино», «Изгнание») мы видим масштабную реконструкцию войны 1812 года, осуществленную с участием гигантской массовки. Однако данный опус, выполненный по форматным телевизионным лекалам и сильно напоминающий школьный учебник с картинками, нельзя признать удавшимся из-за статичных портретных галерей и слишком многословного закадрового комментария. На исторических реконструкциях построен и документальный телесериал «Севастопольские рассказы. Путешествие в историю с Игорем Золотовицким» (2009–2010), где излагается двухсотлетняя история Севастополя. Здесь актер-рассказчик постоянно присутствует в кадре, что, безусловно, спасает ситуацию, делая подробный словесный комментарий менее монотонным по сравнению с закадровой начиткой. Экран требует визуализации. И ведущий то спускается в окопы, то поднимается на борт большого корабля, мимо него снуют солдаты и матросы из прошлого времени, а вокруг стреляют пушки. Этот прием давно известен в телекино. Вспомним многосерийные ленты «Жизнь Леонардо да Винчи» (реж. Р. Кастеллани, 1971)

или «Жизнь Бетховена» (реж. Б. Галантер, 1978). Там все роли исполняли актеры, но рядом с персонажами в кадре появлялся рассказчик, и события основывались на документальных фактах. Такое соединение прошлого, воплощенного в художественных образах, и настоящего в лице рассказчика, создавало эффект драматического проживания людьми собственных судеб и одновременного размышления о них, что далеко не всегда происходит в реальной жизни. Это было сочетание телевизионного *эффекта присутствия* и приема художественного *остранения*, когда давно знакомое явление предстает как новое, необычное, требующее осознания и осмысления. И в то же время это был способ презентации материала с помощью визуально-словесной реконструкции.

Достоинные примеры воплощения с помощью метода художественной реконструкции психологически глубокого документального материала демонстрируются сегодня в телецикле «Больше, чем любовь» на канале «Культура». Так, в ленте «История смерти и бессмертия Саскии ван Рейн» (реж. Л. Гришин, 2009) помимо показа картин великого художника, современных голландских городских пейзажей и закадрового комментария есть яркие вставки с художественной пантомимой. А фильм «Ненужная любовь» (реж. А. Столяров, 2014) из того же цикла, рассказывающий о любви Петра Чаадаева и Авдотьи Норовой, целиком построен на актерской игре. Герои, глядя в камеру, сами рассказывают о том, что с ними происходило и с какими моментами жизни Чаадаева связаны его произведения. При этом декорацией служит великолепный парк. На экране рождается образ эпохи.

Однако не все относится к докудраме с доверием. По мнению К. А. Шерговой, «докудрама как таковая находится в некотором противоречии с принципами документалистики, ведь традиционно документальное кино считается результатом наблюдения и импровизированного исследования, в котором, несмотря на наличие авторской точки зрения, соблюдается необходимая

степень объективности, непредсказуемой “правды”»<sup>236</sup>. Используя творческие методы, документалистика информирует о жизни и глубоко исследует ее. Докудрама же обобщает и несет в себе познавательный материал преимущественно в облегченной, игровой форме. Цитируемый автор усматривает в распространении этого жанра даже некоторую угрозу. Ибо докудрама подчас подрывает веру зрителя в истинность рассказа, стирает грань между правдой и вымыслом. Исследователь видит опасность в том, что со временем докудрама может даже заменить собой подлинную документалистику. Возможно, в этих опасениях есть доля истины, поскольку поиски образности и метод реконструкции превращаются сегодня на телевидении в расхожий прием, нивелируя документальное начало. К. А. Шергова призывает не обманывать зрителя, не выдавать вымышленное за документальное. Последнее должно доминировать в фильме, оставаясь элементом содержательным, а не формальным.

Заметим, что кинокартины, объединяемые термином «мокьюментари», создаются как раз в явном противоречии с данным постулатом. «Появление “мокьюментари”, полностью или частично вымышленного продукта, подделывающегося под документ, было обусловлено именно тем, что самое понятие “документ” стало бесконечно размытым. Оказалось, что “документальность” – всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции», – пишет Станислав Зельвенский<sup>237</sup>. Как и в докудраме, в *мокьюментари* осуществляется реконструкция событий, но наоборот, ибо события эти вымышленные. В них также происходит драматизация, но не подлинных историй (как в докудраме), а тех, которых на самом деле никогда не было. Создается лишь иллюзия подлинности, предстающей именно как формальный элемент, где содержание

---

<sup>236</sup> Шергова К. А. Докудрама – новый жанр? // Вестник электронных и печатных СМИ. № 13 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (дата обращения 29.10.2015).

<sup>237</sup> Зельвенский С. И. Мocumentary: история вопроса // Сеанс. 2007. № 32 [Электронный ресурс] // URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mockumentary/> (дата обращения 29.10.2015).

остается придуманным. Воспроизводится же оно на экране с помощью средств документалистики.

Сам термин вызывает сегодня немало разночтений и споров. *Мокьюментари* (от англ. mock) означает *подделку, издевку, насмешку, фальсификацию*. Значит, это – соединение правды, вымысла и пародии, демонстрация псевдогероев и их саморазоблачение, имитация реальности, а по существу – ее фальсификация, мистификация, игра со зрителем и его провоцирование с целью либо обнаружения абсурдности мира, либо простого погружения в его тайны, либо (еще проще!) ради эффектного развития сюжета. Фильмов, основанных на приемах *мокьюментари*, в мировом кино накопилось немало. Вряд ли стоит их здесь перечислять.

Но одна разновидность мокьюментари располагается ближе к докудраме, поскольку на экране реконструируется *игровая* ситуация, очень похожая на правду. Для чего это делается? Чтобы вскрыть проблему. Каким образом? Путем превращения психологически сложной ситуации в игру, возможно микшируя удар по психике героев постановочностью, не задевая их самых сокровенных чувств, но показывая суть явлений.

В этом ряду стоит получившая приз в Оберхаузене знаменитая лента «Бабушкина квартира» (реж. А. Анчугов, 1990), в которой автор разоблачал своих героинь, используя рискованные приемы, без предупреждения подталкивая их к нужным ему реакциям. Можно вспомнить и сравнительно недавний фильм «Собачий кайф» (реж. И. И. Твердовский, 2013), где демонстрируются постановочные приемы, явно провокационное поведение режиссера и его вмешательство в ход событий с целью реконструкции нужных ему ситуаций.

Другая и самая известная разновидность мокьюментари реконструирует на экране полностью *вымышленную* ситуацию. Давний телефильм музыканта С. Курехина и журналиста С. Шолохова «Ленин-гриб» (1991), выстроенный в виде интервью, внедрил в сознание зрителя некий миф, разоблачавший Ленина. Абсурдная история преподносилась сбивчиво, с подтасовкой фактов, с использованием манипулятивных приемов, но весьма научнообразно. Так



создавался эффект правдоподобия. В результате авторы наглядно демонстрировали тезис о том, что доказать и внушить зрителю можно все, что угодно.

