

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

На правах рукописи

Екимова Анастасия Викторовна

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РЕЖИССУРЕ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ
«ПОГРАНИЧНЫХ» ФОРМ

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:

Введение	3
1. Глава 1. Экранный документ в цифровую эпоху:.....	16
1.1. "Пограничные" формы: становление жанра и формирование систем художественной выразительности.....	..18
1.2. Гибридные формы: специфика телевизионного воплощения	34
1.3. Цифровизация современного художественно-документального пространства. Расширенная реальность	50
2. Глава 2. Трансформации гибридных жанров документалистики: от художественно-документального кино до "docusoap" (документального "мыльного сериала"):	61
2.1. Мокьюментари и реальность: проблема границ правды и вымысла	62
2.2. Способы воссоздания реальности в докудраме: традиции и новаторство	77
2.3. Отечественная художественно-документальная школа. Классическое наследие и новые форматы: открытия и потери.....	89
2.4. Выразительные ресурсы художественно-документального жанра:...	104
2.4.1. Восстановление прошлого. Реконструкция как жанр и как прием....	105
2.4.2. Пространственно-временная организация художественно-документальных произведений.....	112
2.4.3. Монтажная выразительность художественно-документальных телепроектов.....	124
Заключение.....	134
Словарь терминов.....	137
Библиография.....	138
Фильмография.....	151

Введение

Диссертационная работа посвящена исследованию художественно-эстетических, драматургических и композиционных особенностей произведений художественно-документального направления. Важным представлялось не только рассмотреть процесс возникновения и формирования «пограничных» форм в документальном кинопроцессе, но и зафиксировать особенности их режиссуры в разные моменты развития аудиовизуальных искусств, обозначить основные тенденции в эволюции языка экрана, выяснить эстетические возможности и художественные закономерности видового смешения.

В результате воздействия интернет-среды на эстетику экранных искусств в целом, среди документальных гибридов образовался новый тип – многосредовый, добавляющий в традиционное документально-игровое пространство анимационно-графическую составляющую. Такой, качественно иной, «пограничности» в данной работе уделяется самое пристальное внимание, поскольку за ней нам представляется будущее развитие произведений документалистики смешанных форм.

Актуальность темы исследования

Формы репрезентации, объединяющие две художественные системы – игровую и документальную, до сих пор не вызывали фундаментального интереса со стороны отечественного круга исследователей, хотя время их появления соотносимо с периодом зарождения самого кинематографа. Возникновение, развитие и жанровую устойчивость существования поливидовых структур можно объяснить не только причинами художественно-эстетического характера, но и предрасположенностью к гибридизации, заложенной в самой природе кинематографа как техно-художественного гибрида¹. Тенденция к смешению

¹ Оригинальная концепция существования техно-художественных гибридов изложена в ст.: Галкин Д. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства//Гуманитарная информатика. – 2007. - № 3. С.40-53

игрового и документального, (периодически усиливающаяся и также периодически ослабевающая) обусловлена не только стремлением творцов к оживлению выразительных средств экрана, но и постоянным техническим и технологическим усовершенствованием производства. Именно развитие техники на рубеже тысячелетий инициировало очередной этап в экранном творчестве, который американский исследователь Г. Роудз охарактеризовал как «активное слияние документального и художественного»².

Практика документального кино никогда не была чужда видовой конвергенции. В начале XX века малочисленность самих документалистов и несовершенство съемочной аппаратуры вынуждали хроникеров прибегать к постановочному началу как вспомогательному методу, позволяющему воссоздать на экране события и жизненные факты, по разным причинам не снятые в ходе их свершения. Но уже в 1920-30-е гг. появляются документальные картины, в которых постановочная часть выступает в качестве формообразующей, что в значительной мере влияет на идейно-смысловую часть. Заимствование игровых приемов (реконструкции и восстановления факта) не упрощали жизнь режиссеров-документалистов, но предоставляли более обширные возможности для создания художественно емкого и жизненно конкретного авторского высказывания, не нарушая при этом функции документалистики как социального зеркала. С появлением телевидения, базирующегося на экранном синтезе во всех его проявлениях, стало очевидно, что вопрос подвижности границ хроникального и постановочного не исчерпывается экспериментами с формой, но ведет к появлению гибридов на уровне смыслов. Видовое и смысловое смешения, их взаимодействие, образовали внутри телевизионной документалистики жанровые разновидности: докудраму (вымышленная форма + документальное содержание), мокьюментари (документальная форма + вымышленное содержание), «докумыло» (черты реалити-шоу + заданные условия + многосерийность).

²Rhodes G. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. – North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006. P. 156.

Гегемония цифровых технологий, все возрастающий поток информации за единицу времени, упрощение композиции кадра ради поверхностной, но мгновенной «схватываемости» его зрителем, ускорили переход к полувиртуальным и виртуальным формам отражения действительности. «Другие» навыки получения информации, порожденные техническим развитием общества, обусловили появление художественно-документальных конструкций, эстетика которых практически полностью предопределена цифровой основой, а специфика - внутрижанровой гибридизацией (компьютерная графика внутри хроникального или постановочного материала). Мультимедийность, многосоставность, коллажность, уменьшение количества живого отснятого материала за счет увеличения числа графических материализаций объектов и сред, обуславливает качественно иной характер «пограничности». Сопряжение разных сред в едином пространстве, столь часто встречаемое в произведениях ТВ, помимо художественных задач («игры» со временем, особенности восприятия героя и т.д.), носит еще и чисто утилитарный характер удешевления производства.

Актуальность данного исследования определяется, прежде всего, неизученностью феномена документалистики смешанных форм, начиная с первых кинематографических образцов до сегодняшних телевизионных модификаций. Периодические смены социально-экономических реалий, развитие техники и технологии формируют очередные разновидности художественно-документальных гибридов, требующих теоретического осмысления. Актуальным также является вопрос о современном социокультурном статусе художественно-документального направления: является ли оно частью экранной публицистики, способной разговаривать на языке искусства, или представляет собой иной феномен массовой коммуникации.

Степень научной разработанности темы диссертации

Предпринятое исследование основывается на богатом практическом материале, накопленном мировой документалистикой в пространстве

поливидового творчества. Однако степень научно-теоретической разработанности данной тематики явно недостаточна. Соответствующие теоретические работы существуют в зарубежном искусствоведении и практически отсутствуют в отечественной киномысли. Широкомасштабные исследования, касающиеся проблематики видовых трансформаций в границах документального кино, никогда не предпринимались. Отдельные главы, описывающие примеры художественно-выразительных поисков в «пограничной» полосе встречаются в работах Н. Агафоновой, И. Беляева, Л. Джулай, С. Дробашенко, Л. Мальковой, А. Новиковой, Г. Прожико, О. Ремеза, С. Юткевича.

Соответствующие исследования зарубежных авторов в России труднодоступны. Широкое распространение, ввиду их перевода на русский язык, получили несколько работ прикладного характера А. Розенталя и М. Рабигера. Рассказывая о тонкостях производства документальной продукции, авторы попутно касаются вопросов технического взаимодействия игровой и документальной систем. Теоретическое осмысление условий возникновения, жанрового своеобразия и развития художественно-документальной выразительности представлено в трудах современных западных исследователей Дж. Корнера, С. Н. Липкина, Р. Нельсона, Д. Пэджета, Г. Роудза, Дж. Спрингера, Д. Стайгер, Т. Хоффера, Дж. Фоньера и др.

Феномен смешанных форм в документалистике привычно не рассматривался киноведами автономно, вне контекста общей теории кинематографа. Поэтому результативным для данной работы послужило обращение автора к фундаментальным трудам по истории и теории киноискусства Г. Аристарко, А. Базена, Б. Балаша, С. Дробашенко, Г. Герлингхауза, Дж. Грирсона, Л. Кулешова, П.Рота Г. Прожико, В. Пудовкина, Р. Флаэрти, Ж. Садуля. С. Эйзенштейна.

Основываясь на работах вышеназванных исследователей, анализируются развитие постановочных методов и эволюция изобразительно-выразительных средств кинематографических и телевизионных произведений документалистики

смешанного типа, прослеживается их взаимосвязь. Историю вопроса, связанную с практикой ТВ, автор находит трудах Э. Багирова, В. Березина, В. Егорова, В. Зверевой, И. Кацева, В. Михалковича, С. Муратова, А. Новиковой, В. Саппака и др. Этот перечень будет далеко не полным без учета теоретического опыта таких авторитетных практиков отечественного телевидения как И. Беляев, Г. Зубков, В. Лисакович, Д. Луньков, и зарубежного – Л. Вудхед, К. Лоуч, А. Розенталь, П. Уоткинс, Дж. Сэнфорд.

Методы манипулирования реальностью, законы построения экранного языка и технология создания документального образа подробно представлены в работах Н. Агафоновой, И. Вайсфельда, Н. Горюновой, А. Каминского, А. Соколова и др.

При исследовании роли цифровых технологий в визуальности жанрово-видовых трансформаций автор обращался к работам А. Бурова, Д. Галкина, А. Деникина, С. Ерохина, Л. Мановича, О. Шлыковой. Ведущее значение в изучении влияния цифровых и мультимедийных средств на документалистику занимает диссертация Н. Дворко «Режиссура мультимедиа: генезис, специфика, эстетические принципы», посвященная синтезу разнообразных аудиовизуальных сред в документальном пространстве и перспективам использования интерактивных цифровых медиа для воплощения документального содержания в художественной форме.

Философское, содержательное и эстетическое осмысление проблем экранной речи представлено в исследованиях О. Аронсона, М. Бахтина, В. Бычкова, Л. Ключевой, Н. Маньковской, Н. Никитиной, Г. Пондопуло, К. Разлогова, Н. Хренова. Теоретическую ценность для данной диссертации имели зарубежные труды В. Беньямина, Ж. Бодрияра, М. Макклюэна, У. Эко, М. Элиаде.

Синтетическая природа объекта исследования потребовала обращения к различным областям гуманитарного знания. Обращение к проблемам синтеза художественного и документального, жанровым трансформациям в

журналистике и литературе находим в концепциях Р. Борецкого, Н. Борщевой, Н. Вакуровой, А. Киселева, Н. Лихиной, Е. Местергази, С. Михайлова, Л. Московкина, А. Тертычного. Теоретической базой исследования экранной документалистики как сложной семиотической структуры, встроенной в систему интертекстуальных связей, стали труды учёных тартуско-московской семиотической школы Ю. Лотмана, В. Иванова, Ю. Цивьяна, Б. Кривенко.

Объект исследования – кинематографические и телевизионные произведения, относящиеся к художественно-документальному направлению и отличающиеся высокой степенью выразительности языка.

Предмет исследования — произведения поливидовой документалистики, ее специфика и приёмы экранной выразительности, а также механизмы взаимодействия двух художественных систем и особенности восприятия подобного экранного синтеза.

Цель исследования — определение структурно-композиционных особенностей и динамики развития произведений «пограничных» форм, выявление новых тенденций в режиссуре документальных гибридов.

Достижение поставленных целей требует решения следующих исследовательских **задач**:

1. Проследить истоки, развитие и современное состояние поливидовой документалистики в отечественном и западном кинематографе и на телевидении.
2. Проанализировать специфику формирования ее эстетических принципов, художественных задач и механики взаимодействия разных художественных систем.
3. Описать профессиональные приемы «восстановленного события» и «реконструкции» и способы их введения в структуру произведения, исследовать принципы сочетания инсценировки и документа.
4. Рассмотреть специфику художественно-документальных произведений в условиях цифровой среды: модификации языковой сферы и звукозрительной образности, взаимодействие творчества и компьютерных технологий. Определить

их эстетическую природу, образные компоненты, особенности пространственно-временной организации, способы монтажного сочленения.

5. Выявить особенности экранной выразительности жанровых диалектизмов: мокьюментари, докудрама, «докумыло», «анимадок»; проанализировать их роль и влияние на современный документальный процесс.

Основные определения, используемые в диссертации

Поливидовая (гибридная) документалистика – вид творческой деятельности, использующий методы и приемы двух (или нескольких) художественных систем – игровой, документальной и мультипликационной. На современном этапе развития представляет собой сложный, многосредовый объект, структурированный по коллажному принципу, не исключаяющий пересечение различных слоев реальности и ее графических подобию.

Мокьюментари – тип гибридного произведения, сочетающий документальную форму и вымышленное содержание.

Докудрама – тип гибридного произведения, в котором документальное содержание реализовано путем игровой инсценировки.

«Докумыло» («docusoar») - тип экранной репрезентации, фиксирующий жизнь группы людей в определенных условиях, в локальном пространстве.

«Анимадок» (анимационная документалистика) – тип гибридного произведения, в котором мультипликационное начало в изобразительном решении действует наряду с хроникой и постановкой.

Расширенная реальность (англ. augmented reality) – введение в пространство экрана любых визуальных данных и объектов, дополняющих экранную вербальную и невербальную информацию.

Научная новизна

Данная диссертация – одно из первых в отечественном киноведении исследование, полностью посвященное документалистике «пограничных» форм.

Впервые проводится изучение эстетической природы художественно-документальных произведений, особенностей их художественного строения, пространственно-временной организации, особенности выразительных средств в динамике их развития:

1. Проведено обобщающее исследование художественно-эстетической природы документальных гибридов. Предпринят сравнительный анализ их кинематографической и телевизионной специфики, раскрыты эстетические трансформации в развитии экранной выразительности отечественных и зарубежных произведений смешанных систем, связанные с внедрением цифровых технологий съемки и монтажа, компьютерным моделированием. Охарактеризованы возможности использования объектов расширенной реальности в качестве равноправных структурных элементов художественно-документального текста.

2. Определены точки разрыва между традицией советской художественно-документальной школы и современными образцами жанрового направления, обусловленные сменой культурной парадигмы и влиянием западных форматов, выразившиеся в отказе от национальной самоидентификации и в преобладании синтагматических линейных связей над традиционной «вертикалью» в отражении реальности.

3. Сделана попытка анализа природы режиссерского творчества в смешанных художественных системах: выявлены и описаны принципиальные изменения роли автора в производственном процессе, вызванные диктатом коммерциализации экрана и расширением электронных возможностей, определены эстетические и типологические признаки режиссуры и раскрыты перемены в ее качестве, связанные с широким спектром возможностей современной технической палитры.

4. На основании исследования структурно-композиционных признаков поливидовой документалистики сделан вывод о ее строении в форме коллажа, чье синтетическое начало предрасположено к конструктивному взаимодействию

и взаимовлиянию различных сред – игровых, документальных, мультипликационных, графических.

5. Описан процесс интеграции в единое художественно-документальное пространство трех видов кинематографа – игрового, документального, мультипликационного. Обозначены тенденции жанрово-видовых диффузий и способы нарушения монтажных принципов, проанализированы жанрообразующие приемы экранной выразительности («восстановление факта» и «реконструкция»), посредством которых осуществляются манипуляции экранной реальностью. Сделан вывод о том, что авторское увлечение техническими возможностями цифровой съемки и монтажа не всегда обеспечивает художественное и идейное своеобразие жанрового направления, но зачастую ведет к его редукции.

Теоретическая значимость исследования заключается в выявлении новых специфических черт произведений телевизионной документалистики смешанного типа, а также в комплексном описании механизмов взаимодействия игровых и документальных методов в отечественной и зарубежной практике кино и телевидения. Анализ широкого ряда наиболее репрезентативных произведений позволил выявить сущностные характеристики исследуемого направления. Выводы, сделанные в ходе исследований, позволяют определить вектор дальнейшего развития телевизионных документальных гибридов, их участие в формировании общей картины мира, достигаемой посредством экрана. Результаты диссертационного исследования имеют значение не только для истории и теории документального творчества, но и для экранной культуры в целом, поскольку затрагивают механизмы функционирования экранной информации.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования целого ряда положений и выводов диссертации как практических, так и теоретических рекомендаций для режиссеров-документалистов. Результаты наблюдений, содержащиеся в диссертации, также могут быть отражены в лекциях

по истории и теории документального кино и телевидения, а также положены в основы спецкурсов по теории и практике телевидения и лекций для курсов повышения квалификации режиссеров документального кино.

Методологической основой исследования является совокупность общенаучных (анализ и синтез, дедукция и индукция, логический метод, диалектика и пр.) и специально-научных методов искусствоведения. Ввиду синтетической природы изучаемого явления, работа носит комплексный, системный и междисциплинарный характер. Без привлечения знаний из философии, эстетики, теории кино и телевидения, литературы было бы сложно постичь такой многогранный и сложный феномен, как режиссура художественно-документальных произведений. Рассматривая состояние документальных поливидовых структур в динамике их развития, автор использует принцип историзма и диалектический подход к изучению и отражению фактов действительности в документалистике «пограничных» форм. При изучении и описании пространственно-временных особенностей их построения применяются аналитический, типологический, структурный, диахронический методы. Кроме того, использованы критический и эстетический подходы, позволившие анализировать художественную ценность телевизионного продукта, эффективность использования его выразительных средств.

Положения, выносимые на защиту

1. Современная документалистика «пограничных» форм на телевидении не сохранила типовые (родовые) признаки, позволившие в XX веке объединить соответствующие фильмы в отдельное стилевое направление. Утрата авторского начала и принципов образного осмысления действительности – факторов, обеспечивавших уникальность подобных произведений, замещение их телевизионной форматностью и иллюстративной визуализацией девальвировало жанр до уровня техники или манеры.

2. Современное художественно-документальное произведение нередко представляет собой последовательность разнородных и разнофактурных элементов, не обладающих зрительно-смысловой взаимосвязью, соединённых лишь вербальным рядом. Видовые смешения, в ходе которых происходит организация этих элементов в единое целое, не продуцируют собой нового художественно-эстетического качества, но вписываются в требования, достаточные для продукта массовой культуры, задача которого в манипуляции сознанием зрителя.

3. Категория «документальности» в изобразительной плоскости больше не реализуется документальными методами запечатления, такими как наблюдение, «привычная камера» или скрытая камера. Игровые приемы «восстановления факта» и «реконструкции» используются лишь для приблизительной наглядности и усиления экранной зрелищности, но не для аналитического проникновения в жизненные процессы. Произошел отрыв этого вида теледокументалистики от материала действительности.

4. Изменение жанровых задач с информационно-аналитических на развлекательные обусловило повышение градуса драматизации информации, в том числе, и визуальной. Инсценировки и изображения, материализуемые с помощью компьютерных технологий, искажают представление о реальности и создают лишь иллюзию достоверности. Такой подход вступает в противоречие с подлинной природой документального кино. Эпизоды, созданные посредством компьютерной графики, зачастую используются не с целью выражения идейно-художественных задач, но в качестве дешевого и зрелищного средства производства.

5. Смещение акцента с оригинальности художественного решения на сериальную манеру производства привело к разбалансировке языка теледокументалистики смешанного типа. Доминирование вербальной компоненты над визуальной сформировало особую пространственно-временную структуру анализируемых произведений, отличающуюся отсутствием

географической привязки, дробностью эпизодов и сцен, а также линейной хронологичностью. Такой тип пространственно-временной организации близок к виртуальному пространству, стилистически и композиционно характерному для комиксов.

Материалом исследования послужили художественно-документальные произведения отечественного и зарубежного кинематографа и телевидения, наиболее выразительные с точки зрения оригинальности режиссерских решений; тексты прессы и сценарии электронных средств массовой информации, архивные и фильмотечные материалы.

Степень достоверности и апробация результатов

Все результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения отечественных и зарубежных произведений документалистики «пограничных» форм, архивных материалов, кинематографических, телевизионных, литературно-художественных, философских источников, в ходе личной режиссерской деятельности автора.

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

Результаты исследования были апробированы на протяжении практической деятельности автора в качестве режиссера в телекомпаниях ООО «ТРК «Мироздание» и НП «Производственная телевизионная компания «ПТК», г. Москва.

Результаты исследования были представлены в виде докладов и обсуждались на международных научных конференциях:

- доклад «Черты «мыльной оперы» в познавательных телевизионных проектах» на ежегодной научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании», г. Москва, Всероссийский

государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 21-25 апреля 2015 г.

- доклад «Мультимедийность современных телевизионных документальных произведений» на научно-практической конференции «Мультимедиа – пространство возможностей», г. Москва, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, 17 мая 2011 г.

Основные положения диссертации изложены в трех публикациях в ведущих рецензируемых научных изданиях, определённых ВАК.

Структура исследования состоит из введения, двух глав, заключения, словаря терминов, библиографического списка (161 наименование) и фильмографии (108 наименований). Общий объём диссертации - 155 страниц.

Глава 1. Экранный документ в цифровую эпоху

Экранный документализм в процессе исторического развития не раз ставил перед кинотеоретиками ряд вопросов, касающихся своих специфических методов и средств отражения действительности. Вступление аудиовизуальных искусств в дигитальную, а затем и постдигитальную эру, во многом трансформировало традиционные презентационные модели документалистики кинематографической и телевизионной эпох. Появление цифровых экранных каналов не только открыло перед художниками дополнительные способы отражения действительности, но и определило качественно иной тип авторского и зрительского мышления в отражении и восприятии эмпирической реальности посредством экрана.

На каждом этапе своего развития экранный документализм определялся совокупностью результатов творческих усилий человека в условиях внедрения технических инноваций, при этом его специфической чертой оставалось «прямое отражение действительности». Цифровые возможности создали условия для возникновения новой сферы документалистики, с обогащенным языком и нетрадиционным пространственно-временным континуумом, но процесс этот, как показывает опыт, не всегда учитывал исторически сложившиеся характеристики и принципы функционирования экранного документа. Чем более расширяется съемочно-монтажный арсенал документалистов (в съемках: появление квадрокоптеров, технология захвата движения *motion-capture*, в съемках: электронные видео- и анимационные библиотеки, возможность редактирования кадра), чем причудливее калейдоскоп презентационных форм, тем острее становится вопрос существования «экранного документа» в новых цифровых реалиях.

Термин «экранный документ» был введен исследователем С. Дробашенко и изначально подразумевал под собой «техническую способность, свойство (прямого отражения реальности), переходящую в выразительное качество»³.

³ См. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. С.16

Понимая под «выразительным качеством» не только жизненную основу документальной съемки, автор исследует возникающий в результате творческой интерпретации документалистом жизненной эмпирики сложный «феномен достоверности изображения, опирающейся на кинодокумент»⁴. Именно достоверность, по Дробашенко, является содержанием документализма и распространяется на всю художественную культуру. Г. Прожико рассматривает «экранный документ» как «своего рода хронотоп, рожденный совместно реальностью, усилиями людей с кинокамерой и зрителями»⁵. Динамика развития раздвинула эстетические рамки хроникального кино, впустив в его пространство постановочные принципы организации повествования. Сформировалось «пограничное» направление, получившее название художественно-документального. Не претендуя на объективность отображения реальности, жанр подпадает под более широкое понимание экранного документа как «документа мышления современника, его чувственное осознание картины мира»⁶ и занимает отдельную позицию в ряду документальных форм. По своему интерпретируя действительность, гибридный документализм придерживается такого магистрального принципа документалистики, как жизненная конкретность, добавляя к этому качеству усиленное авторское начало, представляя зрителю произведения, в которых «позиция автора и подлинность жизни, которую фиксирует кинокамера, не только не исключают, но обуславливают друг друга, находясь в постоянном взаимодействии»⁷.

Сочетание документальных и постановочных методов позволило жанру достичь высокой степени образности, реализуемой путем сопряжения разнородных элементов - экранного документа и инсценировки, кинохроники и восстановленного события. Разность этих потенциалов (документа и постановки)

⁴ Дробашенко С. Указ. соч. С.17

⁵ Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. М.: 2004. С. 44

⁶ Там же. С. 90

⁷ Муратов С. Пристрастная камера / С. А. Муратов. — 2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 18

порождает его творческую энергию. Интеграция цифровых медиа в экранное пространство определила новые возможности в репрезентации картины мира художественно-документальными средствами и послужила движущей силой для концептуальных трансформаций современного художественно-документального творчества.

Цифровые новации, внедряемые в визуальные искусства на рубеже тысячелетий, двояко отразились на художественно-документальных формах, как и на всей документалистике. Во-первых, существенно трансформировалась сама сфера экранного отображения, во-вторых, существенно изменился эстетический подход к ней. Анализ этих взаимосвязанных процессов, а также исследование новой, мультимединой специфики позволяет выявить характерные особенности экранной документалистики минувшего десятилетия. Сравнение современных образцов жанра с опытом советского художественно-документального наследия позволит наиболее полно представить ситуацию смены культурных циклов и социальных предпочтений, мышлений разных эпох и художественных поисков, эстетических потерь и приобретений на этом пути.

1.1. «Пограничные» формы: становление жанра и формирование систем художественной выразительности

Проблема взаимоотношений документального экрана и постановочного метода восстановления событий, как системного принципа в пространстве документального фильма, всегда была дискуссионной, поскольку затрагивала такое сущностное качество документалистики как достоверность воспроизводимой жизненной реальности. С первых лет существования кинематографа его системно-структурное устройство никогда не оставалось статичным – тематические, жанровые, видовые признаки смешивались, обогащая и документализм, и в целом экранную культуру. Даже разделившись на два лагеря, «люмьеровский» и «мельесовский», обе стороны, тем не менее, в своем творчестве зачастую заимствовали методы других кинематографических видов.

На самых ранних этапах зарождения кинозрелища видовые диффузии проявлялись в т.н. стилизации под информационную хронику. Подметив интерес публики к событийной хронике, но не всегда имея возможность документально зафиксировать значимое событие, кинематографисты стали его воссоздавать. Чаще всего реконструировались сюжеты из театра военных действий – никто в то время не ездил на передовую и не снимал подлинную войну. Взамен в павильоне или на натуре снимались переодетые в военную форму статисты - такова была обычная практика тех лет. Во Франции ей следовал Ж. Мельес, восстанавливая эпизоды антитурецких восстаний на Крите (1896-1897), антианглийских выступлений в Индии, а также показывая воображаемые путешествия по реальным местам — «Опасное путешествие на Монблан» и «Между Дувром и Кале» (1897)⁸. В Англии поводом для обращения к инсценировкам послужила англо-бурская война. Воссозданием событий занимался У. Пол, имеющий за плечами опыт настоящих хроникальных съемок. «Бомбардировка Мафскинга», «Нападение на бронепоезд», «Госпиталь на поле битвы» - режиссер не стремился выдать эти работы за подлинную хронику, предупреждая, что речь идет о «воспроизведении событий бурской войны ... осуществленной под наблюдением высококвалифицированного офицера, лично побывавшего на фронте»⁹. Еще одной показательной работой Пола стала картина «Угон скота в графстве Голвей» (1908), в которой режиссер воссоздавал подлинные ситуации без актеров-статистов, привлекая для съемок крестьян, участвовавших в угоне скота. Такой методологический принцип воссоздания событий, при котором используются реальные персонажи, более органичен для организации внутрикадрового документального действия, что было понято и воплощено режиссером. В своем развитии творчество Пола достигло подлинной художественной оригинальности и достойно представляло т.н. «Брайтонскую школу».

⁸ Подробнее см.: Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино. Учебное пособие. М.: ГИТР, 2008. Кн. 1. С.19

⁹ Цит. по: Садуль Ж. Всеобщая история кино в VI т. М.: Искусство, 1958. Т.I. С. 303

Безусловно, эти простодушные попытки инсценировать хронику ни в коей мере не определяли будущую стилистику пограничных жанров, но опыт первых кинематографистов прочертил линию, по которой будут формироваться наиболее действенные выразительные средства художественно-документальных структур. Тогда же были заложены программные основы постановочного документализма – максимальное сближение с реальной жизнью, связь с актуальными событиями современности, обращение к фактическому материалу, подражание хроникальному методу отражения действительности. Демонстрируемые в соседстве с подлинной хроникой, они воспринимались соответственно и вполне удовлетворяли «насушную потребность людей в адекватном образе действительности на экране»¹⁰.

