

На правах рукописи

Трухина Александра Владимировна

АВТОР И ГЕРОЙ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ
ДОКУМЕНТАЛЬНОМ КИНО

Специальность 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2018

Диссертация выполнена на кафедре киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

Научный руководитель: **Прожиго Галина Семеновна**
доктор искусствоведения, профессор кафедры
киноведения ВГИК

Официальные оппоненты: **Кириллова Наталья Борисовна**
доктор культурологии, заведующая кафедрой
культурологии и социально-культурной
деятельности ФГАОУ ВО "Уральский федеральный
университет имени первого Президента России
Б. Н. Ельцина

Бровченко Галина Николаевна
кандидат искусствоведения, доцент кафедры
телевидения и радиовещания факультета
журналистики ФГБОУ ВО "Московский
государственный университет имени
М. В. Ломоносова"

Ведущая организация: ФГБОУ ВО "Санкт-Петербургский государственный университет"

Защита диссертации состоится «21» мая 2018 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова и на сайте <http://www.vgik.info/dissovet/>.

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, 3, ВГИК, Учебное управление.

Автореферат разослан «___» _____ 2018 г. и размещен на сайтах <http://www.vgik.info/dissovet/>; <http://www.vak.ed.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю. В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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»¹. 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 рассматриваются в данной диссертации в связи с обозначенной темой исследования.

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.

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

При этом и традиционное русло авторского документального кино не иссякает, если отказывается от догматических схем и опирается не на старую 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. Разбежкина². 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,

² 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 : Трикста, 2008; Громов Е. С. Духовность экрана. М. : Искусство, 1976; Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М. : Материк, 2002; Абдуллаева 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. Хренов³. Сквозь призму психологии рассматривал искусство Л. С. Выготский⁴. 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. Ждан⁵.

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. Беляев⁶ и др.

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

³ 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.

⁴ Выготский Л. С. Психология искусства. М. : Искусство, 1968.

⁵ 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.

⁶ 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, чужак.

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», принятого 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы и демонстрируется степень научной разработанности проблемы; определяются изучаемые объект и предмет; формулируются цель и задачи работы; выявляется научная новизна, доказываются теоретическая и практическая значимость диссертации; описываются методы исследования; перечисляются положения, выносимые на защиту; раскрывается материал для исследования; фиксируются степень достоверности и апробация диссертации; объясняется ее структура.

Глава 1. «Концепция героя в российском документальном кино» состоит из трех параграфов. Концепция документального героя изучается здесь с точки зрения традиций, мутации и типологии.

В параграфе 1.1. «Отечественные традиции изображения человека на документальном экране» утверждается, что в советский период в нашем 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 обрстал чертами своего времени. А автор то приближался к нему, то отдалялся на определенное расстояние, рассматривая его на фоне человеческой массы и истории. Существуют три основных значения понятия *герой*. Первое – герой как центральный персонаж художественного произведения, которому не дается никакой оценки. Второе – как положительный герой. Третье – как социально емкий герой, изображаемый с определенной степенью художественного обобщения. Проблема героя считается одной из важнейших в искусстве. Образ документального героя обладает своей спецификой. Причина – в балансировании его между реальностью и вымыслом. Исследователи отмечают, что при советской власти личность нередко рассматривалась в нашем отечественном искусстве лишь как деталь целостной картины и ее значение нивелировалось. В 1920-е годы документалисты стремятся дать обобщенный

образ советского человека. Однако Д. Вертов начинает выводить на экран обычных живых людей, создавая их художественные портреты. В 1930-е годы начинается вторая фаза социально-типажной интерпретации человека, идеологизированного и мифологизированного. В 1950-е годы в искусстве ведется поиск идеала. Однако в 1960-е, в связи с начавшейся «оттепелью», происходит частичная деидеологизация кино и возникает новый тип героя – «маленького человека», на экране осваивается «крупный план личности» и происходит всплеск документализма. А в 1970-е годы личность начинает смотреть на себя не только изнутри, но и в широком контексте времени. В 1980-е изучается не герой с большой буквы, а сама душа народа. Но в середине 1980-х происходит известный слом эпох, начинается перестройка. Существование документального кино перестроечной и постперестроечной России можно разделить на два этапа. Первый – собственно перестройка (включая и киноперестройку) – укладывается в период между серединой 80-х и началом 90-х годов прошлого века. За ним следует второй этап, обозначенный как инерционный. Появляются новые социальные герои. Однако эта волна быстро проходит. Документалистика обращается к человеку обыкновенному. Все шире используется техника имитации реальности и эстетизации «чернухи». На экране распространяются персонажи так называемого «межклеточного» пространства.