Фильм «Катя Креналинова» (реж. А. Лихачева, 2011) участвовал во многих фестивалях *документального* кино и даже получил несколько наград, хотя рассказанная в нем история – чистая выдумка. То, в чем, следуя авторскому замыслу, признается героиня, а именно в поджоге отчего дома, она не совершала, но слова: «жили родители бессмысленно», произнесла добросовестно. Конечно, мокьюментари Александры Лихачевой заставляет зрителя глубоко задуматься о показанном на экране. Только вот главного автор не сделала: не предупредила актрису о том, что использовала ее подлинное имя и выдала отснятый материал за подлинный.

Мы рассмотрели разные варианты применения метода реконструкции в современном отечественном документальном кино и обнаружили, что взаимоотношения автора и героя здесь разные. Использование данного метода мотивируется необходимостью решения уже не столько технических, как прежде, сколько художественных и коммуникационных задач. Кино активно идет по пути сближения игрового и документального. Актеры изображают реальных людей, находясь рядом с ними, рассказчики комментируют происходящее в гуще реконструируемых событий. В двух описанных нами разновидностях *докудрамы* мы наблюдали реальную жизнь, воплощенную на экране постановочными средствами.

В третьей группе, обозначенной термином *мокьюментари*, мы открываем истории, в той или иной степени вымышленные, но явно «загримированные» под документ. В одном варианте методом реконструкции восстанавливается на экране ускользающая от режиссера реальность, проводятся жесткие игровые эксперименты с целью провоцирования героя на острые психологические реакции. Он либо играет себя таким, каким хочет быть, самостоятельно конструируя свой имидж, либо предстает таким, каким видит его автор («Собачий кайф»). В другом варианте режиссер идет от собственной фантазии, в полной

мере выдавая желаемое за действительное, но историю рассказывает с максимальной достоверностью («Ленин-гриб»). Здесь основная цель – эмоционально «зацепить» зрителя.

Сегодня документалистика испытывает сильное влияние постмодернистской эстетики, вбирая в себя такие ее черты, как тяга к конструктивизму и гибридизации форм, к неопределенности и неясности, ироничности, игре, аллегоричности, символизации. Судя по всему, реконструкции, восстановление фактов, постановочность и инсценировки будут и впредь присутствовать на отечественном документальном экране. Однако при всем этом важнейшей заботой документалистов по-прежнему остается подлинность чувств и глубина авторской рефлексии.

## Заключение

Проблема взаимоотношений автора и героя в современном документальном кино тесно связана с представлением о кинематографе как о способе осознания реальности. Но прежде, чем мы приступили к рассмотрению состояния этой проблемы в первые десятилетия XXI века, мы изучили концепцию героя российского документального кино в ее временной протяженности в свете отечественных традиций изображения человека на экране, сложившихся в экранной кинодокументалистике XX века.

Проследив этапы трансформации концепции документального героя, мы обнаружили заметную смену парадигм. От понимания героя как детали целостной картины реальности и героя как нерасчлененной народной массы в хронике и документальном кино 1920-х годов документалистика 1930-х перешла к выделению героя из толпы и выведению его на авансцену, хотя масса по-прежнему зримо или незримо «маячила» у него за спиной. В 1960-е годы документалистов начинает интересовать, прежде всего, внутреннее состояние простого человека. Они стремятся передать на экране неповторимость жизни как таковой и каждой человеческой судьбы и личности в отдельности, пристально наблюдая за героем, но сами порой оставаясь невидимыми. Перестройка конца 1980-х – начала 1990-х годов отчасти резонируя с «оттепелью» 1960-х, породила новых героев, судьбы которых начали «высвечивать эпоху». Кинодокументалистика все больше стала тяготеть к историческому мышлению и соединению публицистического замысла с подлинно художественным экранным воплощением. Речь шла о степени авторского вторжения в жизнь для решения тех или иных проблем, о диалектике факта и концепции, границах эстетической деформации реальности.

Изучая мутацию концепции героя в практике экранной документалистики первых десятилетий XXI века, мы обнаружили два направления. Первое – новое, получившее названия «реальное», «действительное», «горизонтальное» кино, опирающееся на самоигральность жизни и самодостаточность персонажей,

имеющее дело с прозаической, бытовой реальностью, заново открывающей не духовное, а физическое пространство жизни. И второе – традиционное русло авторского документального кино, которое также не иссякает, если отказывается от догматических схем и опирается не на старую идеологию, а на общечеловеческие ценности. Их сосуществование видится нам достаточно плодотворным.

Далее мы условно выделили четыре наиболее заметные оппозиции, характеризующие типы героев современных документальных фильмов. Первая оппозиция – *герои – негерои или антигерои*. А именно: сильные, мужественные – и слабые, несчастные, обездоленные, а порой и морально ущербные люди. Во второй оппозиции находятся *уникальная личность*, с одной стороны, и *коллективный герой*, с другой, существующий в виде группы, в которой иногда трудно бывает различить отдельные лица. Третья оппозиция – *обитатели традиционного социума* и «*окраинные*» люди: маргиналы, изгои, сознательно или вынужденно покинувшие традиционное общество либо оторванные от него по воле судьбы. Таким образом, сюда входят и представители малочисленных народов, проживающих «на краю земли», вдали от цивилизации. Наконец, четвертая оппозиция – *творцы, кумиры и фантазеры, чудаки* (по терминологии В.Шукшина «*чудики*»). Первая оппозиция строится на различении *моральных или физических качеств*. Здесь встречаются люди, физически полноценные и неполноценные, высокоморальные и аморальные. Вторая оппозиция – столкновение человеческой *уникальности, единственности* и группового сходства. Третья оппозиция основывается на противопоставлении *образа жизни, способа жизнедеятельности, места проживания*. Это представители больших, традиционных сообществ и люди, оказавшиеся на обочине социума либо на обочине самой жизни. Одним словом, персонажи, принадлежащие большому социуму и не принадлежащие ему. В основе же четвертой оппозиции лежат различные проявления творческого начала в человеке. В своем анализе мы движемся от рассмотрения бытовых сторон жизни персонажей до высоких, духовных сфер.

На одном полюсе оказываются документальные герои, сохраняющие так называемую презумпцию положительности, а на другом — те, кто по определенным причинам (то ли по своей вине, то ли нет) отклоняется от некоей жизненной нормы, кого принято не замечать, но кого особенно любят снимать кинематографисты, стремящиеся обратить внимание общества на резко контрастирующие общепринятым нормам и правилам явления социальной жизни. Однако сегодня образ документального героя перестал казаться однотонным. В реальной действительности люди сложны, неоднозначны, не до конца понятны, непредсказуемы. Типология помогает найти в них общие черты. Мы попытались проследить динамику предпочтений, которые отдает современное документальное кино тем или иным типам персонажей. Сегодня интерес к *героям* стал проявляться все-таки чуть сильнее, чем прежде, хотя и *негерои* никуда не исчезают. Нынешнее документальное кино внимательнее изучает наш традиционный беспокойный *социум*, то, что происходит с нами самими, хотя и жизнь изгоев и «*окраинных*» людей не перестает волновать документалистов. Экзотикой сегодня уже никого не удивишь. Оппозиции перестают быть слишком жесткими, как в прежние времена. Переходы между ними и их составляющими оказываются все менее заметными.