Невозможно не упомянуть в связи с обращением к истории становления киноязыка смешанных жанров опыт работы выдающегося кинематографиста Р. Флаэрти. В основе увлекательной выразительности его кинематографической формы лежал уникальный творческий метод длительного, иногда в течение нескольких лет, наблюдения за реальностью, буквально «вживания» автора в условия существования своих героев: «Он живет среди своих персонажей до тех пор, пока из объективного наблюдателя не превращается в соучастника»¹¹. Четыре с половиной года в общей сложности провел Флаэрти на Крайнем Севере, бок о бок с эскимосами, и результатом его погружения в суровые условия существования малых народов стала документальная картина «Нанук с Севера» (1919-1922). В работе над картиной автор не столько желал запечатлеть внешний рисунок примитивного эскимосского быта и фольклора (хотя камера зафиксировала их многочисленные подробности – еду, охоту, рыбную ловлю, домоводство, костюмы, танцы и пр.), сколько стремление проникнуть в суть жизненного уклада и мировоззрения иного вида бытия. Для решения этой задачи режиссер пишет сценарий, основанный на собственных многолетних

¹⁰ Прожико Г. Экран мировой документалистики. М.: ВГИК, 2011. С. 11

¹¹ Там же. С. 36

наблюдениях за северянами, в котором воссоздает повседневные будни эскимоса Нанука и его семьи. Флаэрти просит своих героев стать «добровольными актерами» и повторять перед камерой не выходящие за пределы их традиционной жизни действия: «Я люблю давать роли местным жителям. Они — превосходные актеры, поскольку они не играют, а бессознательно воспроизводят на экране естественные вещи, что важнее всего»¹². Это был новый для тех лет принцип документальных съемок, и Флаэрти таким образом предвосхитил метод воссоздания факта на неигровом экране. Эскимосы с удовольствием выполняли поставленные перед ними задачи, даже построили специально для съемочных нужд гораздо более просторную, чем обычно, декорацию своего зимнего жилища. Безусловно, некоторые сцены (например, прослушивание патефона) своей исполнительской неуклюжестью выдают собственное постановочное начало, но «если эпизод и заслуживает критики, то не следует из-за него осуждать сам метод. Истину в кино иногда приходится воссоздавать»¹³, - оправдывает Флаэрти Ж. Садуль. Немногочисленные «актерские» промахи компенсированы натуралистичностью изобразительного ряда, сотканному, благодаря умению Флаэрти дожидаться естественного жеста, в общее гармоничное целое. Метод Флаэрти открыл еще одну возможность экранного осмысления человеческого бытия, более емкого и насыщенного, чем это доступно хроникальному кадру. «Ему удалось ухватить «живые черты» а также использовать своих непрофессиональных актеров в «документальной постановке, - писал о Флаэрти Ж. Садуль. - И он настолько хорошо познакомил нас с их достоинством, культурой, утонченностью жизни, что иглу, кайяки, анораки (до фильма известные лишь этнографам), вошли в обычный словарь народов мира. Так произошел «культурный обмен» между цивилизацией Крайнего Севера и прочими цивилизациями»¹⁴.

¹² Цит. по: Садуль Ж. Всеобщая история кино. Т. 4, часть 2. М.: Искусство, 1958. С. 276

¹³ Там же. С. 274

¹⁴ Там же.

Не все коллеги по цеху поддержали Флаэрти, сомневаясь в соответствии его принципов канонам документального производства. Так, британский режиссер А. Монтегю называл метод Флаэрти «инсценированной документальностью», а Л. Рогозин – «документальной постановкой»¹⁵, сам же американский режиссер считал, что: «часто приходится искажать что-то, чтобы уловить истинно правдивый дух увиденного...»¹⁶, подразумевая под своими словами верное жизненной правде изображение, содержащее реалии окружающего мира и связывающее художественно-драматическое с фактическим. Драматический конфликт для Флаэрти – это концентрат фрагментов природы, несущий смысл, продиктованный самой реальностью, а не авторской выдумкой. Постановочное начало в этих рамках выступает средством достижения должного выразительного эффекта, способом передачи сущностного смысла взаимодействия человека и окружающего его мира. В «Человеке из Арана» (1932-34) ключевая сцена ловли огромной рыбы, жир которой используется для светильников, реконструирована режиссером согласно сведениям о старинных рыбных промыслах. Ко времени съемок такой вид ловли уже не использовался рыбаками, к тому же на самом острове уже было проведено электричество. Для чего Флаэрти понадобилась реставрация того, чего нет в действительности? Безусловно, этот эпизод – символический образ извечного противостояния человека и стихии, борьбы за выживание. Не найдя в ежедневных действиях островитян острой жизненной ситуации, которая бы столь ярко выразила основную, по мнению режиссера, тему взаимодействия человека и моря, Флаэрти прибегает к постановке. Такими же постановочными эпизодами в начале и в финале картины нам представляется и сцены с рыбацкой лодкой в штормующем море, но максимальная сила их выразительности позволила продемонстрировать на экране степень самоотверженности рыбаков и опасность их жизни, а также произвести

¹⁵ Цит. по: Роберт Флаэрти. Статьи, свидетельства, сценарии. Мастера зарубежного киноискусства. М.: 1980. С.13

¹⁶ Там же.

зрелищный эффект для должного зрительского эмоционального заряда. История аранцев синтезирована из фактов действительности и режиссерского способа воспроизведения этих фактов, что позволило сохранить изначальную основу зрительского доверия к происходящему в кадре. Не являясь кинодокументами в узком понимании этого слова, «Нанук с Севера» и «Человек из Арана» - точные и глубокие исследования человеческой личности, решенные в документальной стилистике.

Сходство некоторых эстетических параметров вышеназванных работ Флаэрти с аналогичным опытом в отечественном документальном кино находим в творчестве выдающегося советского режиссера М. Калатозова. Его «Соль Сванетии» (1930), картина о затерянной среди кавказских горных хребтов маленькой общине сванов, их простом, трудном и жестоком быте, о страданиях людей и животных из-за нехватки соли, близка работам Флаэрти не только тематически. Как и «Нанук с Севера» и «Человек из Арана», «Соль Сванетии» в меньшей степени хроникальный фильм, а в большей – авторское впечатление от исследуемых мест и условий человеческого существования. Также как и Флаэрти, Калатозов реализует задачу *поэтического* преобразования реальности с помощью поливидовой структуры.

Известно, что «Соль Сванетии» это монтажная компиляция материала двух неоконченных картин по сценарию С. Третьякова – игровой «Слепая» и видового фильма о Сванетии – и эта двойственность сыграла не последнюю роль в видовой особенности фильма. Его начальные эпизоды представляют собой общую зарисовку природных условий и примитивного хозяйства Сванетии - выпас скота, домашние хлопоты, ткачество, домостроительство и пр. Документальным наблюдением сняты кадры трагедии сванов – июльского снегопада, погубившего урожай ячменя, единственной зерновой культуры, выживающей в суровых климатических условиях. Человеческое отчаяние от гибели урожая воплощено в кадрах кружения женщины с колыбелью. Он кружится, сидя на молотильной доске, а в ее глазах кружатся башни – блестящая режиссерская находка. «Сулова

природа — непосилен труд, — гласит титр. — Непосилен труд... непосилен быт». Черета поэтических образов сближает картину с художественной кинопублицистикой, где приоритетным является «авторское впечатление от факта, авторская мысль и авторские чувства»¹⁷. Такой союз рационального и эмоционального, в совокупности представляющий живое видение мира, оказался возможным и на документальном экране.

Постановочным методом сняты эпизоды религиозной жизни сванов, изгнания беременной женщины, похорон богатого свана и диких варварских обычаев: ритуальных убийств быка и лошади. В финальных сценах звучат возгласы против страшной жизни. Сваны пробивают дорогу в большой мир. Цель автора заключалась не просто в показе драматической борьбы горцев за выживание. Частные детали их существования рождают смысловое обобщение о том, что человек не должен оставаться рабом обстоятельств, будь то суровая природа или примитивные обычаи.

«Соль Сванетии» опровергла догматические представления о невозможности сосуществования документального и игрового в целостном стилевом пространстве. Разновидовое противоречие преодолено с помощью виртуозной режиссерской работы по организации постановочных кадров, по внутренней динамике и композиции совпадающих с документальными кадрами. Как образец синтеза документального и игрового кино эта работа выявила эстетический потенциал пограничных форм и во многом определила их дальнейшее развитие.

Постановочная практика в отечественной неигровой кинематографии 1920-х гг. активно использовалась в учебных и научно-популярных культурфильмах. Пожар на нефтяной вышке (картина «Нефть», 1927, реж. Н. Лебедев, А. Литвинов), ликвидированный по всем правилам пожарного искусства, был организован по специальному заданию съемочной группы. Чтобы не ждать

¹⁷ См.: Пельт В. Дифференциация жанров газетной публицистики: Учебно-методическое пособие. М.: МГУ, 1984. С. 30–31.

неопределенное время настоящего возгорания, администрация станции нефтеразведки пожертвовала отработавшей нефтяной вышкой ради наиболее наглядного и содержательного показа работы противопожарной охраны, ключевой службы на нефтяных промыслах. С той же целью наглядности и зрелищности постановочным способом сняты кадры налива нефти в вагоны-цистерны и эпизоды с экспедицией нефтеразведки. Геологическая партия, также снаряженная по просьбе кинематографистов, ничего на самом деле не искала, но зритель увидел, каким образом происходит распознавание нефтяных источников.

Научно-популярная лента «Утомление и борьба с ним» (1927, реж. Ю. Геник) не состоялась бы без предварительной организации действия в кадре. На примере работы машинистки и количестве ошибок, допущенном девушкой при перепечатке текста в начале, середине и в завершении трудового дня, авторы исследуют причины утомления и способы борьбы с ним. Заметно, что герой-ученый, работающий с машинисткой, проявляет более бурную деятельность, чем это требуется в обычных условиях его работы. Но если бы его снять «врасплох», то зритель ничего бы примечательного не увидел бы и не разобрался в том, что ему показывают.

В подобных картинах инсценировка имела не эстетическое, но познавательное значение, служила способом демонстрации конкретных процессов и являлась вполне допустимым творческим методом. Но что касается хроникально-документальных лент, то дискуссии на предмет легитимности постановки здесь разгорались нешуточные. Апологет «киноправды» Д. Вертов яростно выступал против «промежуточной, типажной кинематографии», призывая бороться против «игровой фильмы в хроникальных штанах»¹⁸. Взаимопроникновение приемов он расценивал как угрозу видовой уникальности документалистики, использование любых постановок считал недопустимым явлением, нарушающим правду жизни на экране. Однако, выдвинутое им кредо

¹⁸ Вертов Дз. Статьи. Дневники. Замыслы/Ред.-сост., авт. вступ. ст. и примеч. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. С. 152-154

фиксировать «жизнь врасплох», на деле оказалось постоянно нарушаемо, в том числе и самим Вертовым. «Вряд ли работа Вертова есть чистая хроника, - заявлял в своем выступлении член творческого объединения ЛЕФ (Левый Фронт искусств (1922-1928) – творческое объединение деятелей культуры, отстаивающих в искусстве приоритет факта над художественным вымыслом), С. Третьяков. - Чистая хроника – монтаж фактов только в плане их злободневности и социальной весомости. А когда факт берется как кирпич для постройки иного типа – чистый хроникализм исчезает. Все дело в монтаже»¹⁹.

Несмотря на борьбу Вертова и его сторонников за параллельное, самостоятельное существование игровой и хроникально-документальной кинематографии, формально-конструктивная сторона киноискусства все же тяготела к эстетическому контакту между своими видами. Обращение к документализму во второй половине 1920-х гг. отчетливо прослеживается в художественной практике режиссеров-игровиков С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Роома и др. Через использование материала реальности реализовывалась задача более тесной связи художественного экранного творчества с современной жизнью, попутно достигая эффекта кинорепортажа. Рассуждая о формировании новых систем выразительности, обусловленных слиянием игрового и документального методов, С. Дробашенко отмечал, что «кинодокумент в ту пору использовался в игровом фильме как средство конкретизации места действия, характеристики среды или, в отдельных случаях, с целью придания большей убедительности сюжету и актерским образам»²⁰. В картинах «Стачка» и «Октябрь» Эйзенштейн совершил прорыв в области стилизации игрового действия под кинодокумент. Примечательно, что сцена штурма Зимнего дворца разрабатывалась «под наблюдением высококвалифицированного революционера, лично участвовавшего» в тех грандиозных событиях и играющего в «Октябре» самого себя, Н. Подвойского. Стоит отметить, что столь впечатляющий эффект

¹⁹ Леф и кино. Стенограмма совещания//Новый Леф.-1927.-№11-12. С. 50-70

²⁰ Дробашенко С. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. С. 203

подлинности изобразительного ряда вышеперечисленных работ полностью определялся гением его автора. Распространенные в те годы методы сопряжения документального с игровым в целом были проще, грубее, и зачастую приводили к изобразительной принужденности и искусственности, что мы и находим в картине М. Слущкого «Биробиджан» (1934). Попытка режиссера соединить реальных персонажей и текущую действительность с актерской инсценировкой оказалась провальной. Слущкому не удалось повторить эстетически-зрелищного триумфа калатозовской «Соли Сванетии», стилистическое единство которой достигнуто благодаря продуманному сочетанию игровой и документальной художественных систем. Эффективность их взаимодействия – результат *равноправного* существования каждой из них: документальный кадр не использовался заведомо формально как иллюстративный символ, а игровая условность не выходила за рамки жизненной конкретики реальных событий. Очевидно, что для Слущкого документальность служила лишь техническим подспорьем, неустойчивой «подпоркой» для придания убедительности и жизненной конкретики игровому сюжету. Сама тема зарождения еврейской автономии, слишком политизированная и неоднозначная, оказалась не подходящей для такого рода творческих экспериментов. Режиссерская неспособность найти образную трактовку для информационного ряда, привела к чрезмерной экзальтированности игровых сцен, подрывающих документальную форму изнутри. Пример такого явного стилистического непадания послужил лишним поводом для сторонников «чистоты неигровых жанров» вновь заявить о нежизнеспособности каких-либо постановок в пространстве неигрового кино вообще.

В процессе взаимопроникновения двух выразительных систем интересен опыт работы в смешанном жанре режиссера-игровика С. Юткевича. «Анкара-сердце Турции» (1933) – картина событийная, хроникальная, но Юткевич выходит за рамки чисто информационного жанра, разбавляя повествование игровым драматургическим элементом: «В самом фильме я осмелился нарушить каноны

хроникального кино: меня и сценариста, Л. Арнштама, привлекала не просто фиксация действительно значительного политического события - первый визит советской правительственной делегации в кемалистскую Турцию,- но и выявление тех исторических ассоциаций, что неизбежно возникали при встрече с такой темой»²¹. Стремясь воплотить коренные преобразования в жизни турецкого народа в кинематографическом образе, Юткевич вводит в сценарий двух игровых персонажей – старого пастуха и его внуку, чтобы через оппозицию старое/молодое представить два поколенческих взгляда на новые реалии Турции. Картина представляет собой хронику визита советской делегации и официальных мероприятий, показ которых сопровождается сценами из культурной и повседневной жизни турецкого народа. И хотя часть материала снята в плакатной стилистике советских пропагандистских лент, а часть является видовой съемкой, игра актеров скрепляет изображение в единое пластическое целое. «Надо было умело соединить историю страны с ее современностью, ценности древней культуры - с фактами публицистическими, своеобразие природы и архитектуры - с подробностями быта иногда нам чуждого и просто социально неприемлемого»²², - писал Юткевич. В процессе монтажа он выстраивает многогранный образ древней страны, переживающей смену патриархального уклада на новую, прогрессивную жизнь. Две сюжетные линии – отживающего прошлого и грядущего будущего (изобразительно перекликающиеся с героями – стариком и девочкой)- развиваются параллельно, соединяясь в кульминационном эпизоде выступления президента Мустафы Кемаля Ататюрка.

Несмотря на изобразительный антогонизм, разные методы постановки и несовпадения художественных нагрузок на игровой элемент, опыт вышеописанных картин позволяет выявить вектор последующих художественно-стилевых поисков выразительности киноязыка смешанных форм. Постановочное

²¹ Юткевич С. Поэтика режиссуры: театр и кино [Электронный ресурс]. М.: Искусство, 1986. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st032.shtml> (дата доступа: 19.05.2016)

²² Там же.

начало будет реализовываться либо с помощью актеров (реконструкция), либо с привлечением реальных людей из конкретного жизненного пространства (воссоздание факта). Разногласия о правомерности использования постановочных техник в документальном кино не утихали, но это не помешало авторам-документалистам все чаще прибегать к методам организации внутрикадрового действия, достигая «нового качества»²³ в отражении жизненного потока с его пестротой, эмоциональностью и непредсказуемостью. Не побоялся упреков в инсценировке и Роман Кармен. В «Повести о нефтяниках Каспия» (1953) ему потребовалось восстановить на экране некоторые эпизоды рабочего процесса на буровой, не зафиксированные в момент своего свершения (ожидание и выход первой нефти). Без колебаний режиссер прибегает к реставрации событий, используя в постановке реальных участников упущенных сцен. Режиссерский замысел оказался бы провальным, если бы герои картины – мастер Каверочкин и инженер Алиев эмоционально сфальшивили. Но искренность чувств, обуревающих людей во время труда, их напряженная пластика, не утратились при повторе, определив достоверность и непосредственность всего эпизода. Для Кармена восстановление событий было не столько мерой драматургически вынужденной, сколько дополнительным способом постижения человеческого бытия, проникновение в суть которого может быть достигнуто различными приемами, и «реконструкцией в том числе»²⁴.

«Повесть о нефтяниках Каспия» значительно перевесила чашу весов в пользу допустимости постановочного метода в документалистике. Опыт этого произведения побудил М. Ромма написать: «Много лет ведутся споры о допустимости инсценировки в документальном кино: чистый, честный репортаж или инсценировка, полуобман – так ставится вопрос. Картина убедительно

²³ Дробашенко С. В. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. С. 316

²⁴ Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. М.: 2004. С. 244

доказывает, что в одном произведении можно соединить репортаж с инсценировкой и не нарушить ни правды, а это главное, ни стилового единства»²⁵.

Постановочный метод съемки расширял временные возможности документалистов, позволял более ярко и всесторонне показать человека и отразить сущностное значение событий и явлений. Правдивая инсценировка, не меняющая судеб героев, их жизненных обстоятельств полностью доказала свое право на существование в 50-е гг., но как сложившаяся эстетическая система, основанная на осмысленном включении игры и кинодокумента, направление оформилось в 60-е гг. XX века, получив название *художественно-документального*.

Резкий качественный рост советской киношколы в шестидесятые годы, дал документалистике новый импульс к развитию. Прежде всего, значительно расширилось неигровое производство (ни одна страна в мире не имела таких мощных производственно-творческих баз как ЦСДФ и ЛСДФ). Влияние эстетики документализма вновь ощущается в игровом кинематографе. Кинодокумент выступает средством географической привязки, «усиливает» драматическую ситуацию в ходе сюжетного развития («Был месяц май» реж. М. Хуциев, 1970), создает эмоциональность монтажного образа («Спорт, спорт, спорт» реж. Э. Климов, 1970), служит нравственным фоном внутреннего переживания героя («Три дня Виктора Чернышева», реж. М. Осепьян, 1967). Характеризуя кинематографический процесс того времени, А. Караганов писал: «Усиливается стремление к достоверности, непосредственности кинематографических изображений – с ослаблением или даже с подчеркнутым уничтожением их режиссерской организованности»²⁶.

Перед документальным экраном ставится цель достижения новой зрелищности и достоверности, инициированная задачами образно-аналитического постижения реальности, исходя из которых, происходит поиск дополнительных и

²⁵ Цит. по: Никифоров А. Очерк в кино. М.: Искусство, 1962. С. 49

²⁶ Караганов А. В спорах о кинематографе. М.: Искусство, 1977. С. 25

обогащение существующих творческих приемов и жанрово-стилевых структур. В этом контексте во взаимоотношениях игрового и хроникального методов съемки в едином художественном замысле начинается новый этап. Желание быть ближе к герою, стремление выразить актуальные проблемы общества в оригинальном произведении, понятном и увлекательном для зрителя, побуждают авторов искать новые формы пограничной выразительности.

В практике американского документального кинематографа находим экспериментаторские работы, представляющие собой принципиально иную модель взаимодействия игровой и документальной систем. В оригинальном произведении режиссера Дж. Стрика «Гневное око» (1959) назначение хроникальных кадров не в привычной документации обитания среды героя. Хроникальный ряд выступает отражением субъективного взгляда персонажа на окружающий мир. Героиня по имени Джудит, женщина средних лет, брошенная мужем, отчаянно пытается заглушить свое одиночество: ходит по магазинам, занимается в спортивном зале, посещает с новым дружкой стриптиз-бар, ищет утешения на церковных собраниях. Но ничего не помогает ей обрести душевный покой – и она решается на самоубийство. Едва уцелев после дорожной аварии, Джудит примиряется с действительностью.

Художественное пространство этого фильма слагается из органично перетекающих друг в друга игровых и хроникальных сцен. Сюжетная линия, связанная с героиней, представлена игровым действием, роль Джудит исполняет актриса. Жизнь вокруг нее, мир, с которым сталкивается героиня – атмосфера большого города, его блеск и нищета, добродетели и пороки, отражены чередой строго документальных кадров. Посредством хроники (съемки проводились скрытой камерой на улицах и в различных заведениях Лос-Анджелеса) представлена линия внутреннего конфликта героини, ее смятение, разлад с собой, с обществом, со всем, что окружает, хроника концентрируют те проявления действительности, которые отражают чувства, обуревающие женщину. Именно здесь раскрывается сила воздействия кинодокумента – его безусловная

достоверность распространяется и на постановочную линию фильма, подчеркивая обоснованность состояния и поступков Джудит. Ведь в остроте ее жизненной ситуации нас убеждают не слова закадрового текста, а именно подлинность документального ряда, создающего в фильме собственную условность реального, но, в то же время призрачного, иллюзорного мира. Вряд ли бы зритель полностью проникся сочувствием к Джудит, если бы режиссер использовал только игровую фактуру с ее лирическо-драматическими отступлениями, разжижающими сюжет. «Гневное око» - уникальное в своем роде произведение, не имеющее аналогов авторской концепции использования хроникального кадра.

Интересны эксперименты в области переплетения игрового и хроникального в практике режиссеров-документалистов т.н. т.н. «нью-йоркской школы»²⁷. Своим идейным принципом они провозгласили задачу «как можно выразительнее и правдивее передать на экране реалистический образ мира»²⁸, решая ее с помощью наиболее привлекательных для себя киноформ. Представитель объединения Л. Рогозин выбрал стиль, балансирующий «по ту сторону игровой и неигровой»²⁹, в основе которого лежат два ключевых пункта – тщательное долговременное изучение и отбор жизненного материала, а также использование актеров-непрофессионалов. «Необходимо дать человеку дать возможность оставаться самим собой, выражать чувства по своему, в то же время учитывать замечания режиссера, который сумел понять особенности характера исполнителя»³⁰ - писал Рогозин в статье «Действительность и ее интерпретация». Его творческую манеру историки кино определяют как создание историй «на материале реальности с использованием людей данного жизненного пространства, поставленных в условия организованного художественного

²⁷ Творческое объединение кинематографистов под названием «Новое американское кино», возникшее в 1961 г. как альтернатива коммерческому продукту Голливуда. Среди его членов – Ш. Кларк, Й. Мекас, Л. Рогозин, Р. Франк и др. – А. Е.

²⁸ Цит. по сб.: Правда кино и «киноправда». М.: 1967. С 42.

²⁹ Выражение С. Эйзенштейна.

³⁰ Цит. по сб.: Правда кино и «киноправда». М.: 1967. С 47.

киноповествования»³¹. Картина «Хорошие времена, замечательные времена» (1966) начинается с панорамы по изобилию алкогольных напитков, расставленных на столе для гостей светской вечеринки. Слышится пустая болтовня молодых повес. И вдруг в этих поверхностных речах за рюмкой водки начинают проскальзывать серьезные высказывания о жизни, смерти, потерях, любви. Мы видим отставного офицера, ветерана войны, слышим его представления об «извечных» вопросах. Власть над судьбами других людей, уничтожение, война – вот то, что, по его мнению, «делает жизнь стоящей». В какой-то момент он произносит фразу «хорошие времена, замечательные времена», вынесенные в название фильма.

В некоторых действующих лицах явно угадываются персонажи – «двигатели сюжета». В соответствии с режиссерским указанием они «направляют» беседу в нужное русло, сохраняя при этом видимость самопроизвольного течения разговора. Сюжетная основа этого фильма определяет логику развития разговорных сцен, движением снятого материала относительно хроникальных эпизодов. Съёмочно-монтажная манера Рогозина весьма лаконична – диалоги сняты классическими «восьмерками» и так же прямо смонтированы – лицо к лицу. Тем более ошеломляющее впечатление производит резкий стык этих молодых, беспечных лиц с хроникальными лицами людей, подвергшихся атомной бомбардировке в Хиросиме и Нагасаки. Далее два изобразительных потока – игровой и документальный развиваются параллельно, связываясь только монтажным контекстом. Художественная продуктивность картины в целом заключается в их эстетической автономности и контрапунктическом отношении друг к другу. Монтажная организация документальных кадров, их драматическое столкновение с актерскими сценами постепенно проявляет основную мысль фильма, выраженную не закадровым комментарием, а языком экранных образов, - люди забыли, что такое настоящая

³¹ Прожико Г. Экран мировой документалистики. Очерки становления языка зарубежного документального кино. М.: ВГИК, 2011. С. 142.

война, какова ее последствия, забыли жуткие проявления нацизма в виде гетто и концентрационных лагерей. Легкомысленное отношение новых поколений к прошлому, незнание его уроков чревато их повторением в будущем.

Описанными выше картинами, разумеется, полностью не исчерпывается ни методология, ни общая практика взаимодействия и взаимовлияния двух творческих способов отражения реальности. Современное художественное творчество все шире раздвигает границы специфического переложения жизненного материала в художественно-документальном произведении. Но как бы ни были сложны и разнообразны гибридные формы, реализуемые разными видами экранного запечатления, их эстетическая эффективность всегда будет зависеть от соблюдения изобразительного единства и однородности постановочных и документальных сцен. Помощником в достижении жизненной достоверности, маскирующим постановку в ряду сцен документального характера, является репортажный стиль съемки, наиболее присущий прямому отражению действительности. Встречаются картины, где хроникальный кадр используется спекулятивно, подчиненно по отношению к постановочному действию, выполняя роль «якоря документальной конкретности» в манипулятивных авторских решениях, ставящих задачей не глубинное исследование жизни, а поверхностное ей подражание. Но таковой принцип работы остается в пространстве личной авторской ответственности. Самым существенным моментом на пути эволюционирования языка художественно-документального экрана нам представляется продуманно-системное, а не случайное взаимодействие игрового и неигрового, обогащающее творческий инструментарий новыми возможностями, а режиссерский замысел новыми смысловыми и эмоциональными качествами.

1.2. Гибридные формы: специфика телевизионного воплощения

Выделение телевизионных художественно-документальных произведений в отдельную группу и сопоставление их стилистических особенностей с

кинематографическими аналогами продуктивно с точки зрения того, что новое всегда познается в сравнении со старым. Кроме того, реалии таковы, что это жанровое направление не популярно в современной художественной практике документального кинематографа. Зато оно широко представлено на телевидении, которое в виду своей компилятивной специфики, оказалось идеальным пространством для «синтетических зрелищ, аккумулировавших разнообразные методы воздействия на аудиторию»³². Создание и тиражирование гибридных форм характерно для телевидения, жанровый хаос которого зачастую делает невозможным выделение и описание жанрово-стилевых признаков некоторых видов телепродукций. Видовыми гибридами является большинство аудиовизуального контента, выпускаемого на ТВ (реалити-шоу, ток-шоу, игры, документальные расследования и т.д.), но описание всего массива «пограничных» структур не входит в задачу данного исследования. Для более продуктивного анализа мы сконцентрируемся на телевизионном художественно-документальном кинематографе, тем более что с приходом цифровых (компьютерных) технологий появились новые пространственно-временные модели, творчески и технически обусловленные спецификой СМИ и телевидения в частности.

Начиная с 1960-х гг., на телевидении утверждается жанрово-стилистическая система документального телефильма³³, частью которого являются художественно-документальные произведения. Стремясь скорее отмежеваться от кинематографа, самобытность собственной художественной деятельности «малый экран» нашел в «активной небрежности»³⁴. «Телевидение в принципе небрежно. Естественно небрежно. Оно не успевает выстроить композицию, часто не

³² Новикова А. «Формульные жанры» на телевидении [Электронный ресурс]// Обсерватория культуры: журнал-обозрение. – 2007. - № 3. URL: http://www.ifapcom.ru/files/Monitoring/novikova_formul_janr_tv.pdf (дата обращения: 5.05.2016)

³³ Подробно об этом пишет телережиссер И. Беляев: «Спектакль без актера», «Введение в режиссуру. Курс для документалистов» в 2-х частях, «Спектакль документалов. Откровения телевидения».

³⁴ Беляев И. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Часть 2. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998. С. 12

успевают выстроить кадр и даже навести фокус не успевают, потому что оно транслирует, - рассуждает И. Беляев. - А кино очищает все лишнее, все ненужное, все нехорошее, все некрасивое, все неумное и старается показать предмет в чистом виде. Хочешь воспроизвести эффект телевидения, работай "грязно". И эффект поразительный»³⁵. Неотрепетированность материала в живом, прямом телевизионном изложении казалась первым условием индивидуальности нового искусства. Данный эффект как основное эстетическое качество телеязыка, описанный уважаемым режиссером-документалистом, базируется на внешнем, чисто формальном признаке. В дальнейшем он всячески культивировался телережиссерами и сегодня, в эпоху цифровых технологий, достиг своего максимума не только благодаря особой, специфической манере съемки и монтажа, но и за счет возможностей компьютерного видеоредактирования. К этой стороне цифровой эстетики, возведенной в ранг стилеобразующего приема, мы еще вернемся. Но тогда, в 1960-е гг., теоретиками малого экрана было подмечено и подробно описано имманентное качество ТВ, до сих пор оказывающее влияние на процесс телевизионного воплощения и его последующего восприятия. Симультанность ТВ (способность к одновременности наблюдения, трансляции и зрительского просмотра), используемая сегодня лишь в некоторых информационных программах и спецвыпусках (новости, телемосты, спортивные трансляции, существуют исключительно прямоэфирные телеканалы, но они, как правило, имеют информационно-аналитическое наполнение), не применяется при создании художественной документальной продукции, производящейся задолго до показа в эфире. Однако, при просмотре зритель все равно оказывается во власти «эффекта присутствия» в потоке «непреображенной и неотобранной» жизни, протекающей на экране «здесь и сейчас». Даже информированность широких слоев аудитории о производственных нюансах «телевизионной кухни» принципиально не меняет этой психологической установки.