В параграфе 1.2. «Мутация концепции героя в новом веке» говорится о том, что в XXI веке начинается следующий этап развития отечественной документалистики, заставивший кинематографистов задуматься об иных соотношениях с действительностью. На этом фоне телевидение не хочет видеть людей в их реальной среде. На малом экране нет ни образа общества, ни образа времени. Зато усиливается интерес документалистов к экзотике, географии и истории. Что касается большого документального кино, то в последние годы у нас заговорили о ситуации «постдока». 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», не

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». Появлению нового направления способствовали маленькие, полупрофессиональные цифровые камеры. Они резко сократили психологическую дистанцию между снимающим и снимаемым, между автором и героем. Критики заговорили даже о рождении нового стиля.

Значительную часть данного течения в кино составили начинавшие с учебных заданий работы учеников школы М. Разбежкиной и М. Угарова. Правдивость и достоверность стали ассоциироваться с изображением частной жизни людей. Но отношение к исследуемому течению было разным. Некоторые эксперты сочли, что «ключи от жизни» у этого направления не универсальны. Узкие и ограниченные герои не демонстрировали ничего социального. Между тем новую концепцию документального героя весьма убедительно обосновывала сама Марина Разбежкина. По ее мысли, «действительное» кино заново открывает «физическое пространство жизни». Диалог с реальным пространством и временем необходим. Автору надо разобраться именно с этим, а не с самим собой. В прежней концепции героя человеку внушалось, что главное в жизни – успех. М. Разбежкина же утверждает, что человек имеет право быть слабым, негероическим и при этом не чувствовать себя несчастным («Никита и Никита», реж. М. Тюляева). Самоценно любое существование, даже не наполненное музыкой Баха. Поощряя интерес своих учеников к физической реальности, М. Разбежкина тем самым ограждает их от опасности ложного пафоса, считая работы молодых авторов еще ученическими и соглашаясь с тем, что они, безусловно, требуют культурного наполнения.

Новые направления обогатили документальное кино начала века в плане увлекательности человеческого материала. Но в те же годы в нашей документалистике работали и представители традиционного, так называемого «вертикального» кино, большие мастера: В. Соломин. Ю. Шиллер, Г. Франк,

С. Мирошниченко, В. Косаковский, С. Лозница, С. Дворцовой, которые не придумывали истории, а открывали их в самой жизни. Они спорили с автором манифеста «Реальное кино» В. Манским, ставившим физическую реальность выше реальности, представленной в фильме, а героя – выше автора. «Вне наблюдателя у события нет смысла», – утверждал С. Лозница. А между тем идею свободного кинематографа мэтры рассматривали в качестве реакции на глянец всех сортов. Они убеждали молодых авторов не превращать свои поиски в чистый прием, а идти дальше по пути накопления профессионализма и погружения «в тайны души человеческой», как говорил Герц Франк. Тем более что наше отечественное кино по-прежнему оставалось глубоко антропологичным. Однако в результате перемен, произошедших в жизни страны в постсоветский период, документальный герой активно мутировал. Но при этом современные типы героев, к сожалению, никем не анализировались.

В параграфе 1.3. «Типы героев» делается попытка восполнить данный пробел. Сначала раскрывается понятие *типология*. Ее задача – изучение признакового пространства. В ходе типологизации в современном отечественном документальном кино обнаруживаются по крайней мере четыре ярко выраженные *оппозиции* человеческих типов, представляющих собой наиболее часто встречающиеся в современном российском документальном кино варианты социального поведения и проявлений человеческой природы. Этому посвящены подразделы 1.3.1. «Оппозиция 1: герой – негерой (антигерой)», 1.3.2. «Оппозиция 2: уникальный герой – коллективный герой», 1.3.3. «Оппозиция 3: обитатель социума – “окраинный” человек», 1.3.4. «Оппозиция 4: творец, кумир – фантазер, чудака».