Мы изучили теоретические положения, касающиеся роли автора в создании экранного документа, содержащиеся в трудах зарубежных и отечественных ученых, а также дискуссии нового века, и убедились на конкретных примерах, что взаимоотношения автора и героя в современном документальном кино претерпевают заметные изменения по сравнению с прошлыми периодами. В ходе анализа собственных высказываний ряда современных российских режиссеров мы увидели, как складываются взаимоотношения автора и его документального героя в работе над фильмом. А именно: как осуществляется выбор персонажа и знакомство с ним; как происходит общение во время съемок и устанавливается дистанция; каким бывает вмешательство в жизнь героя и как продолжают отношения с ним после съемок; случается ли возвращение к прежнему материалу или нет.

Что касается жанровых и композиционных рамок в документальном кино, то иногда они бывают очень расплывчатыми и неуловимыми, едва заметными для глаза зрителя, поскольку не так ярко драматургически очерчены, как, скажем, в игровом кино. Жанровая палитра документалистики имеет весьма широкий диапазон: от чисто журналистских, зачастую информационных, до классических жанров кино, присущих и игровому кинематографу. А поскольку и сегодня ученым не удастся создать стройной жанровой системы экранной документалистики, мы попытались классифицировать жанры документального кино, имея в виду несколько позиций. Так, исходя из *зрительской* установки или склонности фильма к той или иной эмоциональной доминанте (*природе чувств*), фильм может тяготеть к мироощущению и эмоциональной атмосфере *первозжанров* кино: *комедии* (смех), *мелодраме* (жалость), *феерии* (ужас). Исходя из *авторских* отношений с миром, фильм может относиться к группам *лирических*, *драматических* или *эпических* жанров. Наконец, исходя из *жизненной* драматургии, фильм может быть прописан по ведомству той или иной предметной (*портретной*, *проблемной*, *событийной*), целевой (*информационной*, *аналитической*, *художественно-публицистической*) или технологической (*касающейся методов съемки*) жанровой группы. Жанровые сочетания можно множить достаточно долго и разнообразно (как это и происходит на практике), поскольку жанрообразующие признаки имеют склонность перекрещиваться между собой.

Мы также воспользовались киноведческими исследованиями композиции игрового кино и экстраполировали результаты этих исследований на современную экранную документалистику, рассмотрев варианты композиционного построения нескольких современных лент, исходя из четырех концепций времени: линейной, эсхатологической, циклической и связанной с современным, многомерным психологическим временем.

Сегодня в экранной документалистике по-прежнему популярны длительные наблюдения и беседы, усилился интерес к игровым ситуациям и постановочности, к расследованиям, разоблачениям и портретированию (в самых разных вариантах

– через публицистику, нарратив, реконструкцию, монолог героя или диалог с ним). В результате проведенного нами анализа наиболее распространенных *методов* изображения человека в современном российском документальном кино мы обнаружили, что характеры героев могут быть успешно раскрыты (в разных вариантах и разными способами) с помощью одного и того же метода *прямой съемки*: через показ критической ситуации, конфликта и максимального напряжения героя; через съемку простого течения жизни со всеми ее бытовыми подробностями или с помощью приема провокации, вызывающей у героя ожидаемую или неожиданную эмоциональную реакцию. Как показало наше исследование, особенно результативен сегодня по сравнению с другими метод *длительного* наблюдения с принципиально разной степенью авторского участия. Причем это касается как большеэкранного кино, так и кино малоэкранного (телевизионного), как картин направления «реального» кино, так и примеров образной документалистики. В каком виде данный метод будет задействован в дальнейшем, какое направление победит в борьбе за него (и победит ли вообще), покажет время.

Мы убедились, что в российском документальном кино сегодня существуют разные варианты режиссуры беседы. Как правило, в беседе преобладает кто-то один из двух ее участников: либо автор, либо герой. Безусловно, расспрашивая, провоцируя, выслушивая человека либо пристально наблюдая за ним, первый доминирует чаще. В другом случае инициатива может быть полностью отдана герою, который сам ведет беседу, часто обходясь без наводящих вопросов, произнося монолог, подчас не менее драматичный и захватывающий, нежели общение двоих. В итоге человек «рисует» собственный портрет перед объективом камеры, находящейся либо в его руках, либо в руках оператора, ведя беседу прямо со зрителем, порой «пробивая» экран и оставляя автора «в тени», за кадром. В третьем случае автор и герой почти на равных взаимодействуют друг с другом как собеседники и участники событий. Так или иначе, все три варианта хороши, если дают возможность документалисту раскрыть на экране яркую, уникальную, неожиданную личность и связанную с ней жизненную проблему.

Мы рассмотрели также разные варианты применения метода реконструкции в современном отечественном документальном кино. И обнаружили, что взаимоотношения автора и героя в картинах, основанных на этом методе, сегодня также разнообразны. Его использование мотивируется необходимостью решения уже не столько технических, как прежде, сколько художественных и коммуникационных задач. В двух группах описанных документальных картин мы наблюдаем реальную жизнь, воплощенную на экране постановочными средствами. В одной осуществляется *драматизация* реальности, в другой – *восстановление* ее. В третьей группе, обозначенной термином *мокьюментари*, мы открываем истории, в той или иной степени вымышленные, но явно «загримированные» под документ. Здесь основная цель – эмоционально «зацепить» зрителя. Доказано, что все три варианта эффективны, если дают возможность документалисту осуществить поставленные перед собой творческие задачи. Судя по всему, реконструкции, восстановление фактов, постановочность и инсценировки будут и впредь присутствовать на отечественном документальном экране.

Итак, мы обнаружили разные степени активности автора и героя по отношению друг к другу, выявили их взаимовлияние, взаимопритяжение, взаимоотталкивание, стремление к взаимозамене в процессе общения в одних случаях и к совместному провоцирующему воздействию на окружающий мир и на зрителя – в других. Мы увидели, что активность героя сегодня явно возрастает, в то время как автор порой отступает на задний план. Хотя авторское начало из документалистики не уходит никуда и не может иссякнуть в ней до конца. Повсеместное пришествие *homo shooting* (*человека снимающего*) в лице самого героя еще не означает тотальной антропологической революции. Искусство без автора не возникает. Поэтому и *смерть автора* в кино невозможна. Другое дело, когда автор сам становится героем своего фильма, нередко входит в кадр и начинает действовать в предлагаемых обстоятельствах, тогда главной движущей силой картины становится самоанализ.