³⁵ Беляев И. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Часть 2. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998. С. 12

Эта особенность восприятия зрителем изобразительно-смыслового контекста экранной речи ТВ активно эксплуатируется до сих пор. Достоверность, максимально приближенная к жизни, но не тождественная ей, фактическая канва актуальных жизненных событий, уложенная в тщательно выверенную драматургическую конструкцию, монтажные склейки, организующие реальность, но имитирующие пространственно-временную безусловность, - подобная практика оказалась благоприятной для расширения телевизионного документального метода, ведь зритель продолжает верить в одновременность экранного изображения. Документалисты все чаще стали прибегать к вспомогательным методам – провокациям, герою-«катализатору», подготовленным ситуациям внутри фиксируемого жизненного потока. В списке таких методов и документальная инсценировка или реконструкция событий. Форма сюжетно-композиционной разработки режиссерского замысла, связанного с целенаправленным введением в структуру произведения «восстанавливаемых событий и фактов», представляет собой особого рода драматургию смешанного, постановочно-документального действия, уводящую от прямого телевидения в область художественного сценического искусства. Закономерный вопрос о соотношении правды жизни и правды художественного образа в сфере документального телефильма решается за счет соблюдения событийной конкретики эмпирической реальности в целом и изобразительной стилизации «под документ». Если эти условия соблюдены, то набор изобразительных средств не имеет принципиального значения. Описывая свой опыт использования инсценировок в фильме «Кратчайшее расстояние» (1958), поднимающем проблему выбора дальнейшего жизненного пути школьных выпускников, И. Беляев пишет: «Я хочу создать ощущение правды, путем инсценировки пытаюсь раскрыть душу моих героев»³⁶. Он прибегает к «двойной инсценировке» - изображения и закадрового текста: вчерашние школьники «играют» сами себя («Я

³⁶ Беляев И. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Часть 2. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998. С. 9

давал им конкретные задания и не требовал от них особой актерской игры. Они не должны были «переживать». В школе, дома, на улице, на заводах и фабриках они играли «себя в предлагаемых обстоятельствах». Ребята легко справились со своими задачами»³⁷), а их внутренние монологи озвучивают актеры («Актеры прекрасно разыграли написанные роли. Конечно, мы соразмеряли эти роли с нашими документальными героями, соразмеряли, но все-таки говорили за них»³⁸). Подобного рода постановочность оказала положительное влияние, сообщив телефильму особую художественную силу, сохранив сиюминутность переживания времени и ощущение предельной достоверности, документальности происходящего.

В 1960-е гг. - время поисков и открытий в экранном искусстве - реанимировались старые и рождались новые идеи, обновлялись привычные конструкции, формировались новые методы, жанры и направления. Найденные в те годы художественные принципы плодотворны и сегодня, нуждаясь не столько в преобразовании или перерождении, сколько в упрочении и развитии. А в то время в погоне за новыми формами телевизионные режиссеры смело перемешивали виды и методы, изыскивая способы, органично соединяющие документальные и постановочные средства в рамках единого произведения. Решение было найдено в особом композиционном строе художественно-документальных произведений, который можно определить как коллажный. Изначально, как сочетание разнородных материалов, коллажная техника чаще всего применялась в изобразительном искусстве, но постепенно перешла в общеэстетическую практику. Ее успешное внедрение в визуальное искусство тесно связано с появлением на рубеже XIX-XX вв. рекламы, в которой зачастую использовался фотомонтаж. Гетерогенное пространство рекламы, ее глубокое проникновение в повседневную жизнь, ее распространенность и назойливость

³⁷ Беляев И. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. Часть 2. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998. С.10

³⁸ Там же.

стали неотъемлемой частью ежедневных зрительских впечатлений, что адаптировало восприятие коллажа с экрана. Использование фотомонтажа обновило сначала графику (печатную, книжную), потом живопись и, в конечном итоге, экранное творчество.

Для кинематографа и телевидения коллаж оказался весьма подходящим приемом, прежде всего за счет его близости к монтажу как к процессу создания-склеивания единого целого из множества отдельных кадров и как к сочетанию разнородности монтируемого. Экстраполяция коллажных принципов из сферы изобразительного искусства в область экранного творчества и их теоретическое обоснование – во многом заслуга режиссера С.Юткевича. В связи с постановкой картины «Маяковский смеется», им подробно описан процесс становления и эффективности коллажного метода в различных видах искусства, что избавляет от необходимости углубления в историю вопроса³⁹. Его функциональное значение Юткевич рассматривал с точки зрения «последовательного проведения принципов столкновения, контрастности различных «кинофактур» в целях наиболее яркого раскрытия темы». К. Разлогов трактует коллаж как «частную, особо акцентированную форму монтажа в искусстве»⁴⁰, позволяющую сопоставлять одни и те же изображения (к примеру, фотографию и графический портрет) не как повтор, но как новое качество, новый «идейно-художественный эффект». Телевизионная эклектика концентрирует достижения технических средств коммуникации и традиционных форм социального взаимодействия, - в этом и заключается секрет его массовой популярности. Своеобразный «телевизионный стиль», синтезированный из диалогических форм, дискретного способа организации информации, мозаичных структур, временной одномоментности и визуальной реалистичности, в их совокупности нашел отражение и в практике художественно-документального направления. В этом

³⁹ См.: «Искусство кино». – 1976. - № 7. С. 16

⁴⁰ Разлогов К. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана [Электронный ресурс]/Разлогов К.//Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. М.: 1988, с.23-32// URL: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html> (дата обращения: 22.05.2016)

контексте Разлогов считает «ослабленной» формой коллажа включение хроники в игровые ленты и наоборот, инсценированных эпизодов в документальные, поскольку в отличие от канонического коллажа «швы» здесь скрыты и замаскированы (стилизация под хронику или плавный переход из монохромного в цветное изображение и обратно). Исходя из понимания смешанных форм как коллажа в его функциональном и изобразительном решениях, можно выделить четыре способа организации их пространственно-временных структур: видовой коллаж (игровое с неигровым), жанровый коллаж (художественная телепублицистика с элементами документального наблюдения), разнофактурный коллаж (анимация, фотография, видео) и содержательный (сценарный вымысел сосуществует рядом с документом, очевидцы и эксперты с вымышленными персонажами). Безусловно, что в производственном процессе разновидности коллажных конструкций не придерживаются четкого разграничения, но вступают во взаимодействие, рождая все более сложные гибридные формы. Проследим динамику развития эстетического своеобразия телевизионного художественно-документального творчества, его стилевых особенностей и приемов выразительности на следующих примерах.

В телевизионном художественно-документальном фильме «Париж. Почему Маяковский?» (реж. В. Лисакович, 1981) исследуется феномен популярности революционного поэта не только в социалистической России, но и в капиталистической Франции. Композиционный строй ленты, словно буквально следуя определению Юткевича, складывается из сопоставления, а иногда и противопоставления монтажных «блоков» запечатленной различными способами реальности (жанровый коллаж). Начинается фильм с документальных кадров праздника французских коммунистов. В ходе повествования авторы не раз будут возвращаться к этим кадрам, отведя им роль рефрена, соединяющего эпизоды, и демонстрирующего любовь французов к русскому поэту. Из толпы людей камера выхватывает лицо мужчины, пролетарского певца Роже Верне, как мы узнаем из дикторского текста. Он пришел сюда, чтобы исполнить песню о Маяковском. Его

выступление прерывается чисто телевизионным репортерским комментарием – сценарист фильма журналист Г. Зубков с места событий докладывает зрителям о происходящем. С этого момента композиция фильма напоминает путешествие по главам литературного произведения, где движение сюжета обусловлено не хронологической логикой, но законом развития мысли автора. Вне соблюдения пространственно-временной адекватности действие переносится в зал выставки Маяковского «20 лет работы», оттуда – в московскую телевизионную студию, где О. Басилашвили читает стихотворения поэта, из студии – опять во Францию, на репетицию музыкального коллектива «Группа Роста» и т.д. Скреплены эти блоки при помощи акустических рядов, плавно перетекающих из сцены в сцену. Дальнейшая монтажно-смысловая организация включает в себя фрагменты нескольких спектаклей о жизни Маяковского, балетных и драматических постановок, а также фотографии и хроникальные съемки. Автономные сами по себе, эти «блоки» из разнородных материалов, вступая в контрапунктическое взаимодействие, встраиваются в художественное пространство и создают единую насыщенную эмоциональную и смысловую партитуру фильма. Раскованность авторов при выборе выразительных средств, их ставка на жестко ритмизованный монтаж позволили выйти за рамки простой адаптации фактов в область создания новой художественной реальности. Бесспорно, в данном случае речь идет об авторской интерпретации исторической ситуации и отношении к творчеству поэта Маяковского. Воля создателей проявляется и в дикторском комментарии, и в отборе материала, и в самом композиционном развитии вещи. Сценарист Г. Зубков так характеризовал их с Лисаковичем общую работу: «В основе – подлинное событие, которое осмысливается не через обычный комментарий, а в сюжетном развитии документально-художественного сценария»⁴¹. Лента Г.Зубкова и В. Лисаковича относится к жанрово-видовому коллажу,

⁴¹ Журналисты XX века: люди и судьбы. М.: Олма-пресс, 2003. С. 441

демонстрируя возможности художественной модификации обычного портрета в сложную полижанровую форму.

Приверженцем создания коллажных художественно-документальных произведений для современного телеэкрана является режиссер Р. Либеров. Художественное полотно его произведений складывается из видео, рисованной анимации, фотографических аппликаций и графических коллажей. Уже в первой работе «Юрий Олеся по кличке «Писатель»» (2009) прорисовываются художественные черты, впоследствии образовавшие индивидуальную модель экранного зрелища «от Либерова». Режиссер прибегает ко всей палитре приемов, присущих художественно-документальным проектам цифровой эры: элементы постановочности, фотомонтаж, принципы совмещения кинохроники и современной видеосъемки. Построенный на монтажной игре, сочетающей фотодокументы, мультипликационные вставки, моменты остановленного и возобновленного движения, спецэффекты, «портящие», раскрашивающие или дополняющие изображение, фильм об Олеся не предоставляет конкретную визуальную информацию о писателе, но создает приблизительный зрелищный фон, имеющий весьма к жизни писателя весьма условное отношение. Приглушенные интонации дикторского текста, состоящего из дневниковых записей самого Олеся и биографической информации, созвучны скромности постановочных кадров с актером в роли прозаика, деликатно снятые режиссером на общем плане и со спины.

Любой телевизионный продукт, претендующий на зрительскую востребованность, в процессе своего производства отталкивается от коммерческой эффективности формата. В конечном итоге именно рейтинг, а не режиссерское видение, сегодня определяет изобразительные схемы и клише, конструирующие художественное пространство исследуемых нами произведений. Кажущееся многообразие выразительных средств, дарованных цифровыми возможностями, на практике отнюдь не означает большого разнообразия в подходах к художественно-стилистической и монтажно-ритмической организации

исходного материала. Общая унификация сюжетных моделей в виде линейной биографической справки героя оставляет в распоряжении авторов только методы, описывающие поверхностные сведения о человеке или предмете. Попытки режиссеров создать самобытный, оригинальный продукт, исходя только из соображений зрелищности динамичной «картинки», радуют глаз виртуозностью графических комбинаций, но не способны скрыть «пластмассовость» такого изображения. К сожалению, в нынешней практике художественно-документального направления отсутствует (или присутствует минимально) живая, неорганизованная реальность. Отчасти это связано с экономическими соображениями (организованное действие всегда можно финансово просчитать), отчасти с тематическим выбором. Сюжеты, затрагивающие проблематику текущего дня, ушли из тематических приоритетов. Обращенность в прошлое, к историческим событиям или персоналиям, позволяет искусно манипулировать документом и фантазией, в т.ч. и в изобразительной плоскости, гарантируя при этом высокие рейтинги, поскольку удовлетворяет спрос современного телезрителя – узнать неизвестное об известном.

Биографические фильмы Либерова - не исключение из сложившейся ситуации. Но его заслуга в том, что, находясь под давлением форматных требований, он искусно лавирует между трюкачеством масскульта и изысканным авангардом, документальной точностью и развлекательными подробностями, предлагая зрителю новую форму гибридного зрелища. «Изюминка» творчества режиссера заключается в смелом использовании рисованно-коллажной анимации и приемов т.н. «дополненной реальности», к специфике которой в контексте исследуемого нами направления мы еще вернемся.

Эксперименты Либерова в области фотомонтажа и создания многослойных экспозиций в натурных съемках близки поискам французского режиссера К. Маркера по созданию образов нового типа с помощью компьютерных технологий. Цифровые манипуляции в картине «Без солнца» (1983) и «Пятый уровень» (1997) перевели изображение из прямой репрезентации в образность

полувиртуального и виртуального типов, подчеркнув степень их метафоричности. На этом стилистическое сходство между работами французского и российского режиссеров не заканчивается. Прямым цитированием знаменитого эпизода со спящей девушкой на фотографии, внезапно открывающей глаза, («Взлетная полоса», 1962) выглядит сцена прочтения Бродским стихотворения «Одиссей-Телемаку» («Иосиф Бродский. Разговор с небожителем», 2010). Авторская декламация также визуализирована посредством интервальной фотосъемки поэта, выступающего с трибуны, даже «шторки», смягчающие резкие монтажные стыки между кадрами, идентичны наплывам К. Маркера. В основе картины – «монтаж цитат» - закадровое интервью, составленное из многочисленных бесед Бродского с журналистами. Либеров отказывается от использования хроники с участием поэта, предпочитая ей фотоматериал, перцептивная нагрузка которого требует особого восприятия, заставляя пристально вглядываться в изображение, подмечать детали времени и переживать разнообразную гамму чувств. Статичный кадр как проекция внутреннего мира героя обладает острой выразительностью и порой характеризует человеческую личность в большей степени, чем динамическое изображение. Реальность Бродского, рассыпанная по «замороженным» мгновениям, открывается подлинной динамикой в своей, казалось бы, имманентной статике. Фотомонтаж здесь достигает кульминации своих возможностей, переплетая и объединяя временные пласты и географические точки в единое художественное целое.

Собственный творческий метод Либеров называет «анимадок», подразумевая под этим новоявленный синтетический жанр, совмещающий приемы документалистики с мультипликацией: «Анимация - неотъемлемая часть нашей картины. Связано это с тем, что мы пытаемся не столько рассказать о человеке, сколько создать ощущение того, что он рассказывает о себе - со всеми оттенками, поведенческими особенностями, ощущениями. И в связи с этим мы

используем все возможные выразительные средства, которые нам доступны»⁴². Нежелание реализовать собственные замыслы через банальные актерские реконструкции, дублирующие словесную информацию, побудило режиссера к поискам более неординарных форм. Решение было найдено в привлечении рисованной мультипликации в качестве полноправного элемента композиционного строя, своего рода «фильма в фильме». Выступая почти брехтовскими «зонгами», мультипликационные вставки одновременно выполняют утилитарную функцию по восполнению нехватки визуальных материалов (например, мультипликационно решена сцена воспоминаний Бродского о своем пребывании в психиатрической лечебнице и о ходе собственного судебного процесса). В результате получилось вполне гармоничное произведение, эстетическая целостность которого во многом определена соблюдением главного условия при создании коллажных текстов, которое Г. Прожико находит в «устойчивом требовании стилевой автономности фрагмента вне зависимости от авторского контекста»⁴³. Обращение к мультипликации позволяет избежать упреков в чрезмерном фантазировании при решении сцен, в которых автор вынужден балансировать между фактом и собственным представлением о нем. В эстетической системе режиссера Либерова, практически лишенной живого действующего лица, принцип «очуждения» возведен в абсолют, что смещает зрительский акцент с нарратива (доминирующего на телевидении) на изобразительную часть. Творческая модель его работ, несколько тяжеловесная от чрезмерной графической и монтажной заорганизованности, ни на секунду не дает забыть, что мы видим не реальность, а некое эстетически трансформированное пространство, намеренно избавленное от иллюзии подобия жизни. Это определение находит продолжение в его последних лентах - «Написано Сергеем

⁴² Из интервью интернет-изданию «Телевести»[Электронный ресурс]. URL: <http://www.televesti.ru/tvanons/2288-razgovor-s-nebozhitelem-premera-na-telekanale.html//> (дата обращения: 02.07. 2016)

⁴³ Прожико Г. Театр и документ: оппозиция или интеграция?//Вестник ВГИК № 3(21), 2014. С. 40-49

Довлатовым» (2012), «ИЛЬФИПЕТРОВ» (2013) и «Сохрани мою речь навсегда» (2015). Визуализация здесь выступает настоящей игрой условностей разных уровней и форм, сливая воедино документальный рассказ и изобразительный коллаж в его предельных возможностях. Система выразительных средств фильмов «Написано Сергеем Довлатовым» и «ИЛЬФИПЕТРОВ» органично включает новаторский для художественной документалистики прием - встроенные во внутрикадровое пространство видеоряда мультипликационные объекты. Рисованные предметы, птички, люди дополняют причудливую смесь из хроники, графического дизайна, пейзажей, городских экстерьеров, фотографий и т.д. Автор свободно оперирует зрительной метафорикой, обогащая свои работы графическими приемами (маски, титры, многослойность, звуковые компиляции и т.д.), что подчеркивает не конкретику изображения, но лишь попытку интеллектуально-чувственного постижения бытия своих героев. В стихии коллажной организации явно прослеживаются авторские ощущение ритма, стилевой вкус и чувство меры, столь необходимые при создании яркого зрелища, включающего в себя разнохарактерный материал.

В «Сохрани мою речь навсегда», фильме об О. Мандельштаме, авторское стремление к расширению мультипликационного начала увеличивается настолько, что переступает черту, за которой жанр сохраняет собственную индентификацию. По сути, «Сохрани мою речь навсегда» - полнометражный мультфильм, с вкраплениями видео-фрагментов либо в качестве визуального парафраза стихотворений поэта, либо качестве иллюстрации закадрового текста, но соотносимыми со смысловым контекстом лишь в далекой ассоциативной связи. Футуристическое обрамление, привычная мультипликация (на сей раз кукольная), звуковая перенасыщенность и закадровая многоголосица, нарочито актерская читка – такая слишком агрессивная и чрезмерно модернистская стилистика подошла бы рассказу о Маяковском, но отнюдь не о Мандельштаме, творчеству которого свойственны созерцание и меланхолия. Отдельного упоминания заслуживает современный саундтрек в исполнении рэп-певца Noize

МС, предваряющий и завершающий непосредственный рассказ о поэте. Не вдаваясь в дискуссию о вкусах, заметим лишь, что рэп выступает в некотором роде антагонистом поэзии. Не сводимы рифмоплетство и поэзия Серебряного века. Страсти по оригинальности и желание «создавать тренд» на этот раз не помогли режиссеру Либерову создать нечто художественно емкое и гармоничное, поскольку им было утрачено чувство меры. Сосредоточение на изобразительной вязи как-то отодвинуло на периферию авторского и зрительского внимания фигуру самого Мандельштама.

В очередной раз поэт представлен в фильме как жертва репрессивной советской системы. Колоссальная работа по сбору фактов биографии и отбору соответствующих отрывков из стихотворений не добавила ничего нового в набившую оскомину концепцию о злосчастной судьбе гения, загубленного карателями у власти. Банальность содержания хорошо замаскирована динамическим зрелищем, но в определенный момент экранная феерия перестает увлекать, и возникает закономерный вопрос: «А где же Мандельштам?» Столь наивный на первый взгляд вопрос возвращает нас к качеству работы документалиста, к его пониманию баланса между эстетическим и этическим в собственном творчестве. Увлечение внешней стороной работы, углубление в эстетизм, отношение к герою как к материалу, а не как к личности, а главное, гипертрофированное желание самовыражения, обнажают узость кругозора современных документалистов, обращающихся к историческим темам. Поэтому вроде бы новаторское замещение игрового начала мультипликационным, по-прежнему не выходит за рамки большего, нежели очередной иллюстрации, не находя никак точек соприкосновения с текущей реальностью, оставляя личность поэта лишь фактом прошлого. Заявляя Мандельштама в виде печальной куклы-марионетки, режиссер Либеров отнюдь не создает художественный образ, но выводит эту историческую фигуру из человеческого контекста в контекст виртуальной абстракции, лишая зрителя элементарной возможности запомнить настоящее лицо поэта. Привязанность однажды найденному приему, его

приоритет в композиционной структуре фильма и тщательное соподчинение остальных элементов художественной системы мультипликационной идее затушевывали образ документального героя - талантливого художника, чье поэтическое мироощущение созвучно нашему времени, но самолюбиво продемонстрировали творческие амбиции режиссера. Соотношение этического и эстетического, технологического и жизненного нарушилось, и фильм, безусловно свидетельствующий об огромных затраченных усилиях, оказался пустоват с точки зрения идейно-тематической насыщенности.

Чем больше в телевизионной документалистике господствуют монтажно-графические приемы, тем дальше она удаляется от отражения жизни в область фантазий. Превысив полномочия посредника между идеей художника и ее материальным воплощением, компьютерное моделирование настолько подавляет творца, что его эксперименты с материалом нивелируют остальные смыслы и функции искусства, создавая лишь искусство технологий. Виртуализация все дальше уводит творческую переработку жизненных проявлений из мира эмпирического в мир воображаемый, способный транслировать лишь знаковые формы самой реальности: «Тот феноменальный мир, что раньше был на уровне чувств, ощущений, переживаний, на ТВ оказывается наполнителем подготовленных для его консервации форм. Знак в данном случае и есть та форма, которая не содержит в себе ничего, кроме указания на ту чувственную область, которая должна быть задействована в восприятии»⁴⁴. Среди причин, обусловивших сложившуюся ситуацию, прежде всего, жесткий диктат рейтинга и коммерческой модели телевидения, влияющий на поиск и выработку набора приемов, способных придать информации наиболее привлекательные для аудитории формы. Следствием этого фактора является то, что пограничные формы из разряда художественно-образной конкретики перешли в область

⁴⁴ Розин В. Традиционная и современная технология: (филос.- метод. анализ). М.: ИФРАН, 1998. С. 126

«гибрида сфер реального, игрового и фиктивного»⁴⁵, подразумевая под этим чрезмерное увлечение «худо-» в ущерб «доку-». Не последнюю роль в мутациях жанрового направления играют и постоянно обновляющиеся возможности пост-обработки цифрового изображения, что приводит к самой значительной трансформации в эстетической модели документалистики смешанного образца – отсутствию потребности в материале «живой» реальности. Если Лисакович и Зубков искали что *снять*, то Либеров ищет что *нарисовать* или *смоделировать*. В этой связи нельзя не вспомнить знаменитый труд В. Беньямина, в котором утверждается, что произведение искусства утрачивает свою уникальность – «ауру», если эстетика творчества начинает определяться техникой.

Переориентация методов и приемов, раскрывающих истинную сущность предмета повествования, на методы, описывающие только его поверхностные особенности, лишь производное от такого явления художественной культуры как тенденция либо к сближению (синкретизации), либо обособлению (дифференциации) как отдельных видов искусства, так и его разновидностей. Телевидение в этом отношении не исключение. Развиваясь на фоне кинематографа и театра, первые десятилетия своего становления малый экран стремился к вычленению своей индивидуальности в ряду других пространственно-временных искусств, но, утвердившись в качестве массового явления, постепенно стал вдохновляться пафосом синкретизма, без стеснения поглощая элементы других искусств. Синкретизация систем выразительности, методов и приемов игрового и документального кино, журналистики, литературы, театра, мультипликации, технических и технологических средств – плоть современного телевидения. И, анализируя его художественно-документальные формы, нужно иметь все вышеперечисленное в виду. В их основе – открытия, сделанные в других видах искусства, как автономных, так и синтетических. Художественно-документальные формы, на своем нынешнем этапе,

⁴⁵ Новикова А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. С.115

представляются нам образцом наивысшего синкретизма в рамках телевидения. Возможно, в дальнейшем ситуация вновь изменится, эволюционный маятник качнется в сторону дифференциации, и тогда жанр предложит зрителю свои новые возможности.

1.3. Цифровизация современного художественно-документального пространства. Расширенная реальность

Каждая последующая ступень технологического развития порождает новые возможности художественной обработки материала и требует их творческого осмысления. Цифровая гегемония не только расширяет пользовательский доступ к аудиовизуальной продукции, но и качественно меняет ее с точки зрения содержания и формы. В экранном пространстве расширение профессионального инструментария документалистов, прежде всего, связано с такой характеристикой цифровой среды как мультимедийность. Работы, содержащие мультимедийный контент, представляют собой комбинации разнообразных медиа – видео, хроника, мультипликация, анимация, 2D/3D графика, звук и текст. Объединение различных медиаданных в рамках художественно-документального поля сохраняет разделение на визуальный и вербальный ряды. Визуальный ряд может быть как реалистическим, включающим статику (фото) и динамику (видео), так и фантазийным в виде статики (коллаж, карты, схемы) и динамики (мультипликация, графика, объекты виртуальной реальности). За последние годы в экранной среде появился еще один тип изображения, который можно охарактеризовать как смешанный или комбинированный. Речь идет о реалистическом видео, в которое на этапе пост-продакшена с помощью компьютерных манипуляций были «вписаны» дополнительные графические объекты. В зависимости от авторской воли они могут быть нарочито схематичными, не скрывающими свое искусственное происхождение, а могут и полностью (фактурой и объемом) соответствовать своим реальным прототипам. Реализм этих «вводных» (вспомним возникающие на глазах зрителя предметы

домашней обстановки в работе Л. Парфенова «Птица-Гоголь»), технически грамотно соединенных с образами реальной действительности, многократно усиливает их эстетический эффект. Несколько лет назад в среде экранной индустрии появился термин «дополненной (расширенной) реальности», обозначающий совмещение изображения физического мира и цифровых объектов, имеющих прямое или косвенное отношение к демонстрируемому изображению. В отличие от виртуальной реальности, которая предполагает полностью искусственный синтезированный мир (видеоряд), дополненная реальность предполагает внедрение нарисованных объектов в естественные видеофрагменты. Задача дополненной реальности – расширение информационного обеспечения пользователя в процессе экранной коммуникации. Технически это осуществляется посредством наложения слоев с контекстными объектами на видеоряд с реальной средой.

Расширенная реальность как эстетическая тенденция наиболее эффективна в приложениях для портативных электронных устройств, кинематографе и на телевидении. Ее элементы используются даже в таких, на первый взгляд, объективных сообщениях, как телевизионные новости. Соответствующими примерами являются всевозможные схемы, диаграммы, указатели, а также условно-графическое изображение катастроф и абстрактных процессов. «Дополненность» такого рода показов не отрывается от действительности, а «приобретает формы потенциального действия через его экранное моделирование с помощью соответствующих графических программ»⁴⁶. В телевизионном фильме «Запрещенная история» (реж. С. Краус, ВГТРК, 2013) мы видим авиаиспытателя, описывающего особенности работы двигателя самолетов. В его руках портативная модель, поверх которой контуром схематически обозначено внутренне устройство летательной машины. Зрительное восприятие человека

⁴⁶ Гук А. Эстетические тенденции в современных экранных медиа [Электронный ресурс]//GISAP// URL: <http://gisap.eu/ru/node/1227//> (дата обращения: 01.08.2016)

более эффективно, и таким способом, сложный текст, изобилующий специальными терминами, усваивается гораздо легче.

В гибридной документалистике обращение к расширенной реальности пока еще не является магистральным направлением, но уже существующие примеры, пусть и немногочисленные, наглядно демонстрируют, что дополнительные элементы значительно меняют качество художественной ткани экрана и сильнее воздействуют на зрительское восприятие. Спецэффекты также свидетельствуют о владении режиссером современными приемами компьютерной выразительности, его внимании к изобразительной структуре фильма, что весьма приветствуется зрителем.