В первой оппозиции, выстроенной исходя из физических и нравственных характеристик персонажей документальных фильмов, высвечиваются группы *настоящих героев* – и так называемых *негероев* и *антигероев* (людей в определенной степени ущербных). Здесь противопоставляются персонажи, высокоморальные и аморальные; сильные, мужественные – и слабые, несчастные, даже преступные. Ясно, что «презумпцией положительности» наделены первые, а

«отклонениями от жизненной нормы» страдают вторые. В следующей оппозиции находятся *уникальная личность*, с одной стороны, и *коллективный герой* – с другой. Последний нередко выглядит не более чем функцией. Хотя презумпцией положительности данная группа наделена по определению, уже в силу того, что эти люди не просто встретились, но и объединились в те или иные дружные сообщества, приобретя сходные черты. Уникальные же герои, опять-таки по определению, не теряя положительности, выглядят отклонениями от нормы в силу своей уникальности. В третьей оппозиции, с одной стороны, выделяются представители традиционного *социума*, а с другой – так называемые «*окраинные*» люди: одинокие, маргиналы, изгои, личности, проживающие вдали от цивилизации, сознательно или вынужденно покинувшие традиционное общество, либо оторванные от него по воле судьбы. Сюда входят и представители малочисленных народов, живущих «на краю земли». Первые – обитатели традиционного социума – в силу цивилизованного жизненного уклада сохраняют своеобразную презумпцию положительности, вторые – «окраинные» – демонстрируют явные отклонения от традиционных форм и норм жизни. Четвертая оппозиция – это *творцы*, *кумиры* и *фантазеры*, *чудаки* (по терминологии В. М. Шукшина «чудики»). Первые, также по определению, обладают презумпцией положительности, вторые – сами по себе есть отклонение от нормы.

Далее рассматриваются конкретные примеры. К первой оппозиции среди прочих отнесены: фильмы «Форсаж» (реж. Н. Гугуева, 2001), демонстрирующий характер *настоящего героя*, и «Баный день» (реж. А. Федорченко, 2005), исследующий психологию *антигероя*; ко второй – ленты «Давид» (реж. А. Федорченко, 2002) с его *уникальным* героем, именем которого назван фильм, и «Чистый четверг» (реж. А. Расторгуев, 2003) с коллективным героем в центре; к третьей, в частности, – «Диалоги в электричке» (реж. С. Литовец, 2004), где представлены разнообразные обитатели нашего традиционного социума, и «Маленькая Катерина» (реж. И. Головнев, 2004), описывающая людей «окраинных»; к четвертой – фильм «Евтушенко. Комментарии» (реж. В. Мелетин,

2013), посвященный кумиру целых поколений, и, наряду с другими, картина «Дивьи люди» (реж. П. Стрельников, 2003), знакомящая зрителей с людьми странными, необычными.

Глава 2. «Методы исследования героя на документальном экране» состоит из четырех параграфов. Автор экранного документа исследуется здесь с точки зрения теории вопроса, взаимоотношений с героем, жанровых, композиционных и технологических характеристик изображения человека на экране.

В параграфе 2.1. «Автор экранного документа в фокусе дискуссий» в подразделе 2.1.1. «Теория вопроса» проблема автора раскрывается на материале известных работ зарубежных ученых: Р. Барта, Ж. Митри, К. Ланге, Г. Аристарко, З. Кракауэра, А. Базена, Ж. Омона, А. Бергала, М. Мари, М. Верне, а также наших отечественных исследователей: В. Шкловского, М. Бахтина, Ю. Лотмана, Н. Лебедева, И. Вайсфельда, В. Соколова, С. Муратова, Л. Рошаля, Г. Прожико, В. Михалковича, Н. Хренова, А. Пронина и других. В ходе рассмотрения теорий кино прежних лет отмечается, что все они опираются на современную им логику развития кинематографа. Подраздел 2.1.2. «Дискуссии нового века» касается проблем экранной документалистики начала XXI века. В этот период просматриваются две разнонаправленные тенденции: традиция художественного интерпретаторского стиля, при которой мир предстает на экране в виде полноценной авторской концепции, и традиция «плоскостного» способа изображения реальности, характерного для телевидения, когда запечатленная на экране картина мира дублируется вербальным способом донесения информации. В этом случае публицистика явно довлечет над образностью. Спор об авторе, связанный с отношением как к жизненной реальности, так и к зрителю, не утихает на протяжении всего исследуемого периода. Так, режиссер Д. Луньков настойчиво отстаивает право жизненного материала доминировать над авторской конструкцией. По его мнению, автор не должен жестко навязывать жизни свои решения вопреки ей самой. Однако практика показывает, что отрицать автора, а вкупе с ним и его позицию в документалистике невозможно. Любопытная