В каком плане следует трактовать сегодня термин *авторское кино*? Раньше его расшифровывали как поэтическое или жестко концептуальное кино. Сегодня границы авторства расширяются. Однако само физическое присутствие режиссера в кадре не делает кинематограф авторским. Здесь важнее авторское сопереживание, сочувствие и самовыражение через образ. А образность извлекается из жизненного материала. В этом и состоит аутентичность экранной документалистики, ее специфика. Поэтому так важен вопрос, который решает для себя каждый документалист, вопрос о *подлинности* снимаемого. В начале исследуемого периода на первый план выдвинулась *сырая действительность*. Главенствовала *идея подлинности* как детального, максимально полного высказывания. Однако в последнее время в документалистику возвращается понимание важной роли драматургии, осмысления будущего произведения еще до начала съемок, а также роли автора как творца особого экранного мира. При этом первостепенной заботой самого автора остается герой.

Документальное кино, безусловно, стремится сохранить свою идентичность, вместе с тем испытывая сильное влияние постмодернистской эстетики, вбирая в себя такие ее черты, как тяга к конструктивизму и гибридизации форм, ироничности, игре, аллегоричности, символизации. Вероятно, поэтому мы наблюдаем сегодня не просто использование столь разных методов и приемов исследования героя на документальном экране (от полного невмешательства в жизнь персонажа и почти хроникальной фиксации ее камерой до превращения автора в художника и конструктора реальности), но и сочетание их. Все это добавляет стереоскопичности кинематографической картине мира, придавая современной экранной документалистике новые импульсы для дальнейшего плодотворного развития.

**Библиография**

1. Абдуллаева З. К. Постдок. Игровое/неигровое / З. К. Абдуллаева. – М. : Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с.
2. Абрамов Н. И. Дзига Вертов / Н. И. Абрамов. – М. : Изд-во АН СССР, 1962. – 167 с.
3. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 390 с.
4. Акимов Н. П. Выбор жанра и позиция художника // Н. П. Акимов. Театральное наследие : в 2 т. – М. : Искусство, 1978. – Т. 2. – 288 с.
5. Андроникова М. И. Об искусстве портрета / М. И. Андроникова. – М. : Наука, 1975. – 200 с.
6. Андроникова М. И. От прототипа к образу : К проблеме портрета в литературе и кино / М. И. Андроникова. – М. : Наука, 1974. – 200 с.
7. Арабов Ю. Н. Кинематограф и теория восприятия / Ю. Н. Арабов. – М. : ВГИК, 2003. – 106 с.
8. Аристарко Г. История теорий кино / Г. Аристарко. – М. : Искусство, 1966. – 356 с.
9. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 352 с.
10. Аронсон О. В. Коммуникативный образ. Кино. Литература. Философия / О. В. Аронсон. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
11. Аскарлов Т. Эстетическая природа художественной условности / Т. Аскарлов. – Фрунзе : Илим, 1966. – 157 с.
12. Ахмадулин Е. В. Основы теории журналистики / Е. В. Ахмадулин. – М. ; Ростов н/Д. : МарТ, 2008. – 320 с.
13. Базен А. Что такое кино? / А. Базен. – М. : Искусство, 1972. – 382 с.
14. Бакулев Г. П. Конвергенция медиа и журналистика / Г. П. Бакулев. – М. : ИПКР ТВ, РВ, 2002. – 109 с.

15. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
16. Барт Р. Мифологии / Р. Барт. – М. : Академический Проект, 2010. – 352 с.
17. Барт Р. Смерть автора // Р. Барт. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / пер. с фр. – М. : Прогресс : Универс, 1994. – 616 с.
18. Бахтин М. М. Автор и герой : К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 234 с.
19. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
20. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. М. : Художественная литература, 1986. – 543 с.
21. Беляев И. К. Спектакль документов: откровения телевидения / И. К. Беляев. – М. : Гелеос, 2005. – 352 с.
22. Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости : Избр. эссе / В. Беньямин. – М. : Немецкий культурный центр им. Гете, 1996. – 121 с.
23. Блок В. Диалектика театра / В. Блок. – М. : Искусство, 1983. – 294 с.
24. Борев Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – М. : Высшая школа, 2002. – 511 с.
25. Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Борев. – М. : АСТ : Астрель, 2003. – 575 с.
26. Бояджиев Г. Н. Поэзия театра / Г. Н. Бояджиев. – М. : Искусство, 1960. – 464 с.
27. Брайант Дж. Основы воздействия СМИ / Дж. Брайант, С. Томпсон. – М. : Вильямс, 2004. – 432 с.
28. Вайсфельд И. В. Искусство в движении. Современный процесс: исследования, размышления / И. В. Вайсфельд. – М. : Искусство, 1981. – 240 с.
29. Вайсфельд И. В. Композиция в киноискусстве / И. В. Вайсфельд. – М. : ВГИК, 1974. – 83 с.

30. Введение в литературоведение : Литературное произведение : Основные понятия и термины / ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа : Академия, 1999. – 556 с.
31. Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы / Д. Вертов. – М. : Искусство, 1966. – 320 с.
32. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 344 с.
33. Гинзбург С. С. Очерки теории кино / С. С. Гинзбург. – М. : Искусство, 1974. – 264 с.
34. Голдовская М. Е. Человек крупным планом / М. Е. Голдовская. – М. : Материк, 1981. – 252 с.
35. Громов Е. С. Восхождение к герою : (Экран и молодежь) / Е. С. Громов. – М. : Просвещение, 1982. – 191 с.
36. Громов Е. С. Духовность экрана / Е. С. Громов. М. : Искусство, 1976. – 255 с.
37. Громов Е. С. Постмодернизм: теория и практика / Е. С. Громов, Н. Б. Маньковская. – М. : ВГИК, 2002. – 135 с.
38. Дворниченко О. И. Гармония фильма / О. И. Дворниченко. – М. : Искусство, 1981. – 200 с.
39. Джулай Л. Н. Документальный иллюзион : Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества / Л. Н. Джулай. – М. : Материк, 2001. – 243 с.
40. Документальное кино эпохи реформаторства. – М. : Материк, 2001. – 157 с.
41. Дробашенко С. В. История советского документального кино / С. В. Дробашенко. – М. : МГУ, 1980. – 89 с.
42. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство, 1986. 320 с.
43. Дробашенко С. В. Феномен достоверности / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство, 1972. – 190 с.