Возможность «саморасслоения» цифрового изображения, открывающая неограниченные возможности для видеоредактирования, в силу проницаемости собственных границ может претендовать лишь на «эффект документальности», достигаемый чисто технически, но практически неотличимый от жизненного подлинника, достаточный для удовлетворения эстетических амбиций обеих сторон – передающей (экран) и воспринимающей (зритель). Если в середине прошлого века с помощью технических средств экран добивался максимального сближения с жизнью, то в XXI столетии техническая изошренность приводит к противоположному результату – несовпадению с реальностью, отстранения, дедокументизации. Достичь его очень легко, поскольку «в цифровую эпоху кино перестает быть документом некоего предкамерного факта»⁴⁷. Возможность запечатлеть жизнь «в формах самой жизни» (пусть даже путем жесткого организационного или игрового начала) не интересует современных творцов даже в качестве некоего художественного жеста. Опираясь на внешнее подобие, помещая документальное изображение в иной контекст, деформируя его или дополняя виртуальными «ингредиентами», автор реализует некую новую форму художественного видения, состоящую из комбинаций различных

⁴⁷ Изволов Н. Что такое кадр?[Электронный ресурс]//Искусство кино. - 2000. -№ 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article23> (дата обращения: 21.03.2016)

кинематографических кодов (хроники, игровой съемки, рисунков и т.д). Их пересечение сформировало новый диалект смежных жанров, считывание которого происходит по законам традиционного киноязыка: «Киносемиотика – это семиотика речи, не связанной с языком; это семиотика некоторых типов речи, т.е. крупных синтагм, комбинирование которых и порождает язык фильма»⁴⁸. Кинонаблюдение и, например, рисованная мультипликация или графические данные, формально относятся к двум противоположностям в отражении реальности, но их совмещение на уровне визуальных фактов конвенционально допускает их заключение в единую синтагму. В условиях обращения к дополненной реальности происходит взаимопроникновение синтагм, но такое кинематографическое действие порождает не реальность, но квазиреальность, основанную на противоречивом и парадоксальном сопряжении абстракции и вещи, фантазийных артефактов и физических объектов. Эстетический эффект подобного рода произведений, рассчитанный на зрелище, аттракцион, чья система образов исключительно стремится *изобразить нечто*, своей изначальной ориентированностью на представление всегда будет искусственен и по отношению к объекту показа и по отношению к самому искусству. Исключением в обращении к данной эстетической системе в рамках художественно-документального могут быть фильмы, структурированные как мечтание, сновидение, но содержание которых все же отталкивается от жизненного факта. Такого рода фильмом-экспериментом является картина А. Хржановского «Полторы комнаты или сентиментальное путешествие на Родину» (2009). Картину о воображаемом возвращении (после эмиграции) И. Бродского в Петербург и встрече с родителями, было бы ошибкой воспринимать как байопик, слишком много в ней субъективного авторского отношения к личности избранного героя. Обращаясь к биографической теме, Хржановский выбирает не хроникальный, но постановочный способ кинематографического изложения,

⁴⁸ Эко У. О членениях кинематографического кода//Строение фильма. М.: 1984. С. 126

более подходящий для визуализации *впечатлений* от эпохи, ее современников, ее культурного и бытового контекстов, того, что не требуется подтверждать статистически, но к чему желательно подключиться эмоционально. Следуя выбранной стратегии, тактически режиссер смело маневрирует изобразительными средствами и творческими методами: « В плане изображения фильм – подобие коллажа. Но полистилистика определяет не только пластическую форму. Сама конструкция предполагает соседство лирики и гротеска, драмы и публицистики, жанрового наблюдения и элегии»⁴⁹. «Полторы комнаты...» - яркое мультижанровое зрелище, с четко очерченной пространственно-временной организацией и строгой ритмизованностью пластических форм, наполненное образной метафорикой и оригинальными визуальными комбинациями. Однако, подробно мы остановимся лишь на одном фрагменте, решенном в стиле «дополненной реальности» и органично встроенном в смыслово-изобразительный контекст. Речь идет об эпизоде полета музыкальных инструментов над улицами Ленинграда. Технически это исполнено следующим образом – поверх практически статичных видеокадров (едва уловимые панорамы, отъезд и наезд) и фотографий архитектурных экстерьеров города наложены изображения скрипки, фортепиано, валторны, арфы и т.д., «проплывающие» по тщательно выбранной траектории внутри планов-«подложек», с соответствующим изменением масштабов объектов при приближении или удалении. Номинально эпизод является материализацией детских фантазий маленького Иосифа, содержательно-смысловая сторона же может иметь несколько прочтений, исходя из контекста смежных сцен. Из предыдущего полету эпизода мы узнаем, что «семья готовилась к отъезду. Стало известно, что в результате дела врачей, всех евреев будут переселять на Дальний Восток». С одной стороны, можно предположить, что полет инструментов символизирует отток творческих кадров

⁴⁹ Хржановский А. В сторону фильма «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину»[Электронный ресурс]//Искусство кино. – 2009. - №5. URL: <http://kinoart.ru/archive/2009/05/n5-article19//> (дата обращения: 14.08.2016)

(большинство из которых евреи) из Ленинграда. С другой стороны, эта сцена является проявлением образной фантазии будущего Нобелевского лауреата, чей крупный план мы видим на экране. Ребенок наблюдает через окно за сборами соседей, среди прочего пакующих фортепиано. Его лицо (реалистический план, разбивающий фантастическую небесную вереницу), он не дает забыть о правилах режиссерской игры и, в то же время, является здесь основным связующим компонентом между фантазией и реальностью. Так, вполне документальные скверы, площади, здания города на Неве, дополненные действием, невозможным в физическом мире, предоставили режиссеру возможность воплотить образы Бродского в формах движущегося изображения.

Иную творческую задачу, реализованную с помощью средств дополненной реальности, находим в работе уже упоминаемого нами режиссера Р. Либерова. В отличие от Хржановского, выбравшего максимальную реалистичность встраиваемых фигур, Либеров оперирует намеренно фантазийными образами – мультипликационными персонажами. «Написано Сергеем Довлатовым» – документально-анимационная картина о жизни ленинградского писателя-эмигранта. Ее повествовательный ряд составлен из фрагментов довлатовских текстов, писем, редакторских колонок, интервью, – строго документальной конкретики, вне литературоведческих и авторских рассуждений о герое. Режиссер считает себя переводчиком, задача которого максимально бережно перевести с языка литературы на язык кино свое литературное ощущение: «Это сложный мир и сложное визуальное пространство. А наша задача – увидеть мир глазами героя. Тем более, что его взгляд иногда был размыт под воздействием алкоголя»⁵⁰. Наиболее действенным для отображения «мира глазами героя» автор посчитал использование специальной оптики, размывающей изображение по краям и фокусирующей по центру картинки, что должно символизировать нетрезвый

⁵⁰ «Написано Сергеем Довлатовым». Интервью с Р. Либеровым [Электронный ресурс]// Большой город, 13 апреля 2012// URL: http://bg.ru/society/napisano_sergeem_dovlatovym-10605/ (дата обращения: 16.08.2016)

взгляд. Применение средств расширенной реальности в этой картине носит скорее зрелищно-развлекательный, чем вспомогательно-информационный или образный характер, что позволяет предположить заинтересованность автора не в глубинном проникновении в судьбу героя, сколько во внешнем эффекте от подобного типа экранной речи.

Огромные фотографии писателя, членов его семьи и друзей, возникающие в окнах домов, летящие по небу вдоль электрических проводов рукописные строчки из его произведений своеобразно инкрустируют пластический ряд. На кадрах кладбища Маунт-Хеврон в Нью-Йорке, месте захоронения писателя, герой, в виде схематичного мультипликационного персонажа, возлежит на собственном надгробии, компанию ему составляет такая же мультипликационная птичка. Исполненные в аналогичной угловато-контурной технике фигуры, герои писательской прозы, встроены в натурные съемки довлатовских мест – Ленинграда, Таллина, Псковщины, республики Коми, Нью-Йорка – по ходу всего повествования. Они – полноценные участники внутрикадрового действия, живущие своей жизнью, беседующие между собой, взаимодействующие с физической средой. Несмотря на свою визуально-пластическую утрированность, «рисунки» хорошо вписываются в документальный фон, не только не выпадая из общей картины, но даже расцвечивая ее. Это свидетельство профессиональной работы над многослойным и разнофактурным кадром: точном подборе перспективы, масштаба, яркости, скоординированности движений. Если отснятый кадр не является статичным, то встраиваемые элементы привязываются к положению реальных объектов и перемещаются вслед за ними, сохраняя пространственно-временную непрерывность. Перед нами технически совершенный экранный продукт, но насколько подобная репрезентация адекватна миру Довлатова, и какое мнение о писателе сформирует после просмотра непосвященный зритель – вопрос индивидуальный.

Тем не менее, стилистический антагонизм мультипликации и хроники, а также перенасыщенность фильма разными типами художественной речи, сглаживаются благодаря удачно выбранному типу композиции, а именно – коллажу. Коллаж способен сгладить шероховатости любой структуры, независимо от того, какой тип визуального и звукового материала ее составляет. Это форма, обеспечивающая единство экранному синкретизму в любых его проявлениях. Еще одним фактором, обусловившим плавность монтажного сопоставления различных по составу объектов, на наш взгляд, является общая установка ленты на телевизионный репортаж. По сути, автор оперирует ограниченным количеством структурных элементов, свойственных репортажу – интервью с вдовой писателя, изобразительными блоками, закадровым текстом, разнообразие в череду которых вносят мультипликационные вставки. Закадровый комментарий, являясь дополнением к видимому, входит в прямой контакт с изображением на правах дихотомии - слова автора/прямая речь. «Я не жалею о том, что ушел из университета. Не жалею о том, что попал в армию, пусть даже в эти войска. В конце концов, не жалею, что была Ася, - говорит Довлатов устами С. Пускепалиса (от автора), его тут же подхватывает персонаж (прямая речь): – Ты посмотри, какая женщина. Уж я бы подписался на эту марцифаль!». Прием иллюстрирования речи не выглядит банальным, поскольку с его помощью связываются разнофактурные компоненты эпизода. Это телевизионная модель монтажа разных частей, сцепляемая между собой звучащей речью. Динамичность клипового монтажа в репортажном жанре обеспечивает плавное, не раздражающее глаз, соединение разнородного материала в единое целое. В работах Либерова клиповый монтаж при общей коллажной стилистике доведен до предела, изобразительная многосоставность держится на звучащей речи как на цементирующей субстанции. Попытка отключить звук при просмотре приведет к распаду произведения на отдельные фрагменты.

Элементы дополненной реальности пока еще воспринимаются зрителем как новый зрелищный аттракцион, но, учитывая быстроту адаптации современного пользователя к экранным знакам, эффект новизны продлится недолго. Практически любой представитель нынешней телекоммуникационной эпохи легко ориентируется в комбинациях различных условностей в едином пространстве, демонстрируя быстроту овладения техникой «чтения» экранного текста. Визуальные способности человека необычайно обогатились и развернулись за счет привычки к пониманию условности сначала фотографии, потом кино и телевидения. Постоянное же усложнение приемов экранной образности обусловила повышенную мобильность восприятия. В отличие от кинематографической условности, где прочтение и понимание визуальной действительности зависит от умения воспринимающего сознания видеть то, что фактически не показывается, но воссоздается на основе отдельных зрительных характеристик и качеств, новый тип условности расширенной реальности не требует обязательного переосмысления всех видимых фрагментов. Соседство физического и полувиртуального уже не мыслятся зрителями как разнородность, но рождают «конвенциональную солидарность с реальностью кодов, предъявляемой телевидением»⁵¹.

Цифровизация и связанные с ней дополнительные возможности в претворении новых эстетических форм, постепенно утверждаются в качестве главной музыки при созидании художественно-документального произведения. Сложенные из визуальных и звуковых элементов при помощи технических усилий и смонтированные с учетом воздействия на аудиторию, они представляют собой квинтэссенцию различных видов экранного творчества, шаг за шагом повышающую потенцию экрана как синтетического искусства. С одной стороны, эта тенденция имеет положительное звучание, вдохновляя авторов на открытие

⁵¹ Фортунатов А. Проблемы истории телевидения: философский и культурологический подход. Курс лекций [Электронный ресурс]. Н.Н.: Нижегородский гуманитарный центр, 2007. URL: <http://evartist.narod.ru/text12/90.htm> (дата обращения: 3.08.2016)

новых творческих горизонтов в пограничных жанрах, поднявшихся благодаря «дополненной реальности» на следующую ступень логического развития. С другой стороны, изначально проблемный вопрос о четком разграничении фантазии и документа, окончательно утратил свою актуальность, погребенный экспансией дигитальных возможностей и авторской жадой сопричастности ко всему технически передовому. Предлагаемая действительность, виртуальное и физическое в которой существуют на равных условиях, якобы повторяя жизнь, фактически подменяет ее чувственные и познавательные функции, отнимая у потребителя реальный человеческий опыт. Образы, рожденные авторской фантазией и материализованные с помощью цифровых технологий, уводят человеческое познание из области эмпирического в сферу иллюзорного. Но массы никогда не знали жажды истины, подметил когда-то З. Фрейд. Они требуют иллюзий, без которых не могут жить.

Потребности современного пользователя давно вышли за рамки двухмерного представления информации. Реагируя на новые запросы, художественный мир постепенно переходит к трехмерной репрезентации пространства. Пока еще виртуальная реальность окончательно не вытеснила привычные формы отражения, гибридная документалистика переживает переходную стадию, порожденную исчерпанностью устоявшегося в советской кинематографии типа условности. В эпоху переходности, смены художественных парадигм, вытесняются некогда актуальные языковые средства (реконструкция или восстановление факта), на смену им приходят полувиртуальные формы и конструкции, дробящие некогда монолитную художественную систему на множество стилевых направлений. Несмотря на кажущееся многообразие творческих решений, облик современных фильмов, их сюжетики, методы создания, композиция – однообразны и строго унифицированы, что вряд ли способствует жанровому прогрессу. Для положительной художественной динамики требуется индивидуальное творческое сознание, способное

«воспроизводить себя всякий раз в неповторимых художественных образах»⁵². Принцип телевидения – в подобии, внешняя стилистически-монтажная пестрота – лишь ловкое манипулирование набором цветowych фильтров и графических лекал, структуры произведений остаются однотипными.

На каждом новом этапе своего развития особенности жанрового развития художественно-документальных форм заставляет менять ракурс их исследования, искать новые подходы и методологии. Одним из главных давно является вопрос о степени достоверности того, что видит зритель на телевизионном экране. Поскольку «достоверность... есть категория программно достигаемая»⁵³, то оценить ее можно с точки зрения того, чем определяется современный кинопоток – «доверием реальности, или доверием автору, что и порождает структуру экранной вещи»⁵⁴. Расцвеченный сценами компьютерного моделирования, украшенный элементами расширенной реальности, оторванный от собственных формообразующих начал, жанр переживает резкое снижение идейного потенциала. Баланс между безусловностью отраженной действительности и ее интерпретацией, лежащий в основе телевизионной достоверности, утратил свое равновесие. Большинство нынешних образцов жанра близки к нарративам, в частности, к комиксам, информация в которых передается сценками – картинками: структурно события организованы «сцена за сценой», на первый план выходит не объективность, а эмоциональность изложения. При таком подходе значение имеет использование специальных выразительных средств, а не точность интерпретации. Дальнейшее развитие и функционирование жанра, возможное обновление выразительных элементов его языка, видится нам исключительно в условиях полной трехмерной виртуализации.

⁵² Борев Ю. Введение в эстетику. М.: 1965. С. 244

⁵³ Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С.32

⁵⁴ Там же.

Глава 2. Трансформации гибридных жанров документалистики: от художественно-документального кино до «докумыла» (документального мыльного сериала)

Стремительное развитие технологий как инструмента создания «новой зрелищности» во многом сегодня определяет саму эстетику художественного творчества. В художественно-документальной сфере цифровизация привела к упрощению съемочного процесса, позволив заменить натурные или павильонные съемки их компьютерно-графической метариализацией. Очевидно, что подобный тип визуализации не имеет ничего общего с документальностью, но, тем не менее, он все чаще используется в производстве. Закономерным следствием этой тенденции является очередное расширение категории документального, влияние которого позволило исследователям охарактеризовать современную продукцию смешанных форм как «гибрид сфер реального, игрового и фиктивного»⁵⁵.

В ходе своего развития документалистика не раз переживала конвергентные периоды, связанные с трансформациями собственной художественно-эстетической системы. Помимо взаимопроникновения постановочных и хроникальных методов запечатления, не последнюю роль в этих процессах сыграли жанровые мутации. Одним из результатов таких мутаций является мокьюментари – жанровое направление, облачающее вымышленное содержание в документальную форму. По сути, это игровое кино, не входящее в орбиту данного исследования, но интересующее нас в связи со своей косвенной, но все же взаимосвязью с документалистикой, а также особой системой пограничной выразительности, использующей особый набор техник для конструирования экранной реальности для стилизации под кинодокумент.

⁵⁵ Новикова А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. С. 115

2.1 Мокьюментари и реальность: проблема границ правды и вымысла

В теоретическом пространстве устоялось мнение, что мокьюментари – «своенравное дитя документалистики»⁵⁶, своеобразное «экранное озорство, пародирующее факты, реалии, персоналии действительности»⁵⁷. Действительно, на фоне различных диалектизмов документального кино этот тип репрезентации держался особняком. Представляя собой вымышленную историю, сделанную по всем правилам документального фильма, жанр формально соответствует всем параметрам качественного исторического свидетельства. Изначально он позиционировал себя в качестве терапии для зрителя от чрезмерной веры в предлагаемую средствами массовой информации картину мира. Но последующее влияние массовой культуры и телевизионных установок при создании экранной продукции привели к девальвации его идейно-художественных устремлений. Экранные манипуляции, стирающие грань между правдой и вымыслом, которые мокьюментари так высмеивал и которым он противостоял, становятся его составляющей, а сам жанр переходит из категории авторского продукта в телевизионный мейнстрим.

Предпосылки возникновения мокьюментари обнаруживаются в постмодернистских и постструктуралистских версиях философии истории. Их внимание к нарративам и метанарративам определило новую концепцию познания, основанную на интерпретации знания. Смысл факта исходит не из исторического контекста и его объективных обстоятельств, а формируется в ходе рассказа о себе, т.е. «мыслится как лишенный какого бы то ни было онтологического обеспечения и возникающий в акте сугубо субъективного

⁵⁶ Мороз О. От скверны к профанации: Оксана Мороз о мокьюментари [Электронный ресурс]//Syg.ma: платформа для публикации текстов о человеке, культурных явлениях и обществе. – 2015. URL: <http://syg.ma/@furqat/ot-skvierny-k-profanatsii-oksana-moroz-o-mokiumientari/> (дата обращения: 21.05.2015)

⁵⁷ Познин В. Современные СМИ: между правдой и вымыслом [Электронный ресурс]//Медиаскоп. - 2014. – № 2. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1513/> (дата обращения: 9.05.2015)

усилия»⁵⁸, что вполне в духе постмодернизма, поскольку понятия истины, аутентичности и этики для него мало что значат. Понятие «экранного документа» в такой художественной системе становится бесконечно размытым, а в произведениях, выдаваемых за документальные, можно все чаще встретить «имитацию явлений реальной действительности, различные мистификации и розыгрыши»⁵⁹. Эстетика мокьюментари оказалась близка кинематографистам, желающим поэкспериментировать на стыке художественного и документального, фантазии и факта, и при этом обойтись без упреков в недобросовестном отношении к законам документального кино.

У мокьюментари отсутствовал долгий период эстетических поисков, его художественный канон обозначился практически сразу и не изменился до сих пор, выдержав испытание временем и цифровыми технологиями. Мокьюментари просто заимствовало, как это свойственно постмодернистскому тексту, наиболее жизнеподобную форму документальной речи – репортаж. Внятная выразительность репортажа, строгая соразмерность его монтажных частей, динамичный ритм, «непричесанность» живой жизни способствовали достижению столь вожаделенного авторами мокьюментари «эффекта присутствия». Аудитория погружалась в текущий на экране момент времени, переживая его не только в рациональном информационном качестве, но и в эмоционально-чувственной привязке к выдуманной истории. Подобная стратегия принесла широкую известность картине британских режиссеров К. Майлза и Д. Эмброуза «Альтернатива 3» («Science Report: Alternative 3», 1977). Созданная в стиле научно-популярного кино, лента информирует зрителей о грядущем переселении

⁵⁸ Можейко М. От постмодерна к пост-постмодерну: современные социокультурные трансформации и новейшие тенденции философии языка [Электронный ресурс]. URL: <http://www.programma.x-pdf.ru/16filosofiya/341907-1-ot-postmoderna-post-postmodernu-sovremennie-sociokulturnie-transformacii-noveyshie-tendencii-filosofiya-yazika-mozheyk.php//> (дата обращения: 7.05.2015)

⁵⁹ Познин В. Современные СМИ: между правдой и вымыслом [Электронный ресурс]//Медиаскоп. – 2014. – № 2. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1513//> (дата обращения: 7.05.2015)

земной цивилизации на Марс, необходимость которого вызвана фатальными последствиями воздействия парникового эффекта на атмосферу Земли. Уже сейчас на Марсе работают несколько сотен ученых, вывезенных с Земли во время последнего секретного вояжа «Аполлона». Не подозревая об обмане, зритель ощущал себя свидетелем вполне реального напряженного действия, подкрепленного конкретными деталями. В США «Альтернатива 3» была запрещена к показу из-за возможности возникновения панического эффекта в обществе.

«Научная весомость» в мokyюментари обеспечивается участием в повествовании героев-типажей: проницательный и серьезный ведущий, пытливый репортер, обеспокоенные ученые, взволнованные очевидцы, горюющие пострадавшие. Их роли могут исполнять профессиональные актеры, а могут и вполне реальные люди. Так, в фильме В. Аллена «Зелиг» (1983) принимают участие всем известные и очень уважаемые люди - специалист по массовой культуре Сюзан Зонтаг, психиатр Бруно Беттельгейм, писатель Сол Беллоу. С серьезным видом они рассуждают о необычайном феномене – Леонарде Зелиге, человеке-хамелеоне, способном к физическому перевоплощению в кого угодно. Для зрителя это игра в «очевидное-невероятное», поскольку предмет повествования явно вымышлен, но форма, имитирующая американские информационные киножурналы начала XX в., свидетельствует обратное. Надо отметить, что Аллен провел виртуозную работу по пластической и ритмической организации внутрикадрового движения, добившись в результате полного совпадения с характеристиками хроникальной съемки тех лет.

Из «информационно-репортажного» стиля выбивается картина режиссера Роба Рейнера «Это Спайнел Тэп» («This is Spinal Tap», 1984), снятая по всем правилам документального кинонаблюдения. «Spinal Tap» - вымышленная рок-группа со всеми сопутствующими музыкальной жизни реалиями – концертами, фанатами, студиями звукозаписи, репетициями, внутренними интригами и склоками, жадой славы и страхом перед безвестностью. Эпизоды закулисной

жизни ее участников, якобы подсмотренные камерой, чередуются с их размышлениями о жизни (интервью) и сценическими выступлениями. Эффектные рок-шоу сняты по классическому принципу многокамерной съемки массового действия, бытовые неурядицы - дрожащей, неуверенной рукой непрофессионала. Эти контрасты в конечном итоге создают энергичное, предельно яркое, кинозрелище.

«Это - Спайнел Тэп» - блестящая пародия на современную рок-индустрию, ее тайны и философию, выполненная средствами мокьюментари и доказавшая огромные сатирические потенции этого жанрового направления. Секрет убедительности и достоверности фильма кроется не столько в документальной стилистике, сколько в совершенно правдоподобной человеческой ситуации. Участники коллектива изображены хорошими людьми, но никуда не годными музыкантами, положение вещей, характерное для творческих сообществ. Сила воздействия «Spinal Tap» была настолько велика, что после выхода картины на экран многие популярные рок-музыканты признавались, что изменили собственное поведение и отношение к окружающим людям. Фильм по праву считают родоначальником жанра.

Отечественная коллекция постмодернистских мистификаций гораздо более скромна, чем западная, и представлена несколькими образцами творчества постсоветского андеграунда. Откровенное глумление над высоколобой наукой в передаче «Тихая поп-механика, или Шолохов и Курехин о грибах» (авторы С. Курехин и С. Шолохов, эфир 17 мая 1991 г.) и фильмы петербургского режиссера С. Дебижева «Двуликий Янус» (1991), «Комплекс невменяемости» (1992) и «Два капитана 2» (1992) – только с натяжкой можно причислить к мокьюментари из-за их жанрово-стилистической неопределенности. Только в 2005 году появляется странная, имитирующая советскую довоенную хронику, лента, полностью соответствующая параметрам мокьюментари - «Первые на Луне» (реж. А. Федорченко). В картине утверждается, что первый космический запуск управляемого человеком летательного аппарата был осуществлен в СССР

еще в 1938 году и с тех пор это событие тщательно скрывается. Национальным колоритом в изобразительном решении стало довольно точное пластическое попадание в пафосную стилистику отечественной парадной хроники 1930-х гг. Однако, работа Федорченко, собравшая несколько наград Венецианского фестиваля и Кинотавра, блестяще принятая критиками, провалилась в прокате. Возможно, потому, что игры мокьюментари все же чужды отечественной документальной традиции.

Если в 1970-80-х гг. псевдодокументалисты обращались к легким, развлекательным сюжетам (жизнь богемы, паранормальные явления, внеземные цивилизации, экологические апокалипсисы), то на рубеже тысячелетий безобидные экранные мистификации трансформируются в жесткие, эксплуатирующие социальные настроения и страхи, инструменты политического высказывания. Ленту английского режиссера-документалиста Г. Рэнджа «Смерть президента» (2007) содержательно можно отнести к фантастике, ведь автор допускает смелое предположение – убийство президента Дж. Буша в ходе визита в Чикаго в 2008 г. Но воспринимается она как репортаж с места событий, ни на секунду не давая зрителю усомниться в своей подлинности. Предпочтение, отданное общему плану фиксации, минимальное количество крупных планов и деталей позволяет избежать фальшивой ноты в моделировании искусственного события. Актеры безупречно выполняют роли ближайшего окружения Буша – охранника, помощника, а также следователей и подозреваемых. Их взволнованные свидетельства, неприкрытые эмоции и ужас от случившегося настолько искренни, что их имитация кажется непосильной задачей. При этом, режиссер, в отличие от многих своих коллег, не скрывает фиктивной природы данной работы, однако, именно демонстративность фантазии парадоксально вызывает убедительный эффект подлинности.

С философской точки зрения всё порожденное постмодернизмом, в сущности, есть симулякр - «образ отсутствующей действительности, правдopodobное подобие, лишенное подлинника, поверхностный гиперреализм,

за которым не стоит реальность. Это пустая форма, самореференциальный знак, артефакт, основанный на собственной реальности»⁶⁰. И хотя эстетика постмодерна, породившая симуляцию действительности как доминирующую художественную установку, формально отжила свой век, мокьюментари, как продукт ее «письма», прочно укоренился в экранной традиции. Его жизнеспособность питается растущим сокращением моментов непосредственного восприятия человеком жизненной действительности и увеличением времени, тратящегося на потребление ее экранной симуляции – аудитория просто теряет способность критического мышления, большая ее часть не в состоянии отличить правду от лжи. Отечественный коммуникатолог Л. Березовчук считает, что влияние СМК на воспринимающее сознание основывается на успешной эксплуатации такого инстинктивного для человека действия, как ВИдение, смотрение. Развитие личности, ее духовность, интеллект, самоидентификация, во многом зависят от того зрительного опыта, который приобрел человек в процессе визуального познания. Привычка к подлинности того, что познающий субъект видит в окружающем нерукотворном мире, переносится и на электронный мир экранов ТВ и ПК. Любые действия человека – перцептивные (пассивное восприятие экранной картинки) или инструментальные (активная работа за компьютером) – традиционно ориентированы на «подлинную» реальность: «мы видим изображение на экране, рассматриваем его, осмысливаем, а между тем оно связано с тем миром, который мы познаем глазами, весьма произвольно, если не утрачивает смысловую зависимость от него вообще»⁶¹. Мокьюментари живет, потому что ему верят, принимая за документальный текст. Но сегодня жанр уже далеко не тот безвредный розыгрыш, коим он был 30-40 лет назад. Стратегически важным для него является сеяние сомнений – в культуре, в традициях, в ценностях, в реальности и т. д., что невозможно без усиления манипулятивных

⁶⁰ Маньковская Н. Париж со змеями. М.: ИФ РАН, 1995. С.99

⁶¹ Березовчук Л. Это должен знать каждый: словарь для Homo Communicans [Электронный ресурс]//Журнальный зал. - 2010. - № 1. С. 116-132. URL: <http://magazines.russ.ru/october/2010/1/be8.html/> (дата обращения 16.06.2015)

характеристик, подводящих этот тип экранной речи к одной из форм кинопропаганды. Такой вывод нам позволяет сделать сходство некоторых специфических параметров, свойственных кинопропаганде, с современным политическим мокьюментри. Проследим эту мысль на примере из истории кинематографа.