полемика развернулась в 2011 году на страницах журнала «Искусство кино», где критик С. Сычев выступил с резким заявлением о торжестве сменившей на экране «киноправду» лжи. А причину критик усматривал в исчезновении автора. Ему возражал критик В. Матизен, утверждавший, что авторство как энергия никуда из кино не исчезает, а лишь меняет форму. Продолжалась полемика и с классиками. Д. Вертов в свое время отрицал сценарий в документальном кино. Однако критик В. Белопольская главной чертой сегодняшней документалистики называет как раз возвращение драматургии и осмысливание задач автором еще до съемки. Хотя многие по-прежнему настаивают на том, что сценарий пишется в монтаже. Раньше термин «авторское кино» расшифровывался как поэтическое или жестко концептуальное кино. Сегодня его границы расширились. Хотя само физическое присутствие автора в кадре не делает кино авторским. Все начинается с линии соприкосновения автора с героем. Здесь важно сопереживание режиссера и его самовыражение через образность, извлекаемую непосредственно из материала. В этом и состоит, по мнению многих исследователей, критиков и практиков кинематографа, аутентичность и специфика экранной документалистики.

В параграфе 2.2. «Взаимоотношения автора и героя в жизни и на экране» осуществляется переход в практическую плоскость раскрытия темы. Здесь выделены подразделы 2.2.1. «Выбор героя и знакомство с ним», 2.2.2. «Общение с героем и установление дистанции», 2.2.3. «Вмешательство в жизнь героя», 2.2.4. «Жизнь после съемок: возвращение к герою», где последовательно описываются этапы налаживания взаимоотношений между автором и героем до, в процессе и после съемок на примере творчества нескольких российских документалистов (М. Разбежкиной, С. Мирошниченко, А. Титова, Н. Тарасовой).

Параграф 2.3. «Жанровые и композиционные рамки» посвящен вопросу о жанрово-композиционных приемах, которыми пользуется современный режиссер-документалист в своей работе. Дело в том, что жанровые и композиционные рамки в документальном фильме иногда бывают очень расплывчатыми и неуловимыми, поскольку не так ярко драматургически очерчены, как, скажем, в игровом кино. Жанровая палитра документального кино

имеет широкий диапазон: от чисто журналистских, порой информационных, жанров до классических, заимствованных как из игрового кино, так и из других искусств. Проблема кинематографических жанров считается малоизученной. В данном случае нельзя недооценивать опыт, связанный с осмыслением общей теории жанров, накопленный учеными прошлого. Само понятие *жанр* имеет разные трактовки и определения. Много неясного остается в вопросе выявления формообразующих признаков и классификации жанров документального кино. Достаточно интересным представляется набор из четырех формообразующих признаков, предложенный для определения жанров документального кино исследователем Ю. Мартыненко: действительность, автор, произведение, зритель. Свой набор жанрообразующих признаков называет Г. Прожико, оговаривая определенную условность предлагаемого деления, размытость жанровых границ и зависимость их от конкретно-исторических условий. Это: характер объекта; конкретное назначение жанра; масштаб выводов и мера типизации; характер стилистических средств. Исследователь Л. Козлов очерчивает три тенденции жанрообразования: исходя из отношения к зрителю – катартическую, к старшим искусствам – синтетическую и к жизненному материалу – миметическую. Ученый подчеркивает, что все три тенденции постоянно перекрещиваются и взаимодействуют. Каждая может господствовать в отдельных произведениях, всецело определяя их жанровый облик.