44. Дробашенко С. В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство, 1962. – 240 с.
45. Дубровский Э. А. Остановись, мгновение! : Очерки драматургии неигрового фильма / Э. А. Дубровский. – М. : Искусство, 1982. – 150 с.
46. Ефимов Э. М. Искусство экрана. Истоки и перспективы / Э. М. Ефимов. – М. : Искусство, 1983. – 253 с.
47. Жанры кино. – М. : Искусство, 1979. – 319 с.
48. Ждан В. Н. Эстетика фильма / В. Н. Ждан. – М. : Искусство, 1982. – 376 с.
49. Зайцева Л. А. Киноязык: возвращение к истокам / Л. А. Зайцева. – М. : ВГИК, 1997. – 80 с.
50. Зайцева Л. А. Киноязык: освоение речевой природы / Л. А. Зайцева. – М. : ВГИК, – 2001. – 95 с.
51. Каган М. С. Культура – философия – искусство / М. С. Каган. – М. : Знание, 1988. – 63 с.
52. Каган М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.
53. Ким М. Н. Жанры современной журналистики / М. Н. Ким. – СПб. : Изд-во Михайлова, 2004. – 336 с.
54. Кино: методология исследования. – М. : ВГИК, 2001. – 220 с.
55. Козлов Л. К. Изображение и образ : Очерки по исторической поэтике советского кино / Л. К. Козлов. – М. : Искусство, 1970. – 288 с.
56. Колосов С. Н. Документальность легенды / С. Н. Колосов. – М. : Искусство, 1977. – 184 с.
57. Копылова Р. Д. Кинематограф плюс телевидение : Факты и суждения / Р. Д. Копылова. – М. : Искусство, 1977. – 135 с.
58. Кошелева З. К. Автор и/или герой. Екатеринбург – 2007 // Искусство кино. 2007. № 11 [Электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2007/11/n11-article15> (дата обращения 10.05.2017).

59. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1974. – 424 с.
60. Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов / Л. П. Крысин. – М. : Эксмо, 2008. – 944 с.
61. Крючечников Н. В. Сюжет и композиция сценария / Н. В. Крючечников. – М. : ВГИК, 1976. – 120 с.
62. Левин Е. С. О художественном единстве фильма / Е. С. Левин. – М. : Искусство, 1977. – 120 с.
63. Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра / Н. Л. Лейдерман. – Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. – 256 с.
64. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
65. Лотман Ю., Цивьян. Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян – Таллинн : Александра, 1994. – 216 с.
66. Луньков Д. А. Наедине с современником / Д. А. Луньков. – М. : Искусство, 1978. – 175 с.
67. Луньков Д. А., Джулай Л. Н. Увидим ли небо в алмазах? (постфестивальные диалоги) / Д. А. Луньков, Л. Н. Джулай // Документальное кино эпохи реформаторства. М. : Материк, 2001. С. 104.
68. Малькова Л. Ю. Современность как история : Реализация мифа в документальном кино / Л. Ю. Малькова. – М. : Материк, 2002. – 188 с.
69. Малькова Л. Ю. Социальное и документальное: противоречия экранного отражения жизни России / Л. Ю. Малькова // Социальные аспекты современного вещания в России. – М. : Фак-т журналистики МГУ, 2014. – С. 86–97.
70. Манскова Е. А. Жанровая иерархия современной телевизионной документалистики / Е. А. Манскова // Вестник Новосибирского государственного университета. – Сер. История, филология. – 2010. – № 6. – С. 49–57.

71. Манскова Е. А. Современная российская теледокументалистика: динамика жанров и средств экранной выразительности : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Е. А. Манскова. – Екатеринбург, 2011. – 23 с.
72. Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство / Ю. Я. Мартыненко. – М. : Знание, 1979. – 112 с.
73. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении : Критическое введение в социологическую поэтику / П. Н. Медведев. – Л. : Прибой, 1928. – 232 с.
74. Мирошниченко С. В., Шавловский К. Б. Детектор лжи : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/detektor-lzhi/> (дата обращения 14.05.2017).
75. Михалкович В. И. Изобразительный язык средств массовой коммуникации / В. И. Михалкович. – М. : Наука, 1986. – 222 с.
76. Михалкович В. И. Роль автора в технических искусствах / В. И. Михалкович // Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. Ч. 1 : Становление средств массовой коммуникации в художественной культуре первой половины XX века – М. : Искусство, 1983. – С. 254–269.
77. Муратов С. А. Документальный телефильм. Незаконченная биография / С. А. Муратов. – М. : ВК, 2009. – 363 с.
78. Муратов С. А. Пристрастная камера / С. А. Муратов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 187 с.
79. Нире Л. О значении композиции произведения / Л. Нире // Семиотика и художественное творчество. – М. : Наука, 1977. – С. 125–151.
80. Омон Ж., Бергала А., Мари М., Верне М.. Эстетика фильма / Ж. Омон, А. Бергала, М. Мари, М. Верне. – М. : НЛО, 2012. – 248 с.
81. Осинский В. Г. Документальный телефильм : Поиски специфики / В. Г. Осинский. – СПб. : С.-Петербург. гос. ун-т, 1994. – 35 с.
82. Прожико Г. С. Жанры в советском документальном кино 60–70-х гг. / Г. С. Прожико. – М. : ВГИК, 1980. – 59 с.

83. Прожико Г. С. Концепция реальности в экранном документе. [Электронный ресурс]. URL.: [http://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncercija\\_realnosti.pdf](http://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncercija_realnosti.pdf) (дата обращения 20.07.2017).
84. Прожико Г. С. Эволюция образа мира в экранном документе в «дотелевизионную» эру / Г. С. Прожико. – М. : ИПК ТВ и РВ, 2004. – 148 с.
85. Прожико Г. С. Экранный документ в контексте современной медиакультуры / Г. С. Прожико // Экранная культура в современном медиaprостранстве: методология, технологии, практики. – М. : Екатеринбург : Уральский рабочий, 2006. – С. 14–27.
86. Прозоров В. В. Автор. / В. В. Прозоров. // Введение в литературоведение – М. : Высшая школа, 2000. – С. 11–21.
87. Пронин А. А. Mass-док: презумпция нарративности / А. А. Пронин. – СПб. : Петрополис, 2016. – 244 с.
88. Пропп В. Я. Фольклор и действительность / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – 327 с.
89. Разбежкина М. А. Всепобеждающая жажда жизни / М. А. Разбежкина // Октябрь. – 2008. – № 2. – С. 150–154.
90. Разбежкина М. А. Начинать надо со сложного / М. А. Разбежкина // Искусство кино. – 2012. – № 1. – С. 61-75.
91. Разбежкина М. А. Документальный фильм: нужен ли сценарий? // Искусство кино. 2017. № 1 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.kinoart.ru/archive/2017/01/marina-razbezhkina-dokumentalnyj-film-nuzhen-li-senarij> (дата обращения 12.05.2017).
92. Разбежкина М. А., Шавловский К. Б. Эффект попутчика : [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс]. URL: <http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/effekt-porutchika/> (дата обращения 10.03.2017).
93. Разлогов К. Э. Искусство экрана: от синематографа до Интернета / К. Э. Разлогов. – М. : РОССПЭН, 2010. – 287 с.
94. Разлогов К. Э. Искусство экрана: проблемы выразительности / К. Э. Разлогов. – М. : Искусство, 1982. – 160 с.