Картина «Крещение огнем» (1939) немецкого режиссера Г. Ханстрема о победоносных операциях гитлеровской авиации в Польше начинается с уверения, что маленькое восточноевропейское государство вынашивает планы захвата территорий сопредельных государств. Такое заявление требует немалых доказательств, и они были представлены привыкшему доверять собственным глазам зрителю в виде мультипликации: огромное чернильное пятно с надписью Польша расплзается по карте Центральной Европы, поглощая Гамбург, Мюнхен, Вену. Нехитрого экранного трюка оказалось достаточно, чтобы население поверило в угрозу и всячески поддержало гитлеровскую армию, готовую «сокрушить всякого, кто осмелится нарушить мир в Европе». Перед силой мультипликационной выразительности померк единственный хроникальный «кинофакт» - маленькое здание в приграничном немецком городке Гляйвиц, якобы разрушенное польским снарядом. Оживленное, почти экстатическое повествование, сопровождаемое цифрами, датами, схемами прорывов и окружений, прославляло руководство третьего рейха, мощь Люфтваффе и подспудно убеждало в неизбежности тотальной войны. Предшествующий вторжению в Польшу показ фильма в посольствах ряда европейских государств, обеспечил Гитлеру их молчаливое невмешательство в развязывание «борьбы за мир».

Фальшивый образ кровожадной, воинствующей Польши, сформированный на экране, не вызвал сомнений у миллионов граждан третьего рейха. Такое некритическое восприятие можно объяснить тем, что образы, предлагаемые кинематографом, большинством зрителей усваиваются, минуя стадию осознания, т.е. обдумывания, анализа, оценки и т.д. Динамичное зрелище увлекает человека,

он не успевает задуматься о его истинности или ложности. Документальная форма в кинопропаганде по умолчанию создает «видимость правды», поддерживаемую безусловностью и фактографичностью хроникального кадра. Те же системные принципы обнаруживаем и в современных мокьюментари, разве что хроникальный кадр такого, заменен его блестящей имитацией. «Симулякр – это вовсе не то, что скрывает собой истину, - это истина, скрывающая, что ее нет»⁶², - писал Ж. Бодрийяр, подразумевая, что искусственные образы способны разрушить в человеке знания, полученные в ходе реального опыта, и заменить их сконструированными. С помощью подделки и симуляции мокьюментари искажают факты, создают новые мифы и ложные стереотипы. Рассмотрим ситуацию, которая сложилась в британском обществе после просмотра мокьюментари «UKIP: первые сто дней» (UKIP: The First Hundred Days).

В начале 2014 года в Великобритании резко усилились крайне правые настроения. 22 мая 2014 года на выборах в Европарламент сенсационно победила крайне правая Партия независимости UKIP, выступающая за ограничение иностранной миграции и выход Британии из Евросоюза. Правые получили треть из общего количества мест, выделенных Соединенному Королевству в Европарламенте. По предварительным исследованиям, еще больший успех ожидал бы партию и ее лидера Найджела Фараджа на следующих выборах 7 мая 2015 года, если бы не одно но... 16 февраля 2015 года в эфире телеканала Channel 4 был показан фильм «UKIP: Первые сто дней».

Лента представляет собой обзор вероятного будущего Британии в случае победы Найджела Фараджа. По сценарию, в первые месяцы после победы UKIP в британском обществе резко повысится градус агрессии, усилятся расистские и ксенофобские настроения, власти начнут свирепствовать при высылке нелегальных мигрантов, а массовые протесты на улицах против мигрантов

⁶² Эпиграф к книге Ж. Бодрийяра «Симулякр и симуляция» [Электронный ресурс]/Пер. с фр. О.А. Печенкина. Тула, 2013. URL:http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml/ (Дата обращения: 16.06.2015)

примут ожесточенный и неконтролируемый характер. «Телекомпания не ставила цели запугать избирателей и настроить их против UKIP, - утверждает руководитель съемочной группы Channel 4 Ник Мирски: «Мы просто разыграли сценарий, о возможности которого неоднократно говорили в СМИ, и инсценировали реальные заявления Фараджа»⁶³.

В качестве альтер-эго Фараджа в фильме действует вымышленный политический деятель Дипа Кор (Deera Kaur, актриса Приянга Берфорд). Компиляция инсценированных эпизодов с Дипой и хроникальных кадров Н. Фараджа, премьер-министра Д. Кэмерона, других европейских политиков и событий европейской политической арены, как и в случае «Смерти президента» выглядела как «сама жизнь». Сцены, посвященные Дипе, режиссер и сценарист Крис Аткинс решает в стилистике *cinéma vérité* (мелькание в кадре съемочной техники создает впечатление стихийности, «жизни врасплох» и работает на достоверность). Камера, а вместе с ней и зрители сопровождают героиню и вместе проходят «путь к истине».

Как и любое политическое мокьюментари, «UKIP: первые сто дней» убеждает в собственной «документальности» имитацией форм СМИ. Подражание информационным хроникам вошло в изобразительную традицию мокьюментари еще со времен «Зелига» и «Альтернативы 3», но на рубеже столетий фальшивые новостные выпуски, «экраны в экране», встроенные в визуальный ряд, стали фирменным ходом мокьюментари. Вечерние новости, доклады корреспондентов из гущи событий на улицах и в тиши кулуаров, эфиры на радио с участием реального радиоведущего, газеты с фотографиями Дипы – это знаки медиа-жизни, без которых не обходится современное информационное общество. В качестве «сыворотки правды» используются кадры, якобы снятые камерами видеонаблюдения и оперативниками служб правопорядка.

⁶³ The Gardian [WWW Document]. URL: <http://www.theguardian.com/tv-and-radio/2015/feb/17/ukip-first-100-days-review-britain-farage-government/> (Дата обращения: 11.05.2015)

Навязчивый дикторский текст, электронная, сильно ритмизованная музыкальная композиция, внутрикадровые шумы в совокупности создают особую фоносферу, напрямую действующую на сознание, и вводящую зрителя в состояние тревоги. Агрессивное звучание подсознательно влияет на формирование образа партии UKIP как чего-то зловещего. И хотя показ фильма предваряет надпись «показанные события никогда не происходили в реальности», вся логика рассказа направлена на дискредитацию имиджа правой партии и ее лидера. С помощью мокьюментари нужная идея беспрепятственно укоренилась в зрительском сознании. Британцы поверили. UKIP проиграла выборы.

«Самая опасная ложь – слегка искаженная правда» - писал современник Гете немецкий физик Лихтенберг. Для провала политической силы потребовался всего лишь один эфир на телеканале BBC Channel 4 в вечерний прайм-тайм. «Информация признается обществом как реальная, лишь пройдя по каналу коммуникации»⁶⁴, - утверждал исследователь медийных манипуляций М. Маклюэн. О последствиях передающейся информации на общественные процессы писал и отечественный исследователь документального кино С. Дробашенко: «... информация способна вызвать процессы, нередко находящиеся в прямой зависимости от того, сколь доброкачественны, правдивы были переданные сведения, сколь точно они корреспондировались с действительностью. Специфика и величайшая динамическая сила искусства не только в том, что проявление в нем свойства достоверности способно оказать необычайное, еще далеко не вычисленное воздействие на воспринимающее сознание»⁶⁵. Закадровый комментарий, этот «поводырь для зрячих»⁶⁶, избавляет от необходимости всматриваться в экран; зримая информация усваивается в русле, услужливо проложенным дикторским словом. Такую ситуацию А. Базен

⁶⁴Подробнее см.: Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Гипербория, Кучково поле, 2007.

⁶⁵Дробашенко С. Феномен достоверности. М.:1972. С. 6

⁶⁶Выражение Д. Вертова.

определял как «интеллектуальный подлог»⁶⁷, предвидя в ней «опасность для будущего человеческого разума и новое звено в истории насилия над массами»⁶⁸. Базен не знал термина «мокьюментари», но довольно точно предопределил его суть: «Принцип такого рода документальных фильмов состоит в том, что кадрам придается логическая структура ораторской речи, а сама эта речь приобретает достоверность и очевидность фотографического изображения. У зрителя возникает иллюзия, будто перед ним бесспорное в своей очевидности доказательство, в то время как в действительности это – лишь серия двусмысленных фактов, сцементированных только словами комментатора. Главное в этом фильме не изображение, а звуковая дорожка»⁶⁹. Эта цитата из базеновской статьи о цикле пропагандистских фильмов Ф. Капры «Почему мы сражаемся?» (1943). Французскому критику казалось недопустимым, аморальным, использование хроникальных кадров, вынутых из контекста, в новой монтажной цепочке идеологического кинодокумента. Авторы мокьюментари не испытывают по этому поводу ни тени сомнений. Наоборот, перемонтаж хроники – их визитная карточка, популярный «цитатный» подход постмодернистского псевдодокументализма к мировой культуре.

Тем не менее, как любое явление, помимо негативных, мокьюментари имеет и положительные стороны. Для многих художников этот жанр – одна из немногих возможностей обострить внимание публики, деконструировав на экране сложившиеся в обществе стереотипы, тем самым, поставив под сомнение презумпцию правдивости медийной информации. Своего рода социальным экспериментом, поднимающим проблему зрительской незащищенности перед воздействием СМК, стала работа двух чешских студентов-кинематографистов Вита Клусака и Филипа Ремунды «Чешская мечта» (2004).

⁶⁷ Подробнее: Базен А. Что такое кино? М.:Искусство, 1972. С. 53-59

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же.

Весной 2003 года Прага запестрела рекламными афишами о грядущем открытии нового гипермаркета «Чешская мечта». Красочные плакаты сулили фантастически низкие цены и сюрпризы всем пришедшим на торжественное открытие. Мы видим, как в назначенный день тысячи горожан с сумками и тележками торопливо стекаются на указанное место - пустырь на окраине города. Вслед за традиционным перерезанием ленточки и раздачей обещанных сувениров, наступает кульминационный момент. Покупателей приглашают к виднеющемуся вдали яркому фасаду гипермаркета, самые нетерпеливые пускаются наперегонки... Развязка наступает практически мгновенно - фасад оказался декорацией, за которой ничего не было. Глядя на бурную реакцию разъяренных несостоявшихся покупателей, возникают серьезные опасения за безопасность молодых режиссеров, находящихся тут же, в толпе.

Авторы с самого начала не скрывают от зрителя, что приступают к розыгрышу, исполнение которого будет последовательно фиксироваться. Пошаговая фиксация рекламной кампании гипермаркета - от разработки мощной информационной стратегии до вручения листовок со скидками - раскрывает перед зрителем все тонкости работы медийных механизмов общества потребления, как бы предупреждая о возможных ловушках и обостряя ожидание кульминации - поверят люди в призрачную «Чешскую мечту» или нет? «Чешская мечта» - название с подтекстом. Да, это всего лишь магазин, но это и некий образец идеальной жизни, которую вам обеспечат его товары - так сулит реклама. Прилагая все усилия для удачного исхода рекламной кампании гипермаркета, авторы не скрывают, что надеются на ее провал. Ведь смысл их работы заключался не в обмане тысячи человек, но в призыве трезво взглянуть вокруг себя, увидеть иллюзорность «чешской мечты». Художественным образом человеческого рассудка, затуманенного жадной потреблением, является эпизод с солнечным затмением: природное явление, случившееся в день «открытия» гипермаркета, приобрело поистине символическое звучание.

Об экранной культуре, стирающей грани между правдой и вымыслом, рассуждает и самый загадочный персонаж современного искусства Бэнкси. Художник, за физическую реальность которого никто с уверенностью не поручится, в картине «Выход через сувенирную лавку» (2010) показывает, что дорога правды в искусстве сначала отклоняется в сторону лишь на один миллиметр. В эпоху телевизионного бума и медийного потребления переход от реальности к ее искаженному отражению, подмена оригинала на копию, происходит совершенно неощутимо и незаметно.

В случае с мокьюментари мы имеем дело с феноменом блестящей стилизации, результативность которой обусловлена спецификой взаимодействия «родительских форм» - документального и игрового кино. Положенная в основу такого произведения структура «документа», не только не разрушается в ходе повествования, но и всячески логически и зрительно доказывается, ни на секунду не отступая от роли носителя «объективных истин, открываемых в совокупности фактов»⁷⁰. То, что с помощью такой стратегии утверждается вымысел, прощается зрителем, если на экране сохраняется иллюзия достоверности, которая, как известно, «есть категория программно достигаемая»⁷¹. В мокьюментарии для ее достижения разработана целая система, строящаяся на особом типе актерской игры и характерном способе запечатления. В его пространстве словно отсутствует образное усвоение увиденного, свойственное документальному кино. Подражание информационным жанрам выработало в нем прагматичный подход к собственной композиции, главное в которой – цепочка из убедительных «кинофактов», снятых «блуждающей» камерой, столь характерной для неподготовленных, стихийных съемок. Камера не выбирает наиболее выгодные для запечатления точки и ракурсы, она просто фиксирует натурально движущиеся объекты. Композиция таких кадров не заботится о собственной выразительности, рассчитывая на «самоигральность» заявленной интриги. Так было в «Ведьме из Блэр» (реж. Д.

⁷⁰ Рошаль Л. Эффект скрытого изображения. М.: Материк, 2001. С. 15

⁷¹ Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004. С. 29

Майрик, Э. Санчес, 1999) и «Инциденте на Лох-Нессе» (реж. В. Херцог и З. Пенн, 2004). Если материал не событийный, а исследовательский, то в структуру произведения вводится фигура автора-ведущего. Это центральный персонаж сюжета, активный участник событий и двигатель сюжета. Поскольку зачастую авторы мокьюментари - это кинематографисты с мировым именем, якобы возжелавшие снять документальное кино, то зритель никак не ожидает от них подвоха на экране. Персонификация в псевдодокументалистике – еще один тонкий ход, рассчитанный на усиление степени достоверности отображаемого. В мокьюментари «Забывтое серебро» (1995) режиссер Питер Джексон предваряет фильм собственным появлением в кадре, потом он не раз будет фигурировать в качестве эксперта. История о забытом новозеландском гении кинематографии Колине Маккензи произвела сенсацию в маленьком государстве. И не последнюю роль в ее убедительности сыграла именно фигура автора.

Что касается актерской игры, то она близка той непосредственности, которое так отличает поведение обычного человека, попавшего в поле зрения кинообъектива, от поведения профессионального исполнителя. Преобладание в структуре прямых синхронных-интервью, с одной стороны, упрощает актерскую работу, с другой, за чрезмерной нарративностью очень легко спрятать любую фальсификацию. Под прикрытием словесной вязи, изменяется контекст настоящих документальных кадров, нарушаются взаимосвязи использованной кинохроники и фотоснимков. По такому принципу построена лента французского режиссера У. Карела «Операция Луна» (2002). На основе многочисленных интервью, сопровождающих перемонтированную советскую и американскую хронику запусков космических аппаратов, автор доказывает искусственность происхождения знаменитых кадров высадки американцев на Луну, якобы снятых режиссером С. Кубриком в павильоне.

В последнее десятилетие появился еще один тип псевдодокументальной продукции, по своим художественно-эстетическим параметрам занимающий промежуточное положение между мокьюментари и документальным

расследованием. С первым его сближает авторское допущение в основе сюжета, но не запредельно-фантастическое, а отталкивающееся от жизненных реалий. Со вторым – логика повествования и документальность визуального материала. Речь идет о картинах, решенных в форме экранного свидетельства того, что еще не случилось. «Жизнь после людей» (реж. Д. де Фриз, 2008) описывает дальнейшую судьбу планеты Земля без человечества, «Пришествие» (2015) датского режиссера Майкла Мэдсена - первый контакт человечества с внеземным разумом. Сверхзамедленная съемка прохожих на улице, словно их уже рассматривает чужой глаз, нестандартные ракурсы и сверхсложные траектории панорамирующей камеры, увлекают зрителя, отодвигая вопросы правдopodobности режиссерской гипотезы на второй план. Мэдсену не требуются постановки и актеры для визуализации своего замысла, он просто фиксирует работу крупных государственных институтов, разрабатывающих алгоритм встречи инопланетных гостей: ученых NASA, чиновников ООН, официальных представителей правительств США и Великобритании, существует даже адвокат по межгалактическому праву (на тот случай, если у двух форм жизни возникнут юридические разногласия). Сверхмощные компьютеры, гигантские антенны, современное вооружение, костюмы химзащиты, тщательно подобранный галстук для проведения переговоров на самом высоком межпланетном уровне, – все это существует на самом деле, но, в то же время, что-то заставляет сомневаться в их подлинности.

Бессмысленно рассматривать мокьюментари через нравственные и этические окуляры, нам остается лишь оценивать качество документальной подделки. Неоднократные попытки противников видовой и содержательной конвергенции прочно зафиксировать границы между разными формами отражения реальности всякий раз оканчивались неудачей вследствие того, что киноискусство, по большому счету, эфемерно. Любые «кинематографические

модели, так или иначе, фальсифицируют реальность»⁷², однако люди продолжают им верить только в силу их фотографической природы. Новый век принес глобальные эстетические трансформации, изменившие принципы создания кинозрелища. У мокьюментари появился более грозный конкурент в розыгрышах – виртуальная реальность. Выживет ли жанр или отступит перед ней – пока неизвестно. Остается лишь вера в то, что человек не может существовать вне чувства реальности, вне четкой ориентации в пространстве и времени, что в дальнейшем обеспечит ему освобождение от экранных пут.

2.2. Способы воссоздания реальности в докудраме: традиции и новаторство

Принципы имитации документальных форм, вслед за мокьюментари, использует еще одна разновидность «пограничных» форм - докудрама. Для отечественного телеэкрана это явление сравнительно новое и малоосмысленное, поэтому для более тщательного анализа докудрамы обратимся к западным теоретическим разработкам. Одним из первых определение докудраме в начале 1950-х гг. дал пионер американского телерадиовещания Э. Уиллис: «Программа, представляющая информацию драматическим способом, с акцентом повествования на социальные аспекты проблемы»⁷³. Иными словами, это игровое кино, сюжет которого представляет документальную историю.

Докудрама возникает на британском телевидении после Второй Мировой войны как реакция на недифференцированную лавину информации, изливающейся из СМИ. Обилие телепередач подавляло аудиторию, а их архаичные формы и тематическое однообразие притупляли зрительский интерес. В поисках новых пространственно-временных форм специалисты Британского киноинститута сфокусировались на перспективах такого еще не привычного для телевидения направления как жанрово-видовая гибридизация.

⁷² Огурчиков П. Экранная культура как новая мифология (на примере кино). Дис. доктора культурологических наук [Электронный ресурс]. Химки, 2008. URL: <http://www.dissercat.com/content/ekrannaya-kultura-kak-novaya-mifologiya-na-primere-kino> (Дата обращения: 22.06.2015)

⁷³ Willis E. Foundations in Broadcasting. New York: Oxford University Press, 1951. P. 101

Экспериментальные драматические отделы BBC и Granada TV разрабатывали новую систему выразительности, синтезирующую приемы информационных и художественно-публицистических жанров. Первенец драматического отдела BBC – художественно-документальная картина «Нелюбимые» (1955) затрагивала тему брошенных детей. Режиссер Г.Колдер впервые апробировал только что разработанные принципы документальной драмы – жесткий организационно-сценарный подход, съемки в павильоне и на натуре, реконструкция событий и актерские инсценировки. В результате получился достаточно глубоко психологически проработанный фильм, в котором постановочный способ позволил воплотить на экране моменты, которые невозможно снять «в живую», не травмировав и так несчастных детей. Художественный способ отражения для такой душещипательной темы оказался наиболее подходящим, поскольку позволял миновать лобовую подачу драматичного материала. Фильм не только демонстрировал истинное положение вещей в вопросах социального обеспечения детей-сирот, но и освещал их последующие судьбы.

Предпосылки возникновения докудрамы некоторые зарубежные исследователи⁷⁴ находят в британской традиции документального кинопроизводства, восходящей к пониманию документалистики как «творческой интерпретации действительности» (формула Дж. Грирсона). В эстетической системе докудрамы тех лет четко прослеживается творческое кредо знаменитого английского документалиста: «...использовать кино исключительно для того, чтобы проанализировать процессы в современном обществе, исследовать экономические причины, социальные мотивы этих процессов и показать драматичность, заключенную в обыденной жизни простых людей»⁷⁵. Британские образцы жанра конца 1950-х – начала 1960-х гг. не склонны к игровой аттракционности, они скорее «обращены к аналитике и тонкому наблюдению, чем

⁷⁴ Английские исследователи Дж. Корнер, Т. Браун, Д. Педжет и др.

⁷⁵ Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. – Пер. с нем.; Послесл. Е. Громова. М.: Радуга, 1986. С. 41-42

к драматизации материала»⁷⁶. Докудрама действительно представляла зрителям их привычную жизнь в новом ракурсе, побуждая к ее осмыслению и анализу. И публика, что немаловажно, благожелательно встречала эту инициативу. Огромным успехом пользовался многосерийный проект BBC «The Wednesday Play» («Пьесы по средам», эфир с 1964 по 1970 гг.) - цикл социально злободневных драм. Две картины из него цикла приобрели всемирную известность и заставили исследователей говорить о докудраме как о самостоятельном эстетическом феномене. Речь идет о «Военной игре» (1965) Питера Уоткинса и «Кэти, вернись домой» (1966) Кена Лоуча.

Дымящиеся развалины английских городов, окровавленные лица пострадавших, пожарные, бродящие по ядерным пепелищам, проповедь благостного пастора, призывающего любить атомную бомбу, люди, пораженные лучевой болезнью и сухой дикторский голос, зачитывающий правила эвакуации – таковы последствия советских ядерных ударов, красочно представленные в «Военной игре». События, представленные Уоткинсом как репортаж с места действия, никогда не происходили в действительности и являются инсценировкой, что весьма сближает фильм с мокьюментари. Почему же «Военная игра» относится к докудраме, чем документален ее сюжет? Предположим, что документальным в картине является общий фон, исторический контекст периода Карибского кризиса. Автор допускает самый крайний случай развития событий, но его предположений явно недостаточно для претензий на документальность. Думаем, Уоткинс осознавал шаткость своего положения и заранее подстраховал себя, обозначив в названии ленты слово «игра».

Тема, затронутая Уоткинсом, оказалась чересчур острой для буржуазного цикла «Wednesday Play». Британское правительство, во избежание обвинений в нагнетании обстановки, наложило запрет на показ картины. Не желая прямо высказывать причину такого решения, отказ был мотивирован недопустимостью

⁷⁶ Bennett T., Boyd-Bowman S., Mercer C. and Woollacott. Popular J. Television and Film. A Reader (London: BFI Publishing/Open University Press, 1984. P. 85.

использования столь объективизированной формы экранной речи как репортаж для трансляции ложного содержания. Анализируя этот конфликт и его негативное влияние на дальнейшее развитие докудрамы, британский медиа-исследователь Дж. Корнер пишет: «Что касается множества других докудрам, затрагивающих «спорные» темы, то возражения против авторской точки зрения, возможно содержащей неподходящие политические взгляды и изложенные в содержании, были переведены в разряд аргументов против формы»⁷⁷. После истории с «Военной игрой» потенциальное желание режиссеров снимать докудрамы на политически злободневные темы не находило поддержки у продюсеров. Жанр оказался под угрозой аннуляции.

В отличие от Уоткинса, Кен Лоуч ориентировался не на войну с химерами, а на решение конкретных общественных проблем. Его фильм «Кэти, вернись домой» вышел через год после скандала с Уоткинсом, в 1966 г. История молодой пары, потерявшей заработок, жилье, родительскую опеку над тремя детьми, и скатившаяся на самое дно социальной лестницы, ошеломила английскую публику. Тогда тема бездомности еще шокировала телезрителей, которые пришли в ужас от того что драма, хоть и разыгранная, правдива до мельчайших деталей. В качестве документальной основы сценарист ДЖ. Сэндфорд взял реальные события из жизни своей знакомой: выселение из квартиры, пожар в трейлере, ночлежка, потеря детей). В качестве драматического выступали придуманные сценаристом любовные эпизоды. Постановочность в этой работе служила способом художественной типизации, а не подспорьем для достижения предельной зрелищности. А авторская задача проанализировать причинно-следственные связи социального падения подняла вроде бы частный случай до экзистенциального уровня. «Кэти, вернись домой» поистине эпохальное для английского телевизионного реализма произведение, повлиявшее на формирование систем «пограничной» выразительности. До сих пор этот фильм по

⁷⁷ Corner J. The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary. Manchester: Manchester University Press, 1996. P. 31

своему киноязыку является выдающимся образцом жанрово-видовой гибридации.

Ценность новых форм зависит не только от качества их реализации (нельзя сказать, что «Военная игра» снята менее талантливо, чем «Кэти...») или от драматичности материала (тема бедности не менее остра, чем тема атомной угрозы). Важна еще и конечная установка, с которой авторы приступают к работе. Сэндфорд и Лоуч хотели привлечь внимание правительства и благополучного среднего класса к социальной несправедливости. Им это удалось. Чего же хотел Уоткинс? Призывал ли он к разоружению? Или, наоборот, побуждал нанести упреждающий удар? С одной стороны он стал новатором, но с другой дискредитировал докудраму как спорный жанр, путающий вымысел с фактом. Шум вокруг «Военной игры» поднял волну претензий к докудраме: где заканчивается документальное и начинается вымышленное? Чему верить безоговорочно, а что подвергать сомнению? Как разделить правду и вымысел на экране? На эти существенные вопросы, определяющие отношение документальных гибридов к жизненной правде, оказался только один ответ – единственным фактором, отвечающим за разделение факта и фантазии в докудраме, оказалось этическое чувство автора.

В борьбе за существование британская докудрама отказалась от информационно-аналитических функций в пользу развлекательных. Попытка сценариста Сэндфорда вернуться к социальному анализу в картине «Эдна-алкоголичка» (1971), уже не принесла желаемого результата. История пожилой пьяницы, скитающейся по дорогам страны, трогала, но не вызывала ожидаемого резонанса. На наш взгляд причина заключается в высокой доле игровой условности «Эдны-алкоголички», снятой в цвете, в то время как черно-белая «Кэти...» снята как подражание французскому *cinéma vérité*.

Ключевое соотношение факта и фантазии в содержании постепенно смещается в пользу последней, что приводит не только к потере зрительского доверия, но и к проблемам с законом. Картина «Смерть принцессы» (1980, реж. Э.

Томас) о казни юной саудовской принцессы за совершенное прелюбодеяние едва не обернулась международным скандалом. Восстанавливая события, режиссер Энтони Томас не располагал точной информацией о случившемся и не вполне осознавал специфику исламских традиций. Его некомпетентность едва не привела к разрыву дипломатических отношений между Великобританией и Саудовской Аравией. Такие случаи имели ввиду исследователи Т. Хоффер и Р. Нельсон, говоря, что «точность и всесторонняя подготовленность подобных реконструкций могут существенно отличаться от жизни»⁷⁸.

Режиссер Лесли Вудхед реанимировал жанр, стараясь отразить нашумевшие события средствами докудрамы: «Мир в Действии» (ITV, 1963-98 гг.), «Вторжение» (ITV, 1980 г.), «Хиллсборо» (ITV, 1996 г.), «Кто бомбил Бирмингем?» (ITV, 1990 г.) и др. Его стиль представляет собой компиляцию форм журналистского расследования и реконструкции событий из прошлого.

Что касается американской докудрамы, то ее формирование пришлось на период «холодной войны» между США и СССР. СМИ пестрели новостями с «арены военных действий», внешне документированными, но зачастую совершенно ложными. Например, американский журнал «Кольерс» (номер от 27.10.1951 г.) целиком посвящался описанию войны между СССР и странами ООН, победно заверченной «голубыми касками» в Москве⁷⁹. «Этот алармизм, - писал французский ученый Жак Кейзер, - производит самый пагубный эффект, когда он является результатом статей, в которых доказанное соседствует с тем,

⁷⁸ Hoffer T. W., Nelson R. A. «Docudrama on American Television»[WWW Document]. URL: https://books.google.ru/books?id=KmlLqDFg3e8C&pg=PA64&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 1.09.2015)

⁷⁹ Именно из Москвы, места штаб-квартиры победивших вооруженных сил ООН, якобы и был отправлен в редакцию журнала «Кольерс» данный материал, датированный 1960 годом. Фазы войны и оккупации сопровождалось тщательным описанием, фотографиями и рисунками. Подробнее см.: Михайлов С. Журналистика США. СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2004// URL: <http://evartist.narod.ru/text6/01.htm/> (дата обращения: 12.09.2015)

что хотят предположить, а правдоподобное - с чистым вымыслом»⁸⁰. «Жаренность» сенсации, вольность трактовки исторических фактов, приблизительность описания затрагиваемой темы, характерные для таблоидов, стали ориентирами при зарождении докудрамы.

Пробой пера в докудраме стал многосерийный телевизионный цикл «Вы - там» («You are there», телеканал CBS, февраль 1953 г. - октябрь 1957 г.). Современный журналист «путешествовал» по горизонтали американской истории и беседовал с людьми из прошлого об исторических событиях, очевидцами которых они стали - например, о завоевании Мексики. Композиционное решение каждой передачи не придерживалось пространственно-временной логики, объединяющим началом разнородных фрагментов выступал дикторский комментарий. Разумеется, фактическая точность материала выносилась за скобки, подлинным оставался лишь общий исторический контекст. Примечательно, что спустя 7 лет, в 1964 году, режиссер Питер Уоткинс повторил аналогичный прием «репортажа из глубины веков» в своей картине «Куллоден».