За основание для жанровых классификаций в документальном кино в данной диссертации принимается тот же набор признаков. В зависимости от того, какой из элементов триады «реальность – автор – зритель» доминирует либо в самом произведении, либо в нашем восприятии, можно пользоваться каждой из обозначенных Л. Козловым 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, как это и происходит на практике, поскольку формообразующие признаки явно имеют склонность перекрещиваться между собой в самых разнообразных комбинациях.

Что касается композиционных рамок, в которые заключаются те или иные документальные ленты, к практике современной экранной документалистики в диссертации применена типология неклассических композиционных форм кинопроизведений, построенных на принципах деавтоматизации зрительского восприятия, изложенная в исследовании киноведа В. Коршунова. Этот автор рассматривает композицию в качестве формы организации художественного времени и выявляет связи видов композиции в кино с теми или иными концепциями времени. Первой, линейной, концепцией определяются три вида композиции: *линейная, новеллистическая и эллиптическая*. Второй, эсхатологической, концепции времени соответствуют два типа композиции – *реверсивная и инверсивная*. Наиболее простым воплощением третьей, самой древней, циклической, концепции времени является *кольцевая* композиция, когда начало и конец фильма совпадают, замыкая друг друга либо эпизодом, либо даже отдельным кадром, как прологом и эпилогом, а также *рамочная*, реализуемая чаще всего в двух формах: *сквозной линии*, которую называют *разветвленной композицией*, и *сквозного эпизода*. Четвертой концепции современного, психологического времени, когда связи между размышлениями, душевными порывами, снами рвутся, отвечают два вида композиции: *фрагментарная и ризоматическая*. В диссертации приводятся примеры современных документальных фильмов на все типы композиции, перечисленные выше. Сегодня перед кинематографистами остро стоит еще одна проблема. А именно: умение пользоваться *методами* изображения человека на экране в условиях,

когда эти методы заметно трансформируются. В конечном итоге это проблема владения профессией, о которой сегодня так много говорят и пишут.

В параграфе 2.4. «Трансформация методов изображения человека на экране» изучаются наиболее характерные методы, практикуемые в современной экранной документалистике. В подразделе 2.4.1. «Прямая съемка» говорится о том, как характеры документальных героев в разных вариантах и разными способами раскрываются сегодня с помощью метода прямой съемки. Это осуществляется через показ критической ситуации, конфликта и максимального напряжения героя («Мирная жизнь», реж. П. Костомаров и А. Каттин, 2004) или через съемку простого течения жизни со всеми ее бытовыми подробностями («Лешкин луг», реж. А. Погребной, 2010). Но наблюдение в фильме может быть и вспомогательным методом для показа героя. При этом основным, стержневым элементом становится его монолог или интервью с ним («Катя», реж. А. Шишова, 2013).

В подразделе 2.4.2. «Интервью (режиссура беседы)» описываются разные варианты организации беседы в документальном кино. В разных случаях преобладает то один, то другой ее участник: то автор, то герой. Безусловно, расспрашивая, провоцируя, выслушивая человека либо пристально наблюдая за ним, первый доминирует чаще («Что за люди наши дети», реж. Т. Шахвердиев, 2012). 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 («Перекресток», реж. А. Мирошниченко, 2014). В итоге человек «рисует» собственный портрет перед объективом камеры, находящейся либо в его руках, либо в руках оператора, ведя беседу прямо со зрителем, «пробивая» экран и оставляя автора «в тени», за кадром («Юрий Арабов. Механика судьбы», реж. А. Коган, 2007). В третьем случае автор и герой почти на равных взаимодействуют друг с другом как собеседники и участники событий («Обреченные выжить», реж. В. Тюлькин, 2005). Так или иначе, все три варианта

хороши, если дают возможность документалисту раскрыть на экране яркую, уникальную, неожиданную личность и связанную с ней жизненную проблему.