95. Российское кино: парадоксы обновления. – М. : Материк, 2005. –142 с.
96. Рошаль Л. М. Дзига Вертов / Л. М. Рошаль. – М.: Искусство, 1982. – 264 с.
97. Рошаль Л. М. За кадрами правды: поэзия факта и авторская позиция / Л. М. Рошаль. – М., 1986. – 80 с.
98. Рошаль Л. М. Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино / Л. М. Рошаль. – М. : Материк, 2001. – 209 с.
99. Салынский Д. А. наброски к проблеме жанров в кино / Д. А. Салынский // Киноведческие записки. – 2005. – № 69. – С. 175–203.
100. Саппак В. С. Телевидение и мы / В. С. Саппак. – М. : Аспект Пресс, 2007. – 168 с.
101. Свешников А. В. Композиционное мышление / А. В. Свешников. – М. : Университетская книга, 2009. – 272 с.
102. Сидоров Е. Ю. Время, писатель, стиль / Е. Ю. Сидоров. – М. : Советский писатель, 1983. –319 с.
103. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино / И. П. Смирнов. – СПб. : Петрополис, 2009. – 402 с.
104. Современный документальный фильм. – М. : Искусство, 1970. – 247 с.
105. Соколов В. С. Киноведение как наука / В. С. Соколов. – М. : Канон+ : РООИ «Реабилитация», 2010. – 416 с.
106. Солганик Г. Я. Стилистика текста / Г. Я. Солганик. – М. : Флинта : Наука, 1997. – 253 с.
107. Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. В. Сычев. – М., 2010. – 20 с.
108. Телевизионная журналистика. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Моск. ун-та : Высшая школа, 2002. – 304 с.
109. Товстоногов Г. А. О жанре // Г. А. Товстоногов. О профессии режиссера. – М. : Искусство, 1964. – С. 122–131.

110. Тюлякова О. А. Композиция фильма: методология и методика целостного изучения : дис. ... канд. искусствоведения / О. А. Тюлякова. – М., 1990. – 179 с.
111. Успенский Б. А. Поэтика композиции / Б. А. Успенский. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.
112. Федорин А. О природе документального образа / А. Федорин // Кино и время. – М. : Искусство, 1980. – Вып. 3. – С. 60–78.
113. Федь Н. М. Парадокс о положительном герое / Н. М. Федь // Контекст. 1981. – М. : Наука, 1982. – С. 243–262.
114. Франк Г. В. Карта Птолемея / Г. В. Франк. – М. : Издательство студии Артемия Лебедева, 2009. – 392 с.
115. Фрейлих С. И. Золотое сечение экрана / С. И. Фрейлих. – М. : Искусство, 1976. – 359 с.
116. Фрейлих С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского / С. И. Фрейлих. – 2-е изд. – М. : Академический Проект, 2002. – 512 с.
117. Ханютин Ю. М. Современное документальное кино / Ю. М. Ханютин. – М. : Знание, 1970. – 48 с.
118. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н. А. Хренов. – М. : Аграф, 2006. – 704 с.
119. Хренов Н. А. Образы «Великого разрыва» : Кино в контексте смены культурных циклов / Н. А. Хренов. М. : Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.
120. Шергова Г. М. Эхо слова: записки о звучащей документалистике / Г. М. Шергова. – М. : Искусство, 1986. – 238 с.
121. Шергова К. А. Докудрама – новый жанр? / К. А. Шергова // Вестник электронных и печатных СМИ. № 13 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ipk.ru/index.php?id=2102> (дата обращения: 29.11.2015).
122. Шкловский В. Б. За 60 лет. Работы о кино / В. Б. Шкловский. – М. : Искусство, 1985. – 577 с.
123. Шкловский В. Б. Избранное : в 2 т. / В. Б. Шкловский. – М. : Худож. лит., 1983. – Т. 2. – 640 с.

124. Шуб Э. Жизнь моя – кинематограф / Э. Шуб. – М. : Искусство. 1972. – 472 с.
125. Ямпольский М. Б. Видимый мир : Очерки ранней кинофеноменологии / М. Б. Ямпольский. – М. : НИИ киноискусства, 1993. – 215 с.
126. Ямпольский М. Б. Язык – тело – случай : Кинематограф и поиски смысла / М. Б. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 376 с.
127. Arnheim, R. Visual Thinking. – Berkeley, Los Angeles, London : University of California Press, 1969. – 345 p.
128. Bordwell, D., Tompson K. Film art: an introduction, 4th ed. – University of Wisconsin, McGraw-Hill, Inc., 1993. – 508 p.
129. Corner, J. The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary. – Manchester: Manchester University Press, 1996. – 212 p.
130. Dominick, Joseph R. The dynamics of mass communication. – Athens: University of Georgia, McGraw-Hill, Inc., 1994. – 616 p.
131. Douglass, John S., Harnden Glenn P. The art of technique. An Aesthetic Approach to film and Video Production. – Boston: School of Communication. The American University, Allyn and Bacon, 1996. – 303 p.
132. Manovich, L. The Language of New Media. – The MIT Press, 2001. – 335 p.
133. Rhodes, G. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. – North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006. – 294 p.
134. Rosenthal, A., Corner J. New challenges for documentary. – Manchester: Manchester University Press, 2005. – 520 p.
135. Solomon, Stanley J. The film idea. – New York, Chicago, San Francisco, Atlanta: Harcourt Brace Jovanovich, inc, 1972. – 403 p.
136. Staiger, J. Docudrama [www.document]. URL: <http://www.museum.tv/eotv/docudrama.htm>// (дата обращения 15.03. 2017)

## Фильмография

1. «Абонент временно недоступен» (реж. А. Ерицян, студия «Фишка-фильм», 22 мин., 2014)
2. «Александр Аскольдов. Судьба комиссара» (реж. В. Балаян, группа компаний «Содействие», 52 мин., 2006)
3. «Алхимия Арктики» (реж. Н. Тарасова, проект «ДОКер», Москва, «Hummersmith ventures», США, 76 мин., 2015)
4. «Анастасия» (реж. В. Лисакович, киноконцерн «Мосфильм», студия «Элегия», 86 мин., 2008)
5. «Антон тут рядом» (реж. Л. Аркус, кинокомпания СТВ, мастерская «Сеанс», 110 мин., 2012)
6. «Арсений Тарковский. Малютка–жизнь» (реж. В. Амирханян, студия «Чичи Комбал А.С.А.», 114 мин., 2004)
7. «Аустерлиц» (реж. С. Лозница, Imperativ Film, Beauftragter der Bundesregierung für Angelegenheiten der Kultur und der Medien (ВКМ), German Federal Film Board, 94 мин., 2016)
8. «Бакуров» (реж. Ю. Киселева, ООО «ЭкспортЛес», 54 мин., 2017)
9. «Баный день» (реж. А. Федорченко, кинокомпания «29 февраля», 29 мин., 2008)
10. «Блокада» (реж. С. Лозница, Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, 52 мин., 2005)
11. «Валенки» (реж. Е. Ласкари, ООО «КиноАртель», 50 мин., 2012)
12. «Великие реки Сибири: Амур» (реж. А. Титов, кинокомпания «Снега», 29 мин., 2010)
13. «Великие реки Сибири: Ангара» (реж. П. Фаттахутдинов, кинокомпания «Снега», 31 мин., 2010)
14. «Великие реки Сибири: Бирюса» (реж. П. Фаттахутдинов, кинокомпания «Снега», 29 мин., 2014)