В американской докудраме преобладают «горячие» сюжеты с приоритетом вымышленного драматизма, оживляющего, по мнению американских авторов, освещение «спорных» тем. Кровавое смешение, исчезновение людей, насилие в семье, подростковое самоубийство, разные виды зависимости, измены, СПИД, здоровье и другие «темы недели», почерпнутые из газетных передовиц, предлагает американская докудрама своей аудитории. Такой подход является характерным для системы электронных массмедиа. Апелляция к чувствам и эмоциям телезрителей происходит в обход мысли и разума: «Разум требует высшей степени дисциплины, концентрации внимания; много легче обыкновенное впечатление, - писал специалист по проведению президентских избирательных кампаний в США Уильям Гэвин. - Он отталкивает зрителя, логика досаждаст ему... Эмоции легче возбуждаются, они ближе к поверхности, мягче

⁸⁰ Цит. по: Михайлов С. Журналистика США [Электронный ресурс]. СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2004// URL: <http://evartist.narod.ru/text6/01.htm> (дата обращения: 12.09.2015)

куются»⁸¹. Докудрама стала наиболее удачной формой репрезентации повседневной жизни страны, предложенной американским телевидением среднестатистическому американскому зрителю в качестве вечернего информационно-развлекательного зрелища. Но, несмотря на то, что ориентация на высокий рейтинг и развлекательную составляющую, составляли основные движущие силы ее развития, в американской истории жанра насчитывается немало талантливых произведений, пронизанных любовью авторов к своим героям и искренним желанием разобраться в заявленной проблеме хотя бы на экране. Таковы «Песня Брайана» (дружба между людьми разной расовой принадлежности; реж. Б. Кулик, 1971); «Скоки» (холокост; реж. Х. Уайз, 1981); «Общий ребенок: спасение Джессики Макклор» (брошенные дети, реж. М. Дэнски, 1989); «Ро против Вэйда» (узаконивание абортов; реж. Г. Хоблит, 1989), «Когда мы были королями» (история знаменитого поединка боксера М. Али; реж. Л. Гаст, 1996), «Вако: правила поединка» (религиозное противостояние; реж. У. Газецки, 1997).

Драматургия американской докудрамы близка к стандартным формулам голливудского мейнстримного кино. Обязателен целеустремленный главный герой с ясными мотивациями и ограниченным (чтобы зритель не запутался) числом мотивов поведения. Два-три типичных персонажа второго плана оттеняют героя и создают необходимое количество диалогичных сцен. Завязка представлена конфликтом или интригой как нормирующим и предрешающим развитием начального действия. Сюжет линейно-хронологичен и почти всегда совпадает с фабулой. Тип актерской игры (в отличие от британской репортажности) копирует сериальный с его невидимой «четвертой» стеной и ходульным исполнением.

Во избежание обвинений в фальсификациях, в сценарии авторы жанра старались придерживаться общеизвестных фактов, только немного

⁸¹ Цит. по кн.: Галушко Р. Драматургия буржуазного телевидения. Многосерийная телепродукция и проблемы «Массовой культуры». М.: Искусство, 1977. С. 100

приукрашенных и драматизированных. «Их [авторов ТВ] высшая цель - представить мощное, захватывающее драматическое произведение, которое, тем не менее, максимально приближено к правде. Это и есть основная социальная роль докудраны, которая является ее моральным императивом»⁸² - считает специалист по докудраны А. Розенталь. Был даже период, когда реплики персонажей составлялась из почерпнутых из документальных источников фраз и слов, а актеры пытались копировать речь реальных людей. Однако, рассказ о факте на экране оказался не тождественен факту в жизни. «Игра в неигровое» с головой выдавала простодушные попытки выдать инсценировку за документ, и докудраны легко отказалась от претензий на факто- и фонографичность.

На фоне внушительного опыта зарубежной докудраны, отечественная традиция этого жанрового направления крайне скудна, хотя именно в российском кинематографическом наследии исследователи Т. Хоффер и Р. Нельсон⁸³ формальные признаки будущего документального гибрида. По их мнению, актерская реконструкция революционных событий, весьма точная и максимально приближенная к хроникальному изображению, в картинах С. Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин» и «Октябрь», послужила прототипом будущего документального гибрида. Возможно, в таком ходе мысли есть рациональное зерно, поскольку сам Эйзенштейн говорил о «Броненосце Потёмкине», что «фильм действует, как драма, но выглядит, как хроника».

Любопытен эксперимент жанрово-видовой гибридизации в картине Ф. Эрмлера «Перед судом истории» (1965). Режиссер предпринимает попытку взаимодействия в пространстве фильма реального исторического персонажа (бывшего депутата Государственной Думы, монархиста) В. Шульгина и актера С. Свистунова, играющего роль советского историка. Эрмлер не просто погружает «обломок империи» в советские будни, он сталкивает два характера, два

⁸² Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. URL: <http://goldenrose.narod.ru/full/rosental/glava17/index.htm> (дата обращения: 04.09.2015)

⁸³ Подробнее см.: Tom W. Hoffer, Richard A. Nelson. Docudrama on American TV // Journal of the University Film Association. 1978. № 2 (30). P. 21.

мировоззрения. Они ведут экзистенциальный спор о преимуществе нового советского мира перед старым, дореволюционным на ленинградских улицах, в залах и коридорах Таврического дворца, в Кремлевском Дворце съездов. Свою тему Эрмлер воплощал на экране языком художественных образов, для этого ему понадобился актер и постановка. Попытка его соединения с Шульгиным оказалась понятной по намерению, но ошибочной по исполнению. Актерская выразительность проиграла непосредственности и индивидуальности реального героя.

Однако ошибка в сведении принципов оказалась несущественной для авторов российской телевизионной докудрамы. Она возникла стихийно, как часть телевизионного мейнстрима, копирующего западные форматы. В 2005- 2010-х гг. на волне интереса к новому виду репрезентативности было снято несколько титульных докудрам, составляющих эмпирическую базу для отечественных исследователей: «Мой муж - гений» (реж. Т. Архиповцева, Первый канал, 2008), «Светлана» (реж. И. Гедрович, Первый канал, 2008), «Я – Вольф Мессинг» (реж.Н. Викторов, Первый канал, 2009) и др.

Докударма «Светлана» в точности повторяет эстетический промах Эрмлера: крайней неудачей выглядит соседство съемок дочери И. Сталина Светланы Аллилуевой с игровыми сценами, где ее изображает актриса. Но исключительная с точки зрения художественных критериев безвкусица преподносится теледеятелями как изюминка фильма, тонкий режиссерский ход. Хаотичная смесь из хроники, фрагментов игровых фильмов, и компьютерных спецэффектов создает на экране стилевую эклектику, характерную для российской докудрамы. Такая же небрежность присутствует и в ее определении, данным отечественными исследователями: «Докудрама – это сочетание реальных событий, документированных видеокадрами и фотоснимками с их драматическими реконструкциями. Воссозданные ситуации, вымышленные диалоги персонажей

докудрам призваны наглядно продемонстрировать как развивались события»⁸⁴. Разве могут вымышленные диалоги «наглядно продемонстрировать» как развивались события? Но такие мелочи не смущают ни теоретиков, ни практиков. Единственным фактом, не вызывающим вопросов, в российской докудраме остается лишь наличие действительно существовавшего героя.

Обходя стороной социальные, политические и культурные процессы современного общества, она существует не как форма протеста или обращенность к полю современности, а лишь как очередной способ «замыливания сознания». Наша докудрама не интересуется действительностью как таковой, ни прошлой, ни настоящей, но тиражирует новые мифы об исторических эпохах и персоналиях, ограничиваясь рассказом о нелюбимых явлениях и пороках известных персон. Так, нобелевский лауреат Лев Ландау оказался востребован телевидением не из-за своих заслуг в области науки, а из-за сексуальных похождений («Мой муж гений», 2008, Первый канал). Многочисленные экранные разоблачения муссируют темы, которые казались уже исчерпанными (например, о зверствах Сталина, Берии, Хрущева и т.д.). В 2012 году в эфир НТВ выходит драма «Хлеб для Сталина. Истории раскулаченных». Она примечательна тем, что в закосневшей актерской постановке авторы попытались придать «новое дыхание» через ввод в повествование личной составляющей, позволяющей связать события тех лет с современностью. О своих предках, подвергшихся раскулачиванию, рассказывают сотрудники телекомпании А. Пивоваров и Л. Парфенов. Но даже нота интимности, звучащая в их голосах, и документальность их историй не спасает очередное телевизионное творение от стилевой и тематической вторичности. Порвав с отечественной художественно-документальной традицией, современная докудрама заимствовала из западных форматов только черты клипового монтажа и аттракционности, оставив без внимания идейно-смысловую составляющую. Драматургия биографических произведений, наиболее

⁸⁴ Беспалова А., Корнилова Е., Корочинский А., Лучинский Ю., Станько А. История мировой журналистики. М.: 2003. С. 373

востребованных в телеэфире, ограничивается зачитыванием с экрана «личных дел». Композиционно они унифицированы экранной формулой «закадровый текст/сцена-реконструкция – синхрон «говорящей головы» - закадровый текст/хроникальная или иконографическая нарезка».

С распространением мультимедийных форматов, художественная ткань докудрамы дополнилась компьютерной графикой. Выпущенный к 400-летию правления династии многосерийный телепроект «Романовы» (реж. М. Беспалый, 2013, Первый канал) практически полностью состоит из анимированных коллажей и графических сцен. Авторы гордятся таким решением, пребывая в твердой уверенности, что таким образом «создается максимально исторически-достоверная картина, которая погружает зрителя в атмосферу и ощущение времени и позволяет увидеть царя глазами современников»⁸⁵. Нарращивание количества изображений, сконструированных посредством компьютера, предлагаемых в качестве кодов реальности, свидетельствует об очередном этапе деформации экранной «правды жизни», поскольку абстрактные сверхреальные образы, которыми оперирует современная компьютерная анимация, существуют только в цифровом художественном пространстве, т. е. являются симулякрами.

Драматургически же сериал придерживается привычного, масскультового, подхода к созданию сценарных концепций: «Русские цари будут влюбляться, страдать, принимать решения, а голос за кадром будет знакомить зрителя с интересными историческими событиями»⁸⁶. Сюжет каждой серии, выстроенный в хронологическом порядке жизни самодержцев, развивается без участия экспертов-историков или лиц, имеющих отношение к династии. Диалогичных сцен в сериале нет, что свидетельствует о трезвости режиссерской мысли, оценившей тщетность собственных попыток воспроизвести на экране речь XVII-го или начала XX века. Постановочные сценки дублируют содержание

⁸⁵ Романовы: императрицу Елизавету нашли среди поросят// Вокруг ТВ [Электронный ресурс]. URL://http://www.vokrug.tv/article/show/Romanovy_imperatritsu_Elizavetu_nashli_sredi_porosyat_38010/ (дата обращения 22.09.2015)

⁸⁶Там же.

закадрового комментария. Документальность «Романовых» осталась лишь строчкой в телеанонсе.

Дистанция в три четверти века, отдаляющая современную докудраму от периода ее становления, показала устойчивость ее художественных принципов взаимодействия с реальностью, заключающихся в игровом воплощении документальных сюжетов. Однако, исследователь, предпринимающий попытку систематизации современной докудрамы, особенно российской, непременно столкнется с рядом трудностей, связанных с неразборчивостью в сочетании различных техник визуализации и желанием создателей докудрамы вписаться в формат телеканала-заказчика. В 1959-е-1960 гг. докудрама, особенно британская, совмещала в себе наивысшие достижения художественного и документального кино и публицистики, экспериментировала в методах фиксации материала и монтажных сочленениях, оттачивая приемы максимального вовлечения зрителя в экранное действие. В настоящий момент наблюдается примыкание докудрамы к игровому кино, в котором реализуются профессиональные отношения сценариста, режиссера, актеров и съемочной группы. Документальность в ней ограничивается лишь действительным существованием выбранного героя или исторической ситуации.

2.3. Отечественная художественно-документальная школа. Классическое наследие и новые форматы: открытия и потери

В рейтинге современной жанровой иерархии художественно-документальная группа (включая докудраму и мокьюментари) занимает второе место после информационно-развлекательной. Быстро растущее количество проектов соответствующей маркировки, представленных в эфире центральных телеканалов, позволяет сделать вывод о монополии этого типа продукции в секторе телевизионной документалистики. Так, например, документальная линейка Первого канала на 90% состоит из художественно-документальных

фильмов⁸⁷. Чаще всего это камерные истории с обилием крупных планов и повышенным вниманием к частной жизни персонажей. Их стилистика эклектична: информация, публицистика, художественная инсценировка, компьютерная графика, кинохроника зачастую переплетаются в совершенно немислимом содружестве. Антидоверность таких работ не раз отмечалась критиками, тем не менее, «художественная документалистика» продолжает свою экспансию на экране. Ей отдают предпочтение признанные авторитеты отечественного кинематографа, жюри ведущих телевизионных фестивалей⁸⁸ и маститые телевизионные студии-производители.

То, что сегодня предлагается телевидением под «художественно-документальным» форматом, является вывернутым наизнанку советским каноном жанра. Формально он сохранил некоторые традиционные признаки (предметом отображения остается человек и жизненная реальность), но как-то незаметно «потерял» художественную образность, обобщенность, авторское начало и историзм экранного мышления. Разрыв между прошлыми и нынешними художественно-эстетическими, идеологическими и просто информационными задачами, слом традиционного алгоритма работы с материалом, а также активное внедрение в экранную культуру компьютерных аудиовизуальных технологий привели к существенным эстетическим трансформациям. Художественная образность, некогда составлявшая жанровый нерв, сегодня заменена прямолинейным иллюстрированием, вместо документальности предлагается «приблизительное воссоздание», актуальность содержания уступила место сомнительным инсинуациям о прошлом. В совокупности эти факторы приводят к профанированию жанра, в результате чего форма сама становится содержанием, предельно ярким и эффектным.

⁸⁷ Данные на октябрь 2015 г. Официальный сайт Первого канала. Режим доступа: URL: <http://www.1tv.ru/documentary/mi=25&cat=31//>

⁸⁸ Самой ожидаемой премьерой киносеzona 2015 стала художественно-документальная картина «Франкофония» А. Сокурова. Победителем в номинации лучший документальный проект на ТЭФИ-2014 стал художественно-документальный проект «Романовы».

Ключевой эстетической проблемой художественно-документальных жанров нам представляется проблема адекватности воспроизводимой на экране реальности. Тенденции к упрощению, умеренной агрессивности, физиологической акцентуации, лежащие в основе современного телевизионного сюжетосложения, влияют на отбор фактического материала, а разнообразие экранных средств все дальше уводит аудиторию от «жизни как она есть». Художественно-документальное сегодня определяется даже не столько своим стилеобразующим постановочным методом, сколько компьютерной визуализацией действительности – прошлой и нынешней. Воздействие цифровых технологий на творчество в этом жанре уже настолько велико, что позволяет перейти границу между бытом искусства и его бытием.

Но, тем не менее, в творческом почерке художественно-документального телеконтента еще чувствуется влияние традиций, сформированных в 60-е годы прошлого столетия. Тогда «документальный взрыв» оказал воздействие на художественно-документальные киноформы, которые, в свою очередь, обогащали и телевизионный документализм. Для более продуктивного анализа и определения специфики современных художественно-документальных произведений представляется необходимым сделать историческое отступление, характеризующее кинематографическое развитие этого жанрового направления.

Как еще один способ отражения реальности художественно-документальное направление определяется авторской интерпретацией фактического материала. Сочетание объективного и субъективного взглядов на окружающий мир позволило жанру достичь высокой степени образности, возникающей в результате сочетания кинодокумента и инсценировки, кинохроники и восстановленного события. Разность этих потенциалов (кинофакта и постановки) породила его творческую энергию.

Диалог «инсценировки» и «жизни врасплох», после предшествующего десятилетия ожесточенных дискуссий о легитимности постановочного метода в неигровом кино, начался в 1930-е гг. Инсценировка традиционно считалась

серьезным нарушением в документальном отражении правды жизни, но в то время она стала творческим подспорьем для привычной хроникально-репортажной съемки. К игровому методу прибегали лишь в качестве вспомогательного творческого приема, незаметного для зрителя. Желая стереть на экране границы между эмпирическим бытием и бытием постановочным, авторы тщательно маскировали игровые эпизоды под кинонаблюдение. Главной эстетической задачей художника оставалось воссоздание на экране ощущения живого жизненного потока с его пестротой, эмоциональностью, непредсказуемостью.

Сам термин «художественно-документальное» еще не был определен, но уже очерчивались будущие формы этого направления, в чем-то равнявшегося на очерковую публицистику с ее приоритетом «авторского впечатления от факта, авторской мысли и авторского чувства»⁸⁹. Такой союз рационального и эмоционального, в совокупности представляющий живое видение мира, оказался действенным не только в литературе, но и на экране. Было бы слишком узким понимание художественно-документальных форм исключительно как интеграции игровых приемов в неигровой кинематограф. Отдельное место среди образцов оригинального художественного мышления смешанными экранными формами занимают такие ленты как «Память» (реж. Г. Чухрай, 1970), «Последние письма» (С. Кулиш. Х. Стойчев, 1966), «Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм, 1965), «Если дорог тебе твой дом» (К. Симонов, Е. Воробьев и В. Ордынский, 1967), «Расскажи о доме своем» (реж. В. Лисакович, 1976) и др. Особенность их художественной речи заключается в монтажном столкновении архивных кинодокументов и современных съемок (документальных, и игровых). В результате столкновения рождаются новые художественные образы, многомерность которых выходит за рамки просто документального или игрового кино. Это сложные экранные структуры с обостренной авторской мыслью,

⁸⁹ См.: Пельт В.Д. Дифференциация жанров газетной публицистики: Учебно-методическое пособие. М.: МГУ, 1984. С. 30–31.

нетрадиционной драматургией и композиционным строем, эстетической насыщенностью и повышенным психологизмом. Доминирование активного авторского начала в повествовании позволяет причислить их к разряду художественно-документальных. Главной новацией, заложенной в структуру подобных произведений, оказалась способность к созданию образа, не имеющего «материального» отпечатка в изображении, но возникающего на основе сцепления разных выразительных средств в сознании зрителя. Например, знаменитая сцена из фильма «Если дорог тебе твой дом»: пустынная Красная площадь зимой 1941-го. В фонограмме, сопровождающей эти кадры, звучат немецкие победные марши, бряцание оружия и крики «Зиг хайль». Голос за кадром произносит: «Они были в двадцати семи километрах отсюда. Были...» Это *умозрительный образ нашей победы*, показанный не напрямую, а отраженно, апеллирующий к исторической памяти и воображению зрителя, и побуждающий его к выстраиванию ассоциативной цепочки. Слово дополняет изображение, изображение дополняет слово – в результате рождается новый смысл, новое впечатление, изначально не содержащееся в зримой картине. Такую органику взаимодействия разных элементов выразительности Л. Рошаль называл «прямой речью» экрана⁹⁰.

В сопоставлениях прошлого и нынешнего заложена авторская мысль: человек не должен, не имеет права забывать уроки истории, он должен чувствовать свою сопричастность ко всему, что было и что с нами будет. Такой целью – пробудить человеческую память, связать прошлое и настоящее – задавались авторы ленты «Расскажи о доме своем...». Старинный ленинградский дом, «без единой мемориальной доски», «периода упадка архитектуры», ничем не примечателен. Течет размеренная жизнь, очень буднично, неторопливо: звон часов, открытое окно, набережная Фонтанки, городская суeta. Но вдруг в одной из квартир во время ремонта под старыми обоями обнаруживаются несколько

⁹⁰ Рошаль Л. Эффект скрытого изображения. Факт и автор в неигровом кино. М.: Материк, 2001. С.142

слоев газет начала XX века – историческая реликвия. Эта находка удивительно перекликается с лейтмотивом фильма – Великой Отечественной войной, уже ставшей частью истории. Из двадцати миллионов советских людей, погибших в годы Великой Отечественной, дом № 68 по Набережной реки Фонтанки потерял двести семьдесят одного жильца – они умерли от голода в блокадном Ленинграде.

Через сплетение событий настоящего и прошлого прорисовывается авторское присутствие, неспешно рисуя коллективный портрет жильцов. Сценарист Т. Непомнящий и режиссер В. Лисакович расспрашивали людей разных поколений о том, что их больше всего волнует – о войне, о любви к Родине, о сегодняшней жизни, о грузе повседневных забот: «Мы хотели не только информировать зрителя, но и исследовать человеческую душу, не только отразить увиденное, но и помочь другим понять его»⁹¹. Авторское умение отобрать и точно расставить все элементы картины, незаметно, но твердо выводит зрителя на художественное обобщение действительности. Вскрывая вслед за автором ее глубинные пласты, зритель считывает незримый образ, заложенный в киноповествование – всего народа-победителя, состоящего из таких рядовых жильцов.

Активная монтажная выразительность, богатая ассоциативными цепочками, пульсирующим ритмом и драматическими столкновениями, свидетельствует об усложнении киноязыка в 1960-70-е гг. и повышении культуры зрительского восприятия. С помощью монтажной речи режиссеры доносили свою мысль думающему зрителю, предлагая ему информацию к размышлению и приглашая к диалогу с экраном. Документалист Д. Луньков так описывает творческие эксперименты в области монтажной формы: «Импульс был дан в короткую пору оттепели, а стиль и манеры складывались в годы застоя. Более простой путь фиксации, информирования и просвещения был нами отвергнут... Зачастую не имея возможности говорить по сути, мы начали педалировать художественную

⁹¹ Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. М.: Радуга, 1986, С.177

форму своих фильмов...»⁹². Владение приемами монтажной выразительности, знание ее скрытых возможностей помогало художникам избежать идеологической цензуры: «Цензор, как правило, работал на вербальном уровне. Он не влезал в образы, он не знал, что делать, - пишет режиссер И. Беляев. - А я кодировал свои мысли в образах. Он мог редактировать текст, а вся сила заключалась в подтексте»⁹³.

Вслед за кинематографической традицией совершенствовались и художественные амбиции телевидения, которому «становилось тесно в рамках информации и иллюстративности»⁹⁴. Кстати, сам В. Лисакович причислял ленту «Расскажи о доме своем...» к телевизионному тексту, опровергая понимание телепублицистики исключительно как информирующей формы. Поиски новой эстетики, новых путей к образному разговору со зрителем проходили с учетом особенностей звукозрительной структуры ТВ, в русле «сочетания двух языков – языка зрительских образов и языка словесных образов. В ходе развития драматургии действия на первый план могут выходить то слово, то изображение в соответствии с тем, что в конкретный момент передачи сильнее действует на ум и эмоции телезрителя»⁹⁵. Такая стратегия подготовила почву для появления популярных в 1980-е годы телевизионных художественно-документальных спектаклей.

Актерское творчество в художественно-документальном спектакле выходило за рамки просто игры или портретного сходства и усложнялось спецификой работы с документом. Присутствие актера в кадре связывалось с ролью столь привычного для телеэкрана ведущего, комментатора, от которого требовалось вести репортаж с места событий, пусть даже эти события

⁹² Документальное кино эпохи реформаторства: сборник статей//НИИ киноискусства. М.: Материк, 2001. С. 106

⁹³ Цит по: Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия [Электронный ресурс]. URL: <http://dedovkgu.narod.ru/bib/novikova.htm> (дата обращения: 28.10. 2015)

⁹⁴ Багиров Э., Кацев И. Телевидение XX век. М.: Искусство, 1968. С. 139

⁹⁵ Егоров В. Телевидение: теория и практика. М.: 1992. С. 87

происходили не в XX веке. Актер не просто сопровождал зрителя в путешествии по эпохам, побуждая вдумываться в судьбы исторических персонажей, он связывал исторические размышления с нашими сегодняшними думами и чаяниями.

Такой принцип организации художественно-документального материала лежит в основе цикла картин «В.И. Ленин. Страницы жизни» (реж. В. Лисакович, 1987), «И снова с вами я» (1980) и «Жизнь Бетховена» (1979) режиссера Б. Галантера. Их эстетическое единство обеспечивается документальной литературной основой и исключительно постановочным изобразительный рядом. Игровая ситуация в данных работах не скрывается, а, наоборот, предельно обнажает свою условность. «Игра актеров здесь особая, - пишет Е. Сабашникова о работах Б. Галантера. - Они не перевоплощаются в персонажей полностью - мы все время видим в персонаже и характер и отношение к нему исполнителя, причем отношение личное, продиктованное позицией современного художника. Нет грима, нет париков, за которые можно «спрятаться», в костюмах - лишь намек на эпоху. Для режиссера важно, что разговор о прошлом ведут люди наших дней»⁹⁶. Мы наблюдаем сплав двух эстетических систем – художественной и документальной, гибридная экспрессия которого выражает авторские рефлексии и миропонимание.

Телевидение предоставило телеспектаклю широчайшие возможности: павильонные и натурные съемки, театральные мизансцены и репортажи с места события, интервью участников и монологи персонажей, закадровые комментарии и беседы с ведущими. Монтажная свобода воплотилась в причудливых комбинациях игровых и документальных эпизодов, хроники и современных съемок, монтажном переплетении кино-, фотодокументов, – происходила

⁹⁶ Цит. по: Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия [Электронный ресурс]// URL:http://dedovkgu.narod.ru/bib/novikova.htm#_Документальная_драма_в_кино,_на_рад// (Дата обращения: 28.10.2015)

закладка эстетического контура, принятого за образец художественно-документального стиля режиссерами 2000-х гг. Но в середине 1980-х, среди ищущих авторов хотелось бы выделить журналиста Г. Зубкова и драматурга А. Красильникова. В результате их содружества эфир Центрального телевидения обогатился оригинальной полижанровой формой – политическим театром «факта, обращенного в образ». Первые два телеспектакля «Гибель поэта» (1986) и «Кругосветное путешествие Бертольда Брехта» (1988) строились на использовании разнохарактерных приемов документального и игрового кино. Тематический выбор произведений обусловлен закономерным авторским интересом к судьбе тех, кто утверждал реальный политический театр на традиционных подмостках.

В основе сюжетного хода «Гибели поэта» (о жизни испанского драматурга Г. Лорки) неоконченная пьеса самого Лорки, разыгрываемая современными актерами. На театральной сцене идет пьеса с Лоркой в главной роли, публика сидит в партере. Возникает двойная условность: историческое действие является частью современного нам телевизионного спектакля. Чтобы избежать путаницы в эпохах – Испания 1930-х или СССР 1980-х - в кадр введен автор (Г. Зубков), комментирующий разворачивающуюся на экране драму и попутно сообщающий биографические подробности из жизни Лорки. Он же обыгрывает целесообразность использования фрагментов итальянского фильма «Убийство Гарсиа Лорки» как иллюстрации своего рассказа о кончине поэта. Таким образом, задачи по обеспечению фильма «фактами и образами» распределены между ведущим и актерской инсценировкой.

Непосредственного контакта между ведущим и актерскими сценами не происходит, их единовременность реализуется лишь в зрительском сознании. Структура, объединяющая разнородные компоненты в единое целое, обеспечивает рождение нового содержания, которое и является тем диалектическим образом Испании и ее пламенного сына, реальности которых добивались авторы.

Органика «театра документа» продолжается в следующей работе Г.Зубкова и А. Красильникова «Почему убили Улофа Пальме?» (1987). Громкое убийство шведского премьер-министра У. Пальме 28 февраля 1986 г. потрясло мир. Обращаясь к этой теме, создатели политического театра не задавались целью расследовать преступление и выявить убийцу, их интересовали скрытые психологические процессы, лежащие в основе политических убийств. Собственно этот вопрос и вынесен в название фильма.

Случай с У. Пальме, его актуальность и обилие аудиовизуальных документов требовал иного художественного решения, нежели обычная актерская постановка. Съемки современного Стокгольма, хроника прощания с премьер-министром, многочисленные фотографии времен его карьеры взяли на себя основную зрелищную нагрузку. Импульсом для драматургического решения спектакля стали интервью друзей и соратников Пальме, записанные в Стокгольме специально для проекта. Отсмотрев этот чрезвычайно человечный и доверительный материал, авторы решили не дублировать его закадровым переводом, а воспроизвести с помощью актеров. Разместившись у рирпроекции, транслирующей кадры интервью, актеры, изображавшие интервьюируемых, подхватывали слова синхронной записи и заканчивали их уже на нейтральном фоне, став, таким образом, и свидетелями и участниками событий. Этот прием позволил зрителю ориентироваться в реальном контексте и в театральной условности, а авторам - преодолеть разрыв в пространственно-временных координатах.

С позиций сегодняшнего дня такое сопоставление в одном пространстве актеров, хроники, интервью и авторских размышлений (Г. Зубков не смог отказать себе в присутствии в кадре) выглядит несколько архаичным, но тогда, на излете СССР, эта форма была предельно новаторской. Вероятно, творческое содружество Зубкова и Красильникова привнесло бы еще немало находок в развитии жанра, но приближался 1991 год.