В разделе 2.4.3. «Реконструкции» речь идет о разных вариантах применения метода реконструкции в зависимости от необходимости 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 группах фильмов, где применяются методы 1) *драматизации* реальности («Неприкасаемый», реж. В. Мирзоян, 2003) и 2) *восстановления* реальности («Сохрани мою речь навсегда», реж. Р. Либеров, 2015), мы наблюдаем жизнь, воплощенную на экране постановочными средствами. Во втором случае автор не ограничивается драматизацией жизни, а идет на более радикальную ее трансформацию, доминируя над персонажем и подчас пересоздавая его заново самыми неожиданными способами. К примеру, с помощью анимации. В третьей группе, обозначенной термином *мокьюментари*, открываются истории, в той или иной степени вымышленные, но явно «загримированные» под документ. В одной разновидности *мокьюментари* методом реконструкции восстанавливается на экране ускользающая от режиссера реальность, проводятся жесткие игровые эксперименты с целью провоцирования героя на острые психологические реакции. Последний либо играет себя таким, каким хочет быть, самостоятельно конструируя свой имидж («Собачий кайф», реж. И. И. Твердовский, 2013), либо предстает таким, каким видит его автор («Катя Креналинова», реж. А. Лихачева, 2011). В этой, второй разновидности *мокьюментари* режиссер идет от собственной фантазии, в полной мере выдавая желаемое за действительное, но историю рассказывает с максимальной достоверностью («Ленин-гриб», реж. С. Курехин и журналист С. Шолохов, 1991). Здесь основная цель – эмоционально «зацепить» зрителя.

В **Заключении** формулируются выводы и намечаются дальнейшие пути разработки темы.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Статьи, опубликованные в ведущих рецензируемых научных журналах, определенных ВАК РФ

1. Трухина А. В. Режиссура беседы в современном российском документальном кино // Вестник ВГИК. 2015. № 3 (25). С. 52-61 (0,8 а.л.).
2. Трухина А. В. Реконструкция как метод изображения человека в документальном кино // Вестник ВГИК. 2015. № 4 (26). С. 50-61 (0,8 а.л.).
3. Трухина А. В. Трансформации концепции героя в современном российском документальном кино // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 26. С. 68-75 (0,6 а.л.).

Статьи и тезисы в научных изданиях

1. Трухина А. В. Культурно-речевая практика обсуждения на ТВ (когнитивный аспект) // ФАКС. 2009. № 1/2. С. 75–77 (0,08 а.л.).
2. Трухина А. В. Пример псевдоинтеллектуальной телепередачи // Дискурсивные практики СМИ: проблемы информационной безопасности : Коллективная монография. ISBN 978-5-7996-0416-5. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 289-296 (0,20 а.л.).
3. Трухина А. В. Экранные традиции Дзиги Вертова // Медиакультура в эпоху цифровых технологий : материалы Всероссийской научно-практической конференции. СПб. : Астерион, 2011. С. 33–35 (0,08 а.л.).
4. Трухина А. В. Кино и телевидение: образно-тематическая оппозиция // Средства массовой информации в современном мире. Молодые исследователи : материалы XI Международной конференции студентов и аспирантов (5–7 марта 2012 г.). СПб : 2012. С. 220–221 (0,08 а.л.).

5. Трухина А. В. «Реальное кино» – новый тренд в современной российской документалистике // Средства массовой информации в современном мире. Молодые исследователи : материалы XII Международной конференции студентов и аспирантов. СПб : 2013. С. 493–495 (0,13 а.л.).

6. Трухина А. В. Метод наблюдения и документальный герой в кино и на телевидении // Информационное поле современной России: практики и эффекты : Материалы Десятой Международной научно-практической конференции (17–19 октября 2013). Казань : Казанский (Приволжский) федеральный университет, 2013. С. 360–364 (0,43 а.л.).

7. Трухина А. В. Документальное кино на ТВ: целое или часть? // Межкультурные коммуникации в современном мире: роль СМИ : Материалы Международной научно-практической конференции. Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2014. С. 90–93 (0,13 а.л.).

8. Трухина А. В. Прямая съемка как метод исследования и изображения человека на документальном экране // Диалоги о культуре и искусстве : Материалы VI Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. Пермь, 2016. Ч. 1. С. 334–338 (0,20 а.л.).

9. Трухина А. В. Проблемы детства и юношества в современном российском документальном кино // Общечеловеческие ценности и проблема прав человека в отечественном кинематографе : Материалы межрегиональной науч.-практ. педагог. конференции. Екатеринбург, 14 июля 2016 г. Екатеринбург : Ассоциация преподавателей права Свердловской области «Правовое образование – XXI век», 2017. С. 34–42 (0,36 а.л.).