15. «Великие реки Сибири: Енисей» (реж. А. Титов, В. Васильев, Кинокомпания «Снега», 26 мин., 2008)
16. «Великие реки Сибири: Иртыш» (реж. А. Титов, кинокомпания «Снега», 55 мин., 2012)
17. «Великие реки Сибири: Лена» (реж. П. Фаттахутдинов, кинокомпания «Снега», 31 мин., 2012)
18. «Великие реки Сибири: Обь» (реж. А. Титов, В. Васильев, кинокомпания «Снега», 26 мин., 2008)
19. «Великие реки Сибири: Урал» (реж. А. Титов, кинокомпания «Снега», 32 мин., 2012)
20. «В зоне любви» (реж. А. Морозов, Второе Продюсерское управление Свердловской киностудии, 34 мин., 2002)
21. «Внутренний джихад» (реж. Н. Сутырин, студия «Баррикада», 28 мин., 2004)
22. «Во всем прошу винить «Битлз»» (реж. М. Капитановский, Д. Завильгельский, телеканал «Россия», 44 мин., 2004)
23. «Вождем буду я!» (реж. А. Осипов, киновидеостудия «Риск», 50 мин., 2015)
24. «Волкодав» (реж. С. Ястржембский, кинокомпания «Ястребфильм», 44 мин., 2014)
25. «Все проходит» (реж. Т. Скабард, киностудия «Берег», 39 мин., 2015)
26. «В темноте» (реж. С. Дворцевой, «Кинодвор» и «Making Movies», 41 мин., 2004)
27. «Глубинка 35х45» (реж. Е. Соломин, АНО «Кино-Сибирь», 43 мин., 2009)
28. «Гора» (реж. А. Расторгуев, студия «Вертов и К», 52 мин., 2001)
29. «Грумант. Остров коммунизма» (реж. И. Твердовский, ООО «Точка зрения», 54 мин., 2014)
30. «Давид» (реж. А. Федорченко, продюсерское управление Свердловской киностудии, 31 мин., 2002)

31. «Да здравствуют Антиподы!» (реж. В. Косаковский, Ma.Ja.De, СТС, 104 мин., 2011)
32. «Девочки» (реж. В. Гай Германика, студия «kinoteatr.doc», 48 мин., 2005)
33. «Диалоги в электричке» (реж. С. Литовец, Казанская студия кинохроники, 26 мин., 2004)
34. «Дивьи люди» (реж. П. Стрельников, «Человек и время», 35 мин., 2003)
35. «Доброе утро, Митровица» (реж. И. Уральская, киновидеостудия «Риск-фильм», 60 мин., 2011)
36. «Дом» (реж. П. Фаттахутдинов, кинокомпания «Снега», 31 мин. 2016)
37. «Дух в движении» (реж. С. Гевейлер, Ю. Бывшева, С. Кучер, студия «Остров» и продюсерский центр «ВГИК-Дебют», Москва, 73 мин., 2015)
38. «Евтушенко. Комментарии» (реж. В. Мелетин, ООО «Арт Нуво студия», Москва, 26 мин., 2013)
39. «Елена Камбурова. Роман со временем» (реж. Е. Емельянова, Е. Дюрич, А. Черепанов, ООО «Б.Б.Л.», студия «Синематека», Москва, 52 мин., 2012)
40. «Живи и радуйся» (реж. Ю. Шиллер, студия «Новосибирск-телефильм», 30 мин., 2001)
41. «Завещание. Александр Зиновьев» (реж. Е. Григорьев, студия «Встреча», 26 мин., 2006)
42. «Занавес» (реж. В. Головнев, студия «А-фильм», 26 мин., 2008)
43. «Захар» (реж. К. Сухарьков, творческо-производственное объединение «Рок», 44 мин., 2011)
44. «Зина. Жила-была» (реж. А. Белобоков, производство Александра Белобокова, 26 мин., 2007)
45. «Игра» (реж. В. Головнев, студия «Урал-Синема», 26 мин., 2010)
46. «Извините, что живу» (реж. А. Погребной, ГТРК «Вятка», 52 мин., 2002)

47. «Ионикэ и его Дакия» (реж. Г. Чубук, производство Георгия Чубука, Кишинев, 30 мин., 2010)
48. «Катя» (реж. А. Шишова, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, 52 мин., 2013)
49. «Книга Тундры. Повесть о Вуквукае – маленьком камне» (реж. А. Вахрушев, ООО «Высокие широты», 105 мин., 2011)
50. «Контактеры» (реж. А. Рубцова, Высшие курсы сценаристов и режиссеров, 12 мин., 2012)
51. «Кровь» (реж. А. Рудницкая, производство Алины Рудницкой, 62 мин., 2013)
52. «Кто такой этот Кустурица?» (реж. Н. Гугуева, студия «Встреча», 92 мин., 2013)
53. «Леха online» (реж. Е. Григорьев, ТО «Первое кино», 41 мин., 2001)
54. «Лешкин луг: 12 серия последнее свидание» (реж. А. Погребной, киновидеостудия «Вятка», 51 мин., 2010)
55. «Лиза» (реж. П. Фаттахутдинов, кинокомпания «Снега», 39 мин., 2006)
56. «Линар» (реж. Н. Тарасова, киностудия «Альбатрос», Москва, 82 мин., 2013)
57. «Маленькая Катерина» (реж. И. Головнев, «Этнографическое бюро», 24 мин., 2004)
58. «Мама» (реж. Л. Шейнина, Школа документального кино и театра М. Разбежкиной и М. Угарова, 28 мин., 2013)
59. «Мать» (реж. П. Костомаров, А. Каттин, киностудия «Параллакс-видео», «Les Films Hors-Champ», «Les Films d'ici», 80 мин., 2007)
60. «Милана» (реж. М. Мустафина, производство Мадины Мустафиной, 57 мин., 2011)
61. «Мирная жизнь» (реж. П. Костомаров, А. Каттин, «KINOKO», 45 мин., 2004)