После распада СССР и денационализации киноотрасли и телевидения, в художественно-документальном жанре начинается стадия регресса. На рубеже тысячелетий этому способствовало расширение отечественного телеэфира за счет зарубежных информационно-развлекательных каналов (т.н. «познавательных»), в основном, британских, специализирующихся на создании художественно-документальных фильмов и сериалов. Российские телекомпании, не заинтересованные в финансово рискованных творческих экспериментах, предпочли перекупать иностранные форматы, о чем с сожалением сообщает исследователь отечественного телевидения: «Копирование и подражание становятся массовым явлением в отечественном эфире в центре и на местах»⁹⁷.

Отечественный зритель воспитывался на другой драматургии – образной, контрапунктной, многослойной. Он не просто потреблял информацию, он радовался, горевал, удивлялся, гордился, размышлял - сопереживал. Британский стиль «вежливой отстраненности» - не затрагивать «неудобные» темы, не подавлять личным мнением и оценками, постепенно отучил россиян от этих устаревших привычек. Поторопившись сменить термин «жанр» на «формат», отечественное телевидение в целом, а вместе с ним и художественно-документальное направление, потеряли своеобразие и оригинальность, а главное - свободу ищущей творческой мысли.

В конце 1980-х начале 1990-х гг. британские продюсеры искали автора, способного удовлетворить их политический интерес на еще советском экране. Интерес западных инвесторов привлек прославившийся после картины «Легко ли быть молодым?» латышский кинорежиссер Ю. Подниекс. На британские деньги он создает свою эпопею «Мы». Напрямую цитируя Д. Вертова и используя целый ряд его художественных приемов образной публицистики, Подниекс создает круги Дантова ада на почве советской действительности. Тогда многие кинематографисты порочили и осмеивали все отечественное с той же

⁹⁷ Егоров В. Телевидение: страницы истории. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 174

неистовостью, с которой еще вчера воспевали партийные съезды и коммунистические стройки. Волна «грязного реализма» советской жизни на экране, подпитываемая, в том числе, ожиданиями иностранной денежной компенсации, использовала достижения отечественной документальной киношколы, против того, что вчера считалось образцовым. Но привычные ракурсы работы документалистов - острая проблемность, поиски новых социальных типажей, анализ и т.д. оказались невостребованными иностранными заказчиками. Новое российское телевидение также отказалось от претензий на роль общественного института по исследованию жизни, не вскрывало социальных проблем, не занималось поиском истины – оно просто информировало о том, что сделано другими. Поэтому образно насыщенные произведения, подобные «Мы», не прижились в новом эфире, поскольку их стиль, рассчитанный на владеющего киноязыком зрителя советского, оказался неподъемным для приученного к прямой иллюстративности зрителя российского. О работе Подниекса мы упоминаем для того, чтобы зафиксировать момент, с которого полномочия рассказа о российской истории были делегированы нашим западным партнерам. Впоследствии выполнение этих заказов осуществлялись без привлечения отечественных авторов и даже без съемок на территории России⁹⁸. Оптимальным каналом для постепенной вестернизации российской культуры, незаметно и ненавязчиво осуществляемой через аудиовизуальные средства, оказалась комфортная ниша копродукции.

Так, для производства художественно-документального сериала «Битва за космос» (США, Великобритания, Германия, Россия, 2005) о советско-американских соревнованиях в космической сфере, не понадобились съемки ни в США, ни в России. Они проходили в Румынии, где «сравнительно недалеко друг от друга можно найти подходящую «иностранную натуру», напоминающую

⁹⁸ Исключение составляют исторические циклы Л. Парфенова, но останавливаться подробно на них мы не будем в силу их несоответствия исследуемому жанровому направлению. – А. Е.

Париж, города Германии, России и США»⁹⁹. «Приблизительность воссоздания» отныне станет основной характеристикой документальных гибридов. При этом не стоит искать в действиях производителей особо злой умысел - подобный подход во многом продиктован оптимизацией расходов бюджета. До сих пор не совсем понятно, какова степень участия российской стороны в этом проекте. Все пять серий проекта сняты постановочным методом с редкими вкраплениями хроники. В съемочной группе Россия представлена четырьмя малоизвестными актерами на второстепенных ролях (роли С. Королева и Хрущева исполняют американцы, а Ю. Гагарина - румын), в изобразительном решении - предоставленной кинохроникой. Хотелось бы думать, что этим все и исчерпывается, иначе трудно представить, что наши соотечественники сознательно работали над материалом, профанирующим столь значительное событие в собственной истории. Освоение космоса сознательно изображается в стиле американского комикса –актер Стив Николсон (Сергей Королев) время от времени произносит «Ключ на старт» или «Протяжка два!» - расхожие фразы, при этом его мимика и взгляд исподлобья напоминают зловещие оскалы героев-злодеев из голливудских боевиков. Подгоняя свою игру под голливудский стиль, наши актеры выглядят откровенно глупо, роли, исполненные американцами, выглядят декларативными. Героика времени вязнет в аттракционном хороводе второстепенных деталей, стимулирующих зрительское восприятие, но не оправданных исторически. Продюсер с российской стороны, заместитель генерального директора по общественно-политическому влиянию Первого канала О. Вольнов путается в жанровой принадлежности «Битвы за космос». В интервью на радио «Эхо Москвы» он то отстаивает документальную чистоту проекта, то причисляет его докудраме, оговариваясь, что это «не документальное кино в чистом виде»¹⁰⁰.

⁹⁹Битва за космос: Правда и вымысел о соперничестве США и СССР//Газета «Правда», 29.05.2006 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.pravda.ru/tv/29-03-2006/80221-kosmos-0/> (дата обращения 5.11.2015)

¹⁰⁰Радиостанция «Эхо Москвы» [Электронный ресурс]. URL: <http://echo.msk.ru/programs/tv/42949/> (дата обращения: 3.11.2015)

Основную информационную нагрузку в конструктах, подобных «Битве за космос», несет вербальный ряд. Запоминая услышанное, зритель тем не менее уверен, что стал очевидцем реальных событий. Ему не оставляют подсказок, что есть правда жизни, а что ее имитация. Показанная в эфире Первого канала накануне 45-летия полета Ю. Гагарина в космос, «Битва за космос» представляется нам грандиозной попыткой ослабить нашу историю, умалить ее победы, выставить на посмешище ее героев, вогнать наше бытие в рамки национальной мифологии другого государства. В изобразительном же отношении «Битва за космос» задала и до сих пор во многом определяет стилистические координаты «пограничной» документалистики.

Посредством «международного сотрудничества» снят фильм «Принцесса Диана: последний день в Париже» (Великобритания, Франция, Германия, Россия, США, 2007). Российская сторона, как новичок-стажер, опять не допущена ни к режиссуре, ни к написанию сценария, ее участие обозначено лишь строчкой в титрах. Но уже с 2008 года, достаточно поднаторев в технологии, Первый канал выпускает собственные опусы, тождественные зарубежным образцам: «Молога: Русская Атлантида» (2011), «Анна Герман: эхо любви» (2011), «1812» (2012), «Лермонтов» (2014) и другие.

Тридцать лет назад С. Дробашенко с восторгом писал о грандиозных перспективах художественно-документального направления как органически-целостного способа отражения жизни. Его эффективность он видел в обязательном «новом смысловом и эмоциональном качестве»¹⁰¹, возникающем при контрапунктном сочетании игрового эпизода и кинодокумента. Сталкиваясь друг с другом, художественная и игровая системы образует особый специфический ряд, эстетическая сила которого объединяет их потенциалы (по Дробашенко). При этом «самостоятельность существования, действенность каждой из систем – непереносимое условие действенности комплекса в целом»¹⁰². К

¹⁰¹ Дробашенко С. Пространство экранного документа: М.: Искусство, 1986. С. 200

¹⁰² Там же.

сожалению, развитие художественно-документальных структур не оправдало надежд критика. Игровая система поглотила кинодокумент - кинохроника, используемая в монтаже, формально обезличена, используется в качестве подчиненного элемента и рассматривается лишь как знак «общей правды жизни».

Новые «жанровые качества» уже превратились в закосневшую конструкцию с ходульной актерской игрой и анимацией вместо качественной постановки. Художественно-документальная школа выродилась в формат, цель которого в узнаваемости, отсюда акцент на стилевой копиизм, а не на совершенствование киноязыка. Данная тенденция характерна для большинства телевизионных лент, но иногда встречаются примеры и противоположного характера. В картине режиссера Д. Томашпольского «Луна в зените» (2007), посвященной жизни и творчеству поэтессы А. Ахматовой, обнаруживается поэтика, свойственная лучшим образцам периода жанрового расцвета. Фильм обладает одним, практически утраченным на экране качеством - отношением автора к предмету изображения. Авторское восхищение материалом и уважение к персонажам передается зрителю, который незаметно для себя начинает испытывать забытое чувство – сопереживание. Томашпольский не рассчитывает, в отличие от большинства своих коллег, на самодостаточность слова и «самоигральность» игрового действия. Он излагает свою версию взаимоотношений поэта и времени, не прикрываясь лозунгами «подлинности событий», без потуг на «вскрытие неизвестных ранее фактов», но подчеркивая их художественную природу и условность интерпретации. Автор сознательно отказывается от хронологически линейного времени, привычного для экранизаций биографий. Фильм, включающий отдельные эпизоды из жизни Ахматовой, построен на нарушении хода времени, пересечении временных пластов, столь характерных творчеству А. Ахматовой. Пространственно-временные разрывы скрыты сценами сна, летаргии, внесознательности героини, что дает хорошую почву для многочисленных образных метафор. Роль Ахматовой в последние годы жизни блестяще исполнена актрисой С. Крючковой. Отсутствие закадрового комментария позволило

избежать псевдообразных сравнений, заезженных эпитетов, искусственных модуляций как будто электронного дикторского голоса. Зрителю никто и ничто не мешает думать, следить за авторской мыслью, соглашаться или спорить с его взглядом на жизнь и творчество Ахматовой.

Безусловно, среди художественного-документального потока, есть фильмы, не следующие устоявшимся экранным моделям. Но, к сожалению, их мало и, как не вписывающиеся в телевизионный коммерческий формат, они редко становятся доступными широкому кругу зрителей.

2.4. Выразительные ресурсы художественно-документального жанра

Распространение интерактивного интернет-телевидения вызвало существенные изменения в эстетике телевизионного продукта. Художественно-документальный жанр в этом отношении претерпел наибольшие преобразования. Казалось бы, гибридная форма, которой тридцать лет назад теоретики и практики кино пророчили в перспективе «высшую художественность экранного искусства»¹⁰³, должна была служить экспериментальным пространством для творческой деятельности, но коммерческий фактор, засилье масскульта и общий упадок экранной культуры изменили вектор ее развития. Жесткие форматные требования, обязательные при производстве художественно-документальной продукции, с одной стороны привели к оскудению драматургических и режиссерских ходов, с другой – активировали ряд приемов, наиболее адаптированных для телевизионной зрелищности. Новые вводные, обеспечившие относительно высокие рейтинги, связаны, в основном, с развитием цифровых технологий, внедрение которых позволяет значительно упростить и удешевить производство. Жанрово-видовые диффузии стали обыденностью современного творчества, при этом в качестве смешиваемых компонентов выступают уже не постановка и хроника, а постановка и компьютерная графика. Хроникальный кадр

¹⁰³ Громов Е. Горизонты кинодокументалистики. Цит. по: Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. Пер. с нем. М.: Радуга, 1986, С. 337

постепенно вытеснен новым альянсом, который определяет не только стилистическое решение экранного текста, его пространственно-временные характеристики, но и качественно влияет на аудиовизуальные средства выразительности – композицию кадра, траекторию движения камеры, ракурс, световое и цветовое решение, музыку и т.д.

Основным формообразующим началом в документальных гибридах все же осталась реконструкция, которую следует понимать двояко - как «восстановление чего-нибудь по сохранившимся остаткам» и как «коренное переустройство, организация чего-либо на новых основах». Такие принципиально разные определения для термина «реконструкция» представлены в словаре Ожегова¹⁰⁴, что, кстати, ничуть не противоречит телевизионной практике, использующей реконструкцию в двух плоскостях: как жанровое образование и как творческий метод.

2.4.1. Восстановление прошлого. Реконструкция как жанр и как прием

Как одна из художественных потенций документалистики реконструкция ничем не уступает таким методам как наблюдение или репортаж, если она служит цели создания художественно убедительной и жизненно правдивой экранной картине. Однако, сам термин «реконструкция» до недавней поры в отечественной кинотеории был не популярен и употреблялся редко. В советской киноведческой литературе чаще всего фигурирует понятие «восстановление факта», которое не тождественно тому смысловому наполнению, которое сегодня вкладывается в понятие «реконструкции». Методом восстановления факта снимались эпизоды из современной жизни по какой-либо причине не зафиксированные документально. В съемках участвовали реальные герои и перед камерой они выполняли привычные действия. К такой организации материала предъявлялось единственное требование – не выходить за рамки естественного течения жизни.

¹⁰⁴ Толковый словарь Ожегова [Электронный ресурс]. URL: <http://enc-dic.com/ozhegov/Rekonstrukcija-30143.html>/(дата обращения: 16.12.2015)

Фантазия автора допускалась только для создания художественного образа (эпизод со змеей в картине «Повесть о нефтяниках Каспия»), но, опять же, при условии не искажения жизненной правды. Сегодня «восстановление факта», как термин архаичный и зачастую не адекватный предкамерному действию, заменен на «реконструкцию», прием, предполагающий актерскую инсценировку.

С. Дробашенко отмечал, что метод восстановления факта уместен для рассказа о прошлом, современность не может быть представлена через него, поскольку за кадром остается «живой облик, живые очертания события»¹⁰⁵. Г. Прожико считает, что суть споров на предмет легитимности приема кроется «в различном понимании характера наблюдения в кинодокументалистике»¹⁰⁶. Как способ исследования жизни на экране возможны и восстановление факта, и реконструкция, но при условии, что они обеспечивают аналитику жизненных процессов и не вводят зрителя в заблуждение относительно своей игровой природы.

В советском художественно-документальном жанре, как правило, не прибегали к прямолинейной реконструкции, предпочитая более тонкие режиссерские ходы. В историко-биографических картинах, при полном отсутствии кино- и фотодокументов, привлекались актеры, но их функция выходила далеко за рамки азбучной наглядности, скорее, они выступали проводниками зрителя в соответствующей эпохе, их устами транслировалось авторское отношение к материалу. Такой тип экранной речи (например, фильмы «Ленин. Страницы жизни» В. Лисаковича, «И снова с вами я» Б. Галантера) рассчитывает на активное зрительское соучастие в экранном диалоге, что предполагает определенный культурно-образовательный уровень аудитории. К методам восстановления событий, их реконструированию, режиссеры поливидовой документалистики относились гораздо тоньше, чем это принято в

¹⁰⁵ Подробнее: Дробашенко С. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. С. 44-51

¹⁰⁶ Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004. С. 220

современном производстве, ограниченном лишь поверхностно-внешним воспроизведением костюмов и причесок.

Чтобы увидеть механизм упрощения метода достаточно обратиться к его традиции на западном телевидении, в частности, на телеканале ВВС, лидере разнообразных телереконструкций. В 30-е годы в британской документальной традиции практиковался подход, аналогичный отечественному восстановлению факта («Человек из Арана» Р. Флаэрти), но в послевоенный период метод был переориентирован на актерское действие. Британское телевидение сделало ставку на реконструкцию как наиболее оптимальный прием для художественной типизации реальности. Ее реализация не была оторвана от реальной жизни, что позволило документальной драме (жанр, в котором реконструкция является стилеобразующим началом) завоевать доверие зрителей и занять лидирующие позиции в телеэфире. Реконструкция имитировала метод документального кинорепортажа или кинонаблюдения и всячески вуалировала свою игровую природу.

Непрекращающиеся поиски новых увлекательных форм приводят к тому, что в начале 2000-х гг. телеканал ВВС приступает к производству исторических костюмированных реконструкций. В мини-сериале «Усадьба Эдвардинской эпохи» (2002 г.) скрупулезно воспроизводится обиход английского буржуазного семейства обозначенного в названии временного периода. Девятнадцать добровольцев из числа телезрителей, разделенные на «господ» и «слуг», отправляются жить в роскошную загородную резиденцию. Они должны жить строго по правилам эдвардинской эпохи, реалии которой подразумевали строгое разделение по классовой принадлежности. В данном сериале герои не были соперниками друг другу, их задача заключалась в испытании себя в непривычных обстоятельствах.

Новаторством в новом псевдодокументальном гибриде стала интеграция в экранное действие форматных признаков реалити-шоу: акцентированная нарративность (вступительные закадровые дикторские монологи, голос,

разъясняющий суть событий и дающий им оценки); ограниченная территория для действия; превышение количественного уровня информации за счет качественного; бессюжетность; нережиссируемые ситуации и др. Невероятный зрительский, а заодно и коммерческий, успех «Усадьбы Эдвардинской эпохи» побудил BBC к поточному производству типовой продукции с тематическим и стилевым единством: «Истории зеленой долины» (2005), «Рождественский пир эпохи Тюдора» (2006), сериальная сага о британской ферме «British Farm» (2009-2012). От «Усадьбы Эдвардинской эпохи» они отличались только качественным и количественным изменением состава участников – вместо добровольцев «из народа» героями стали профессиональные ученые-историки.

Ключевой для вышеназванной продукции является бессюжетность. Ее драматургия ослаблена, для нее характерны черты вариативности, фрагментарности и процессуальности. Предкамерное действие скреплено только общей конечной целью, временными рамками проекта и монтажом – набором средств для удержания зрительского внимания при наблюдении за жизнью «сообщества, которого не существует»¹⁰⁷. Техники нагнетания искусственного мелодраматизма, серийность, «сезонность» показов, пристрастие к бытописательству лежат в основе еще одного экранного гибрида - «докумыла», развлекающего формата, фиксирующего повседневные действия искусственно связанной группы людей. Его единственная цель – стимуляция эмоций аудитории путем провоцирования участников шоу, к личностям которых (что это за люди), а вовсе не к сюжету (что будет дальше), приковано зрительское внимание. Отсюда отсутствие необходимости в увлекательной драматургической организации материала. Такая продукция относится к тем реконструкциям, которые являются «переустройством, основанием чего-либо на новых началах» и способствуют еще большей коррозии телевизионных документальных жанров. Среди наиболее

¹⁰⁷ Hill A. (2005) Reality TV: Audiences and popular factual television [WWW Document]. London; New York: Routledge. URL: http://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MEDIA118/reality%20tv/%CE%92%CE%BF%CE%B F%CE%BA_reality%20tv.pdf// (дата обращения: 20.12.2015)

популярных сериалов «докумыла» можно назвать британские «Airport» («Аэропорт», BBC, 1996-2008), «Vets in Practice» («Ветеринары в заповеднике», BBC, 1997-2002), американские «NYC Prep» («Подростки Нью-Йорка» 2009). Их зрелищный успех объясняется новой степенью откровенности, приданной документальной форме чертами реалити-шоу. Зритель вовлекается в действие, которое может продолжаться бесконечно, увлекая своей мнимой документальностью, поскольку это не жизнь, как она есть, с ее самобытностью и непредсказуемостью, а «телевизионная жизнь, жизнь для экрана, который осознает свою самоценность, отнимая у зрителя все больше реального времени»¹⁰⁸. Развивая свою мысль, Л. Малькова отмечает, что «телевизионное смешение видов, жанров и форм кино в некое "новое повествование" возникает в результате востребованной на телевидении художественной самодеятельности»¹⁰⁹, возникшей в результате непрекращающейся погони за наполнением эфира. Не утруждаясь погружением в творческие поиски, при постоянной нехватке времени на разработку чего-нибудь собственного, телевидение смешивает все, что попадется под руку. Исследователь А. Хилл приходит к выводу, что подобная гибридизация являет собой квинтэссенцию документалистики, таблоидной журналистики и инфонтейнмента, чей вынужденный союз является свидетельством того, как «ТВ пожирает само себя, чтобы выжить»¹¹⁰.

Говоря о реконструкции как о приеме, следует условно разделить массив художественно-документальных произведений на два типа: исторические реконструкции (воспроизведение событий, относящихся к эпохе без кино-,

¹⁰⁸ Малькова Л. ТВ: Игры с документальной формой [Электронный ресурс]//«Медиаскоп». - 2012. - № 3. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1126/> (дата обращения: 22.12.2015)

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Hill A. (2005) Reality TV: Audiences and popular factual television [WWW Document]. London; New York: Routledge. URL: http://eclass.uoa.gr/modules/document/file.php/MEDIA118/reality%20tv/%CE%92%CE%BF%CE%B F%CE%BA_reality%20tv.pdf/ (дата обращения: 20.12.2015)

фотодокументов) и актуальные реконструкции (воспроизведение событий или ситуаций, произошедших в эру кино). Данное разграничение представляется существенным, поскольку наличие документальных кино- и фотоматериалов, способных подтвердить или опровергнуть аутентичность экранного действия, влияет на технику репрезентации, прежде всего на пластическую выразительность и динамику кадра. Очень наглядно это отражено в фильме «Виртуальная история. Тайный заговор убийства Гитлера» (2004, реж. Д. МакНэйл). Его изобразительный ряд в равных частях состоит из актерской реконструкции и кадров военной хроники. При съемках создатели выстраивали ракурс, внутрикадровую композицию и подбирали цветовую контрастность по аналогии с кинохроникой. Мизансценам придан «налет» спонтанности, а актерская пластика в точности копирует движения реальных прототипов, что в совокупности стало удачным ходом и позволило стереть границы между используемыми в картине кинодокументами и игровыми эпизодами.

Визуальность российских реконструкций далека от западной изобразительной филигранности. Подражание зарубежным форматам вовсе не обеспечило высокое качество их содержательного и пластического исполнения. Реконструкция как жанровое направление еще широко не освоена нашими производителями, но как прием она продолжает занимать основную позицию при производстве художественно-документальной продукции. Примеры разных по степени удачности работ, можно найти среди проектов студии Star Media, флагмана в производстве исторических реконструкций.

Эстетическая нагрузка реконструкции, как формообразующего метода, зависит от того, сопровождается ли постановка закадровым дикторским комментарием или нет. Если сопровождается, то ее выразительность слабеет, игра актеров превращается в механическое движение по площадке. Вербальность стала той спасительной ширмой, за которой прячутся погрешности, а порой и откровенная скудость и пресность режиссерских решений в организации мизансцен и задач, поставленных перед актером. Отсутствие, за ненадобностью,

такого элемента актерской выразительности как жест, привело к обезличиванию, утрате образной индивидуальности изображаемого персонажа. В биографическом фильме «Лермонтов» (Star Media, 2014) молодой актер В. Аблогин весьма органичен в главной роли, но диапазон его игры резко колеблется от повышенной аффектации к нарочитой статичности, что свидетельствует об отсутствии четкого психологического рисунка при исполнении. Такая марионеточная манера актерского исполнения свойственна продукту, созданному без учета критериев экранного искусства, вынесенных телевизионными продюсерами «за рамку кадра». Даже если актер обладает высочайшим профессионализмом, импровизационным даром и актерской культурой, его талант в полной мере не востребован постановкой такого типа. Небольшого внешнего сходства и умения попадать «в свет» вполне достаточно. Нет ни одного нюанса, жеста, слова, которые могли бы отложиться в зрительской памяти. В итоге, богатейший фактический материал забывается еще до того, как на экране появляются конечные титры.

С точки зрения экранного ремесла каждый кадр «Лермонтова» и его собратьев производства студии Star Media безупречен, но в то же время, он плох своей заорганизованностью. Внутри кадра не отдается предпочтения ни одному из информационных сигналов, неизбежно в нем содержащихся. Отсюда нынешнее пренебрежение к работе со вторым планом. В прошлом осталась открытая композиция с выходящим за границы кадра содержанием, отражающим связи объектов из разных пространственных координат, все чаще рамка кадра устанавливается таким образом, чтобы действие заполняло все его пространство. Потенциал кинематографического движения не используется: точка съемки статична, крупность не меняется, а богатство внутрикадровой жизни сводится в «белый шум»¹¹¹.

¹¹¹ Мартыненко С. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. С. 54.

Увеличение количества эпизодов, сконструированных с помощью компьютерной графики, - коллажей, схем, карт, фотографий, орнаментов и т.д. сближает реконструкции с мультимедийной средой. Функциональное значение таких вставок определяется двумя факторами. Во-первых, анимация позволяет визуализировать информацию на предельном иллюстративном уровне, что обеспечивает эффект натуралистичной детализации происходящего. Перечисляя промышленные и экономические достижения эпохи правления каждого императора из династии Романовых в сериале «Романовы» (Star Media, 2013), создатели прибегают к яркому анимационному коллажу, как оптимальному средству выразительности в случае перечисления сухой статистической информации. Во-вторых, компьютерные манипуляции позволяют значительно сэкономить производственные бюджеты, что немаловажно в наш рыночный век. Уже не кажутся фантастическими предположения, что в обозримом будущем экран полностью откажется от человека, предпочтя ему компьютерную 3-d модель. Конвейерный тип производства не нуждается в творческой индивидуальности, предпочитая использовать наработанные иллюстративные схемы, бесконечно эксплуатируя однажды найденные формы и средства выразительности. И даже постоянно увеличивающийся спектр выразительных средств используется для достижения весьма малозначительных эстетических и смысловых целей.

2.4.2. Пространственно-временная организация художественно-документальных произведений

Реальность, как объективная, так и экранная, не существует без таких форм бытия как пространство и время. Однако, это не только субстанциональные философские понятия, но и творческий материал, сюжетообразующие факторы экранного произведения, отражающие взгляд автора на окружающий мир. «Художественное пространство не есть пассивное вместилище героев и сюжетных эпизодов, а язык художественного пространства -...один из

компонентов общего языка, на котором говорит художественное произведение»¹¹²
- писал Ю. Лотман, подразумевая, что пространственно-временное взаимодействие создает на экране задуманную автором модель картины мира.

С. Бабушкин в работе «Пространство и время в киноискусстве» предлагает разделить все единицы художественной выразительности, задействованные в создании экранного пространства-времени на следующие группы¹¹³:

1. Хронемы – единицы художественного текста, с помощью которого формируется художественное время: замедленная, ускоренная, покaдровая съемка, впечатывание, двойная экспозиция, вытеснение, затемнение кадра, титры с указанием даты и др.

2. Топемы – единицы художественного текста, с помощью которых формируется художественное пространство: операторские подсветы, ракурс, оптика, световые блики, кадрирование, композиция, глубина резкости, внутрикадровый монтаж, панорамирование, перспектива и т.д

Использование конкретных хронем и топем обусловлено необходимым на экране художественным эффектом: трагическим, комическим, лирическим и пр. Любые модификации и комбинации вышеназванных единиц в киноповествовании возможны, если только они не нарушают целостности и реалистичности кинематографического письма. Между тем, категории «художественного времени» и «художественного пространства» не сводятся лишь к возможности разнообразных искусственных трансформаций («сжатие» и «растягивание», наложения и пр.). Это созидательные категории, способные качественно преобразовать структуру экранной вещи. Есть некоторое отличие между кинематографической и телевизионной пространственно-временной

¹¹² Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры//Избранные статьи в 3-хтт. –Т. 1. Таллин, 1992. С. 419

¹¹³ Подробнее: Бабушкин С. Пространство и время в киноискусстве. Курск: КГПУ, 1995. С. 18-21

организацией. Если кинофильм - это: «сочетание *условного* (монтажного) времени с пространством иллюзорным (курсив О. Р.)»¹¹⁴, то на телевидении возможен «органичный синтез документальной достоверности среды и подчеркнутой условности постановки, оно может работать на разных уровнях условности и безусловности времени и пространства»¹¹⁵.

В основе телевизионной концепции лежит принцип абсолютной проницаемости пространства, связанный с «прямыми включениями» и «телемостами». С переходом экранных технологий на цифровые носители проницаемость стала реализовываться уже на уровне кадра. Появилась возможность трансформировать любой кадр, вписывать любые, изначально не содержащиеся в нем объекты. Для документального произведения это чревато потерей основной своей категории – «достоверности», но, тем не менее, зритель вовлекается в «игру с действительностью», сочетающей не только разные условности, но и разные реальности. Приемы морфинга и компоунга лишают форму классической определенности, снимая оппозиции живое/неживое, подлинное/виртуальное, прекрасное/безобразное и т.д. Компоунг, заменивший в дигитальном производстве комбинированные съемки, создает иллюзию плавности и незаметности переходов из графического пространства в материальное, обеспечивает единство пространства и непрерывность времени. С его помощью «скрадываются» стыковочные швы между планами, «замораживается» и «ускоряется» движение, двухмерный объект превращается в трехмерный, анимируются иллюстрации, вписываются объекты и т.д. Пространство, созданное с помощью компоунга, обретает новое качество, связанное «с эффектом артефактуальной мнимоподлинности»¹¹⁶. Мнимоподлинность виртуальных артефактов лежит в основе многочисленных

¹¹⁴ Ремез О. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. Учебное пособие для студентов театр, вузов и институтов культуры. М.: «Просвещение», 1983. С.31-32

¹¹⁵ Сабашникова Е. Третье рождение: пути развития телевизионного театра. М.: Искусство, 1982. С. 22

¹¹⁶ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 314

эстетических опытов по созданию квазиреальности. Примером телевизионного зрелища, сочетающего постановочную и документальную условности, а также квазиреальность являются художественно-документальные проекты Л. Парфенова «Намедни 1961-1991. Наша эра» Л. Парфенова и «Птица Гоголь» (Первый канал, 2009). В «Птице Гоголь» с помощью цифровых графических опций Парфенов, словно фокусник, на глазах зрителей «выращивает» из ничего предметы утраченной обстановки (Илл. 1-3), в «Намедни» он появляется среди действующих лиц исторических событий, зафиксированных хроникой.