62. «Мироносицы» (реж. М. Добровольская, киностудия «Отечество», 10 мин., 2004)
63. «Наказание без преступления» (реж. И. Зайцева, киновидеостудия «Архипелаг», 78 мин., 2011)
64. «На кромке бытия» (реж. Д. Завильгельский, киностудия «ОЛС», 26 мин., 2002)
65. «На пороге страха» (реж. М. Кравченко и Г. Франк, «Ego Media», Рига, ООО «ВЕРТОВ. Реальное кино», 60 мин., 2015)
66. «Необычайные похождения Диего Диеговича в стране большевиков. Диего Ривера. Русский след» (реж. Н. Назарова, киностудия «Центр национального фильма», 40 мин., 2007)
67. «Неприкасаемый» (реж. В. Мирзоян, «Project FX», ГТК «Культура», 52 мин., 2003)
68. «...Неркаги...» (реж. Е. Головня, ООО «Дсфильм», 58 мин., 2012).
69. «Неуходящие натуры» (реж. А. Ткаченко, Школа документального кино и театра М. Разбежкиной и М. Угарова, 47 мин., 2014)
70. «Никита и Никита» (реж. М. Тюляева, Кинотеатр.DOC, 16 мин., 2006)
71. «Никто не хотел уезжать» (реж. Е. Резников, киностудия «Гранат», 44 мин., 2014)
72. «Обреченные выжить» (реж. В. Тюлькин, продюсерский центр «GALA-TV», 40 мин., 2005)
73. «Он ругается матом» (реж. Т. Шахвердиев, 42 мин., студия ТШ 2006)
74. «Опасно свободный человек» (реж. Р. Ширман, Национальная Кинематека Украины, 52 мин., 2004)
75. «Охота на ангела, или четыре любви поэта и прорицателя» (реж. А. Осипов, киностудия «Риск», 55 мин., 2002)
76. «Партизанские дети» (реж. И. Григорьев, киновидеостудия «Риск», 52 мин., 2011)
77. «Пассажирыпоток» (реж. А. Драницына, Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, 30 мин., 2014)



78. «Пейзаж» (реж. С. Лозница, Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, 60 мин., 2003)
79. «Перекресток» (реж. А. Мирошниченко, производство Анастасии Мирошниченко, Минск, 60 мин., 2014)
80. «Петр Мамонов. Черным по белому» (реж. К. Смилга, «Красный квадрат», 52 мин., 2011)
81. «Под открытым небом» (реж. А. Ерицяян, студия «Фишка-фильм», 39 мин., 2005)
82. «Пол Маккартни. 73 часа в России» (реж. М. Капитановский, Д. Завильгельский, А. Шипулин, производство Д. Завильгельского и А. Шипулина, 56 мин., 2003)
83. «Полустанок» (реж. С. Лозница, РТР, студия «Окно», 25 мин., 2000)
84. «Портрет» (реж. С. Лозница, Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, 28 мин., 2002)
85. «Последний лимузин» (Д. Хлесткина, ООО «Мастерская Марины Разбежкиной», 73 мин., 2013)
86. «Последний срок» (реж. В. Эйсер, «Азия-фильм», 30 мин., 2002)
87. «Посторонние» (реж. П. Фаттахутдинов, кинокомпания «Снега», 32 мин., 2014)
88. «Почтовая лошадь» (реж. А. Головнев, «Урал-Синема», 36 мин., 2008)
89. «Праздник» (реж. Ю. Шиллер, исследовательский центр «Культура народов Сибири», 52 мин., 2012)
90. «Пространство Володи Торovina, или Гектар самодостаточности» (реж. Н. Исакова, студия «Жест» и «Мастерская Марины Разбежкиной», 49 мин., 2009)
91. «Разновесие» (реж. М. Пономарева, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, 15 мин., 2013)
92. «Рожденные в СССР: 21 год» (реж. С. Мирошниченко, студия «Остров», 170 мин., 2006)

93. «Рожденные в СССР: 28 лет» (реж. С. Мирошниченко, студия «Остров», 199 мин., 2012)
94. «Рыбак и танцовщица» (реж. В. Соломин, студия «Кино-Сибирь», 57 мин., 2004)
95. «Светящийся след» (реж. Т. Скабард, Всероссийская государственная телерадиокомпания «Культура», 39 мин., 2012)
96. «Сны с того берега» (реж. А. Добряков, ГУП УР ТРК «Удмуртия», 23 мин., 2014)
97. «Собачий кайф» (реж. Иван. И. Твердовский, студия «КиноАртель», 27 мин., 2012)
98. «Солнечный день» (реж. Ю. Киселева, Всероссийский государственный университет кинематографии им. С. А. Герасимова, 20 мин., 2008)
99. «Сохрани мою речь навсегда» (реж. Р. Либеров, «ПРОВОзгляд», 84 мин., 2015)
100. «СССР-Россия-транзит» (реж. А. Титов, кинокомпания «СНЕГА», 52 мин., 2005)
101. «Страсти по Марине» (реж. А. Осипов, киновидеостудия «Риск», 55 мин., 2004)
102. «Таймашин. Рождение эпохи» (реж. М. Капитановский, производство Максима Капитановского, 118 мин., 2012)
103. «Тимур. История последнего полета» (реж. Н. Гугуева, киновидеостудия «Риск», 27 мин., 2005)
104. «Тише» (реж. В. Косаковский, киностудия Косаковского, 80 мин., 2003)
105. «Труба» (реж. В. Манский, студия «ВЕРТОВ. Реальное кино», 116 мин., 2013)
106. «Ужас, летящий в ночи» (реж. М. Чувайлова, студия «А-фильм», 50 мин., 2005)

107. «Фабрика» (реж. С. Лозница, Санкт-Петербургская студия документальных фильмов, 30 мин., 2004)
108. «Флэшбэк»/«Flashback» (реж. Г. Франк, «EFEF», «Кауро-filma», 102 мин., 2002)
109. «Форсаж» (реж. Н. Гугуева, киновидеостудия «Риск», 51 мин., 2001)
110. «Форсаж. Возращение» (реж. Н. Гугуева, студия «Встреча», 96 мин., 2016)
111. «Части тела» (реж. М. Кравченко, студия «Остров», Документальный дом «Первое кино», 39 мин., 2009)
112. «Чемпион и Балерина» (реж. Е. Тимошенко, студия «А-фильм», 26 мин., 2016)
113. «Чистый четверг» (реж. А. Расторгуев, Ростовская киностудия, ГТК «Россия», продюсерский центр Э. Сагалаева, 46 мин., 2003)
114. «Чрезвычайные будни» (реж. А. Титов, кинокомпания «Снега», 32 мин., 2012)
115. «Что за люди наши дети» (реж. Т. Шахвердиева, ИП «Кинорежиссер», 52 мин., 2012)
116. «Чужая» (реж. А. Добряков, телерадиокомпания «Удмуртия», 25 мин., 2015)
117. «Широкие объятия» (реж. Ю. Киселева, киновидеостудия «Риск», 40 мин., 2012)
118. «Юля» (реж. Р. Махмудова, ТМ «Мим», 18 мин., 2001)
119. «Юрий Арабов. Механика судьбы» (реж. А. Коган, студия «Встреча», 52 мин., 2007)
120. «Юрий Олеша. По кличке “Писатель”» (реж. Р. Либеров, студия «Проект ТВ», 49 мин., 2009)
121. «Я – Катя Голубева» (реж. Н. Ю., ООО «ВИБ-Фильм», 52 мин., 2016)
122. «Я умер в детстве» (реж. Г. Параджанов, студия «Параджаноф-фильм», 50 мин., 2004)