Илл.1



Илл.2



Илл. 3

Благодаря компьютерной графике пространство документальных гибридов все чаще разбавляется или вовсе подменяется искусственной средой, что всячески камуфлируется авторами. Вспомним вышедший в том же 2009 г. нашумевший фильм «Плесень» (Первый канал, реж. Д. Васильев). Его сенсационность заключалась не только в броской теме, но и в максимальном количестве спецэффектов на единицу хронометража, что определило особый, синтетичный, пространственный образ фильма, отличающийся слиянием оппозиционных (живое/неживое) сред. Полнота этого слияния такова, что порой трудно различить, где заканчивается кадр, снятый на камеру, и начинается его компьютерная материализация. Например, в самом начале фильма мы видим мир плесени, полностью воссозданный на компьютере, но финальный кадр этого эпизода – банка с заплесневелыми солеными огурцами – реален. Их совместимость (графики и съемки) обеспечивалась стремительным монтажным движением, морфингом, который обусловил плавность и незаметность перехода «неживого» в «живое». Возможность такого рода манипуляций радикально меняет не только процесс кинопроизводства, но и воздействует на творческий процесс. Исчезает «сопротивление материала реальности, переструктурируется соотношение рационального и иррационального, конкретного и абстрактного,

объективного и субъективного»¹¹⁷, границы между воображаемым и эмпирическим стираются, зритель погружается в область чистой фантазии. Жанровая традиция документалистики смешанного типа исходила из жизненной естественности пространства: при его моделировании использовались абсолютно реальные объекты (люди, мебель, здания и т.д.). Даже весьма неудачные реконструкции не оставляли сомнений в реальности пространства (иначе не оправдывались претензии на документальность).



(Илл.4)



(Илл.5)

Обращение к абстрактной и семантически неопределенной форме (илл.4,5) анимационных и графических коллажей разрушает целостность художественного пространства исследуемого направления, если понимать его как «свойственную произведению искусства глубинную связь его содержательных частей,

¹¹⁷ Маньковская Н. Указ. соч. С. 315.

придающую произведению особое внутреннее единство и способствующую превращению его в эстетическое явление»¹¹⁸. Разнородность компонентов, несмотря на свою эффектность, не только не создает упомянутой «глубинной связи», но и раздробляет экранный текст на отдельные изобразительные островки с собственными композиционными и пространственно-временными характеристиками. Рассмотрим в качестве примера первую серию многосерийного проекта «1812» (Первый канал, эфир 1.09.2012). Это художественно-документальное произведение, построенное на сочетании актерской постановки, 3-d графики и анимационных коллажей. Для удобства составим приблизительный монтажный лист:

00.12 – 1.46 Видеоряд. Пейзаж, идет странник. Мимо него проносятся два русских конника, преследуемые тремя французскими всадниками, слышны выстрелы. За кадром диктор поясняет, что «Утром 12 июня 1812 года началось вторжение в Россию одной из самых мощных армий Европы».

1.46- 2.04 Компьютерная графика. Колонны солдат, телеги с оружием и провиантом переправляются через реку.

2.04 – 2.15 Видеоряд. Крупный план смотрящего старика.

2.15 - 2.23 Общий план. По переднему краю, спиной к камере, стоит странник, перед ним проходят смоделированные на компьютере вражеские войска. Этот кадр – пример монтажного компоузинга.

2.23 -2.49. Заставка. Титр: 1812. Нашествие

2.49 - 3.34 Компьютерная графика. Виды космоса.

3.34 – 4.47 Анимированный коллаж: изображения французских войск, портреты Наполеона, карты, схемы. Появляется второй дикторский голос, сообщающий сопутствующую основному рассказу информацию.

4.47 – 5.01 Видеоряд. Крупный план Наполеона.

¹¹⁸ Никитина И. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа. Дис. д-ра филос. наук. М.: 2003. С. 17

5.01 – 5.11 Совмещенный кадр, двойная экспозиция: рука пишет текст + анимация рукописных строк.

5.11 -5.24 Видеоряд. Крупный план. Французский солдат зачитывает войскам обращение Наполеона.

5.24 – 6.42 Анимированный коллаж. Карта России, портреты российских государственных деятелей.

6.42 – 6.59 Видеоряд. Приемная Александра I, входит генерал М.Б. Барклай-де-Толли.

6.59 – 7.27 Анимированный коллаж. Портреты Барклая-де-Толли. Пояснительная справка о том, кто таков Барклай-де-Толли и чем он прославился.

7.27 – 7.43 Видеоряд. Средний план. Барклай-де-Толли входит в рабочий кабинет Александра I.

7.43 – 9.19 Анимированный коллаж. Карта Европы + портреты общественных деятелей первой половины 19 в.

9.19 -9.47 Видеоряд. Крупный план ходящего по комнате Наполеона.

9.47 – 10.20 Анимированный коллаж. Военная карта Европы.

Из отрывка продолжительностью 10 минут, непосредственно пластическое изображение (постановка) занимает лишь третью часть - 3 минуты 13 секунд. Остальное время заполнено графическими формами. Их наличие выполняет сугубо утилитарную задачу – восполнение изобразительных лакун и представление различных видов информации. Но невооруженным глазом заметно, что обилие компьютерной графики и спецэффектов скрывает нарушение логических связей повествования и драматургические недостатки. Высокий темп повествования поддерживается за счет клипового монтажа, который, то ли по недосмотру режиссеров монтажа, то ли по какой-либо иной причине, в данном сериале отвергает принцип комфортного соединения кадров. Склейка нарочито подчеркивается, всякого рода «шторки» - спецэффект, наложенный на место соединения графики и съемки, расчленяет пространство и рвет время. Соседство актеров-солдат и войск, «нарисованных» на компьютере, воплощает

недифференцированность живого и неживого, подчеркивая противоречивость выразительных контрастов в сочетании игровых сцен с анимацией.

Что касается специфики внутрикадрового пространства, то для его анализа уместным будет применить диагональную концепцию Н. Тарабукина, описанную им в работе «Смысловое значение диагональных композиций в живописи». Все многообразие композиционных построений живописных полотен исследователь сводит к четырем основным направлениям:

1. Справа налево в глубину от зрителя (трехмерное пространство) и вверх (двухмерное)
2. Слева направо в глубину (вверх)
3. Слева направо из глубины на зрителя (вниз)
4. Справа налево из глубины (вниз)

Первую диагональ Тарабукин называл пассивной, выражающей уход, отъезд, увод, говорящей о безвыходности положения. Вторая – активная, демонстрирующая напряжение, преодоление, завоевание. Третья – диагональ входа, «зачала» сюжетного действия, появления героя и т.д. Четвертая – демонстрационная. По ней перед глазами зрителя протекают события, не задерживаясь в поле зрения. «Содержанием картины, построенной композиционно по этой диагонали, нередко является то или иное демонстрационное шествие. В репрезентативных портретах по этой диагонали располагаются фигуры»¹¹⁹. Логически продолжают диагональную концепцию Тарабукина и горизонтальные композиции, подспудно определяющие временную характеристику в художественном пространстве: направление слева направо связывается с движением вперед, в будущее; справа налево ассоциируется с обратным движением, из будущего в прошлое. За центром остается место настоящего. В немногочисленных пластических сценах сериала «1812» движение

¹¹⁹ Тарабукин Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи//Труды по знаковым системам. Т. VI: Сборник научных статей в честь М.М. Бахтина/Отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту, 1973. С. 475-481.

фигур актеров вне центрального расположения (второй план) либо отсутствует, либо вяло и невнятно и не несет смысловой нагрузки. В виртуальных сценах и анимационных вставках расположение объектов также придерживается фронтальной композиции. Глубина пространства таких фрагментов симулируется за счет многослойности и особых спецэффектов, по аналогии с киноплёнкой затемняющих изображение по периметру (виньетирование). Несмотря на то, что объекты (портреты, карты, цифры) в таких вставках постоянно перемещаются, их движение обеспечивается набором команд в монтажной программе. Сами по себе они статичны, главная потенция кинетических искусств – изображение жизни в движении, «в конкретных и реальных связях людей между собой и людей с окружающей их средой»¹²⁰ реализуется искусственным способом. Необходимость всякий раз заново задавать временные параметры, темпоритмическая разница таких кусков дробит временной континуум произведения на разные отрезки.

Зритель считывает разворачивающуюся на его глазах многосредовую картину аналогично любому телевизионному изображению, будь то ток-шоу, новости или документальный фильм. Объяснение это находим в двух факторах. Во-первых, мультимедийные форматы «по своим изначальным общеэстетическим установкам близки традиционным искусствам – созданию уникального произведения, оказывающее на зрителя волнующее (терапевтическое, катарсическое) действие посредством многослойных, синкретических, электронных, цифровых и виртуальных образов»¹²¹. Во-вторых, телевидение всегда ориентировано на настоящее, его «хронотоп неизбежно стягивается к единственно устойчивой точке – «здесь и сейчас»»¹²².

¹²⁰ Фурцева С. Кино и ТВ: эффект присутствия [Электронный документ]// URL: <http://priisk74.ru/advt028.htm>// (дата обращения: 13.02.2016)

¹²¹ Буров А.М.: Яременко Е.Г., Соколов С.М.: Лукиных Н.В., Орлов А.М.: Монетов В.М. Язык мультимедиа. Эволюция экрана и аудиовизуального мышления. С. 324 [Электронный ресурс]. М.: ВГИК, 2012. – Системные требования: Adobe Reader. URL: http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/08_11_2012_4.pdf (дата обращения: 22.10.2016)

¹²² Луков М.В. Телевидение: конструирование культуры повседневности. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. М.: 2006. С. 4

В 1960-е гг. первый советский исследователь телевидения Вл. Сапак провозглашал искусство телевидения как «жизнь в формах самой жизни»¹²³, выдвигая тезис о «безусловном характере происходящего» в качестве главного условия воздействия любой телевизионной передачи. Спустя 20 лет безусловность все еще считалась критиками основополагающим свойством телевизионного времени¹²⁴. Однако, эта теория, базировавшаяся на анализе принципов создания и восприятия передач прямого телевидения, с точки зрения современных реалий оказались неконструктивной отчасти из-за ошибочной трактовки категории времени. Верной представляется концепция М. Лукова, в которой утверждается, что «в основе телевизионного времени лежит не отражение реального времени, а принцип гетерохронии, включающий акселерацию (ускорение) и ретардацию (замедление) реального временного потока»¹²⁵. Телевизионное время всегда художественно, не зависимо от того, идет ли прямая трансляция или демонстрируется телефильм. Художественно-документальным жанрам свойственна аудиовизуальная акселерация, а ретардация гибридам типа «докумыла» или историческим реконструкциям.

Из четырех типов организации сюжетных событий по временному признаку в кинодраматургии – хронологического, симультанного, нехронологического, ахронологического (в классификации Н. Агафоновой)¹²⁶ - телевидение адаптировало для себя хронологический, как наиболее доступный для зрительского восприятия. Но восприятие даже последовательного перечисления событий от их возникновения до их завершения затруднено - постоянные скачки повествования из одной пространственной плоскости в другую препятствуют идентификации временной очередности событий. Исходя из определения художественного времени как «способа организации интриги, отбора и сцепления

¹²³ Сапак Вл., Шитова В. Семь лет в театре. Телевидение и мы. М.:1968. С. 193.

¹²⁴ Ремез О. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. Учебное пособие для студентов театр, вузов и институтов культуры. М.: Просвещение, 1983. С.42

¹²⁵ Луков М.В. Телевидение: конструирование культуры повседневности. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. М.: 2006. С. 10

¹²⁶ Агафонова Н. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. С.13

фабульного материала, построения отдельных частей фильма»¹²⁷, заметим, что в художественно-документальных формах временная деформация во многом повлияла на композиционно-драматургический строй произведений. Большинство художественно-документальных лент создано (заведомо или неосознанно) с точки зрения отсутствия течения времени. Историческое время подчинено развитию сюжета, при этом сцены компьютерного моделирования представлены вне времени и пространства, пространственно-временная привязка осуществляется только благодаря вербальному ряду. Например, в серии о Дмитрии Донском из цикла «Полководцы России. От Древней Руси до XX века» (телеканал «Россия», 2015) диктор произносит: «1359 г. После скоропостижной кончины отца, и смерти старшего брата, князь Дмитрий Иванович занимает московский престол. Ему всего 9 лет». Одновременно с его словами мы видим карандаш художника, делающий быстрый набросок сидящего на троне мальчика в великокняжеских одеждах (видео). Процесс рисования при монтаже значительно ускорен, иначе он не вписался бы во время, отведенное под дикторский текст. Карандашный рисунок переходит в анимационный коллаж. В сюжете этот эпизод занимает 10 секунд, после чего повествование прерывается с помощью анимационной перебивки, после чего продолжается с иной темы и иного времени.

Использование хронем (остановленные и повторенные моменты, полиэкран, многослойные экспозиции, вытеснение) обособляют телевизионное время от изображаемого времени и от зрительского. Одномоментность и сиюминутность остаются, по сути, всего лишь «впечатлением и условностью»¹²⁸.

Сегодня технические возможности цифровых технологий зачастую ошибочно воспринимаются в качестве творческих. Отказ от подлинного исторического пространства, в котором разворачивались события, его замена компьютерной материализацией только ведет к потере ощущения жизненной и

¹²⁷ Агафонова Н. Указ. соч. С. 14

¹²⁸ Богомолов Ю. Проблемы времени в художественном телевидении: Опыт сравнительного анализа/Отв. ред. А. Варганов. М.: Искусство, 1977. С. 10.

исторической правды. Искусственная многослойная среда из разнородных элементов, является отзвуком нового, мультимедийного подхода к пространственно-временной организации. Выстраиваемая по принципу коллажа, его мозаика способна сложиться в единое целое, при условии наличия четко сформулированной центральной идеи художественного произведения. Но практика показывает, что современный художественно-документальный формат отказался от публицистических принципов в композиции - от внутреннего к внешнему, к общему через частное. На уровне темы и идеи происходит подмена жизненной проблематики сенсационностью, на уровне визуализации режиссерское решение заменяется зрелищной иллюстративностью. Творческий акт перевоплотился в техническое разнообразие, реализуемое путем монтажных возможностей.

2.4.3. Монтажная выразительность художественно-документальных телепроектов

Монтаж, пожалуй, наиболее часто определяемое понятие в теории и практике экранной культуры. Это сердцевина экранного творчества, феномен, который можно рассматривать и как главное структурирующее начало экранного произведения, и как средство выразительности, и как принцип творческого мышления в пространственно-временных искусствах. М. Ромм определял монтаж как «особый, специфически кинематографический способ обозрения мира»¹²⁹.

Монтаж не только упорядочивает форму кинообраза извне, но и является регулятором общего смыслового контекста, способом организации и развития содержательной стороны кинопродукта. Средствами монтажа на экране происходит художественное моделирование мира, «упорядочивание представлений о нем [мире] – через отбор и соединение»¹³⁰. Монтажное

¹²⁹ Ромм М. Избранные произведения. В 3-х т./НИИ теории и истории Госкино СССР, СК СССР, ВГИК, ЦГАЛИ СССР. М.: Искусство, 1980-1982. Т. 3. С.113

¹³⁰Березин В., Волкова И., Грабельников А. Экранная коммуникация в современном информационном обществе. Учебное пособие. М.: 2008. С. 144

мышление, т.е. способность переводить факты реальности в целостное эстетическое явление, организованную систему, лежит в основе экранного искусства.

Теоретическое осмысление возможностей монтажа и их практическое совершенствование во многом принадлежат представителям отечественной киношколы - Эйзенштейну, Кулешову, Довженко, Пудовкину, Вертову. Научная теория кино и телевидения с тех пор существенно дополнилась работами и исследованиями на эту тему, поэтому, не претендуя на подробный анализ сущности и значения монтажа во всем экранном творчестве, сосредоточимся на монтажной специфике исследуемого жанрового направления. В фокус нашего интереса попадают драматургия и композиция фильма с позиций монтажа, межкадровый и внутрикадровый монтаж, монтаж изображения и звука.

Телевидение избегает сложных драматургических построений, предпочитая простую и внятную историю об одном герое, поэтому повествование чаще всего отличается фабульным и сюжетным единением. Герой может взаимодействовать с другими персонажами (диалоги, драки, трапеза, танцы и др.), но их рисунок (образ, речь, функция) всегда остается вторичным по отношению к главному герою (таковы «Лермонтов» (Первый канал), «Романовы» (Первый канал), «Имя Победы» (ВГТРК)). При отсутствии двух равнозначных персонажей исключается возможность развития нескольких сюжетных линий, отсюда крайне редкое использование такого вида монтажа, как параллельный. Параллелизм в монтаже (если это предусмотрено) придает сюжету психологическую наполненность, конфликту – напряженность. С его помощью можно сталкивать характеры и идеи, выявлять разобщенность или взаимосвязь различных событий, раскрывая сущность социальных контрастов. В документальном произведении параллельный монтаж выявляет внутренние субъективные связи в различных ситуациях - между героем и героем, героем и средой, героем и идеей, обогащая драматургическую партитуру фильма.

В советской художественно-документальной практике зачастую встречался т.н. «монтаж по мысли»¹³¹. Прием подразумевает сложное контрапунктическое построение из пластических образов и закадрового комментария. В отечественном кинематографе мастером такого приема был режиссер С. Аранович. Совместно со сценаристом Б. Добродеевым он выстраивал последовательность изображений в остром столкновении или сопоставлении по контрасту – авторские ходы, неизменно увеличивающие эмоциональное воздействие фильма. Ведущую роль в монтаже по мысли играет диалектика взаимодействия изображения и закадрового слова: текст не дублирует содержание пластических образов, визуальный ряд дополняется рассказом о невидимых в этот момент на экране событиях или переживаниях героя. Например, в картине «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната» (реж. С. Аранович, А. Сокуров, ЛСДФ, 1981) звучат следующие строки из дневника композитора: «Приходилось много халтурить и служить в кино. Все это подорвало здоровье и расшатало нервную систему. Теперь я нигде не служу и, как бы не пришлось нуждаться, в кино служить не пойду. Очень утомляет механическое изображение на экране страстей человеческих. Если мне мало-мальски удастся себя обеспечить, то я буду работать не покладая рук в области музыки, которой я отдам всю свою жизнь. Сейчас нуждаюсь в летнем отдыхе и починке здоровья». Болезненное состояние героя режиссер передает через хроникальные кадры карусели и различных увеселительных аттракционов (развлечения, с которыми часто ассоциируется кинематограф). Вращается аттракционный круг, из которого отдельные смельчаки безуспешно пытаются выбраться на ходу, но стремительная круговерть затягивает их обратно. Такая сложная полифоническая структура, выраженная ассоциативно, создает ощущение атмосферы, сопровождающей внутренние переживания Шостаковича. Композитор стремится выбраться из замкнутого круга балаганных развлечений, но вряд ли это у него получится.

¹³¹ Термин взят из работы Соколова А. Монтаж: телевидение, кино, видео. М.: Издательство «625», 2001. С. 207

В биографических фильмах о героях из далекого, до фото- и кинематографического прошлого, практикуется обращение к материалу, связанному с личностью персонажа лишь косвенно. Авторы фильма «Не ведая страха» (реж. А. Соколов, 1980) о русском ученом-географе, исследователе Сибири Иване Дементьевиче Черском (1845-1892), после которого осталось мало документов, рассказывают зрителю о маршрутах, по которым ходил путешественник, показывают дома, в которых он останавливался, предметы быта, которыми он пользовался. Эти отвлеченные кадры сопровождаются дикторским пояснением, без которого сам по себе изобразительный ряд был бы не понятен.

Монтаж по мысли и сегодня присутствует, хотя в весьма редуцированном виде, на телеэкране. Изысканный звукозрительный контрапункт и монтажная выразительность советских образцов жанра остались в прошлом. Функция монтажа упростилась от средства по «упорядочиванию представлений о мире» до его технической задачи по склейке кадров, от чего снизилось ощущение диалектики жизненного потока на экране. Монтажная цепочка документального гибрида регламентируется сюжетной логикой, которую структурно можно представить так:

- представление героя. Яркий, желательно неоднозначный факт из его биографии, способный «зацепить» интерес зрителя (на телевидении такой ввод называется «крючком»)
- титр с названием
- факты биографии в хронологическом порядке
- жизненный финал, вывод, резюмирующий историческое или культурное (в зависимости от рода деятельности) наследие героя.

Маскировка шаблона происходит за счет яркой и динамичной «картинки», свободно использующей постановочную и монтажно-анимационную части профессиональных творческих технологий. Но, как бы не совершенствовались возможности монтажной и съемочной техники, как бы не смешивались в одном произведении признаки разных творческих методов, в несхожих по стилю и

содержанию фильмам всегда наличествуют два основных типа монтажа: внутрикадровый и межкадровый. Внутрикадровый монтаж, если понимать его как «построение единого выразительного пространства-времени при помощи ракурсной съемки, перефокусировки, смены крупности плана, движения персонажей, смены светотонального или цветового решения внутри одного монтажного плана»¹³² в художественно-документальном производстве сегодня практически не используется. Обычное панорамирование, укрупнение или дистанцирование на объект при помощи трансфокатора мы не склонны причислять к внутрикадровому монтажу, поскольку зачастую такое скольжение не обеспечивает развития динамики внутрикадрового действия и не вызывает эффекта «плана-эпизода»¹³³.

Очень выразительным с позиций внутрикадрового монтажа можно назвать картину итальянского режиссера Р. Кастеллани «Жизнь Леонардо да Винчи» (1971). В некоторых сценах (например, посещение художником больницы для умирающих бедняков, судебное разбирательство в магистрате ночной стражи, посещение правителем Милана Лодовико Мавром мастерской Леонардо и т.д.) камера управляет зрительским вниманием, плавно направляя его от одного внутрикадрового объекта к другому и перемещаясь в пространстве. Длительность внутрикадрового движения в телевизионной продукции зачастую зависит от продолжительности закадрового комментария, сопровождающего подобную сцену. К тому же сложный кадр, масштабирование и ракурсность которого зависит от единовременного движения камеры, является штучным продуктом, не востребованным поточным телевизионным наполнением. Поэтому телережиссеры предпочитают не усложнять себе жизнь, пытаясь подогнать внутренние темпоритмические характеристики мизансценирования к скорости закадрового

¹³² Утилова Н. Монтаж: Учебное пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 76.

¹³³ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972.

текста и клиповому монтажу с частотой смены плана в 3-5 секунд. Гораздо проще использовать в работе второй тип монтажа – межкадровый.

Сравнительный анализ художественно-документальных произведений за последние два десятилетия позволяет выделить сложившиеся принципы организации межкадрового повествования. Устойчив тип раскадровки по крупностям (общий-средний-крупный –деталь, классическая «восьмерка» в диалогах), гарантирующий ориентацию в изображаемом пространстве и сохранение четкого представления о нем. Монтажная разбивка подчинена развитию сюжета и не влияет на изображаемое событие, лишь подчеркивая то, что нужно рассмотреть и на что обратить внимание. Таким образом реализуется эффект прямого развертывания действия на экране, наподобие того, как это происходит в сериалах. На характерном приеме чередования встречных планов («восьмерок») – во время диалогов, в сценах с тремя и более персонажами построен трехсерийный фильм «Мифы и правда о Карле Великом (реж. Г. Венглер, 2013). Но в кульминационной сцене битвы франков с саксами наблюдается полный отказ от привычной для сериала монтажной раскадровки. Эпизод боя целиком построен на фронтальных средних планах, обрезающих фигуру персонажей чуть выше колен (на телевидении такая крупность считается максимально комфортной для восприятия). Планы статичные, но каждый из них имеет диагональную композицию с подчеркнутой внутрикадровой динамикой, обеспечивающей напряженный ритм в развитии батальной сцены. Отчасти такое решение продиктовано отсутствием необходимых для столь эпической сцены массовочных ресурсов. Авторы не ставили перед собой цель показать масштабность столкновения противоборствующих сил – саксов и франков, ограничившись лишь поединком их лидеров – Видукинда и Карла. Но эта локальность, благодаря грамотной монтажной разработке, дает представление об общей грандиозности битвы. Острое эмоциональное впечатление от этого фрагмента во многом достигнуто благодаря четкому взаимодействию пластической формы и звукового ряда.

Из четырех вариантов присутствия звучащего слова на экране нынешние художественно-документальные проекты, в основном, используют два: диалог (разговор двух или более человек в кадре) и закадровый дикторский комментарий. Закадровый монолог героя используется редко («Написано Сергеем Довлатовым», «Лермонтов», «Жизнь Леонардо да Винчи») и еще реже внутренний монолог героя («И снова с вами я...»). А. Соколов в работе «Монтаж изображения и звука» приводит три принципа монтажа изображения и звука¹³⁴:

- реалистичность сочетания изображения и звука (прямая синхронность)
- контрапунктическое сочетание изображения и звука. Звукозрительная полифония, когда одну информацию о событии на экране несет изображение, а другую, но связанную с первой, передает звук. Это вертикальный монтаж на основе взаимного дополнения.
- последовательная реализация причинно-следственной связи между звуком и изображением, когда событие, переданное звуком, через какое-то время вызывает следующее событие в пластике, и наоборот. Диагональный звукозрительный монтаж.

Видовая гибридизация предоставляет широкие возможности для комбинирования звукозрительных средств, но практика показывает, что чаще всего применяются несложные, приемы прямой синхронности. Шум или слово привязаны к определенному кадру, что, в свою очередь, предопределяет характер монтажа как логической последовательности, связующей отдельный кадр с предыдущими и последующими кадрами. Контрапунктическое сочетание изображения и звука, реализованное посредством «нахлестов» диалогов на пластический ряд находим в сериале «Великие воины» (BBC, 2007). В серии «Сегун» разговор японского правителя с сыном об охоте переходит в шум стрельбы из лука и стука лошадиных копыт, а после монтажного стыка мы видим

¹³⁴ Подробнее см.: Соколов А. Монтаж изображения и звука. Учебное пособие М.:1988. С. 34

сцену лесной погони за дичью, поддержанную музыкально. Отсюда на первый план выдвигается вопрос соразмерности статичной и динамичной сцен, соединенных звуком. Связующим звеном между ними, обеспечивающим синхронность, является движение (в данном случае скачка лошадей). Именно движение (по Эйзенштейну) является показателем, гарантирующим целостность монтажного ряда, его «внутреннюю синхронность, в которой пластическое начало целиком сливается с тональным»¹³⁵.

Диалоги в сериале равномерно-пунктирно распределены по каждой серии, действие или мысль последовательно переходит из звука в изображение. Диалог, переходя в молчание, в паузу, не останавливает мысль, а продолжает ее в пластическом действии, что позволяет представить изображаемое событие более художественно выпуклым. Монтаж диалогов, в случае их съемок «восьмеркой», осуществляется с небольшим «захлестом» начальных слов одного говорящего на кадр со слушающим собеседником. Такой прием позволяет сгладить, сделать практически незаметными, монтажные стыки.

Очень сложный звукозрительно-полифонический рисунок (третий по классификации Соколова) имеет уже упоминавшаяся нами картина «Луна в зените» (реж. Д. Томашпольский, 2007). Обратим внимание на сцену, в которой юный Лев Гумилев в квартире Пуниных декламирует стихотворение О. Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны...». Предшествует ему эпизод, в котором Ахматова (актриса С. Крючкова) в молчании поднимается по лестнице, держа в руке неотправленное сыну письмо. При этом в ее мыслях прокручивается разговор с сыном, который мы слышим в закадровом тексте. На резком монтажном стыке подъема поэтессы по лестнице и кадров парадной советской кинохроники 30-х годов начинают звучать слова Льва Гумилева. Режиссер выражает идею несвободы прежде всего эмоционально, контрапунктически сопоставляя изображение (и прежде всего бравурную музыку)

¹³⁵ Эйзенштейн С. Монтаж [Электронный ресурс]. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html//> (дата обращения: 6.03.2016)

праздничных парадов с противоположным по смыслу текстом чтеца. Финальные строки стихотворения звучат на кадрах семейного застолья Пуниных с Ахматовой и Гумилевым. После этого следует сцена с его ночным арестом. Это пример диагонального звукозрительного монтажа, при котором событие, предваряемое словом, затем продолжилось в пластике. Звуковая тема подчеркнула причинно-следственную связь отношений художника и государственного аппарата и эмоционально окрасила весь эпизод.

Описанный выше пример является единичным случаем режиссерской «вольницы» в телевизионном художественно-документальном творчестве. Унификация и жесткие форматные требования не позволяют авторам этого вида экранной продукции использовать в работе весь арсенал приемов звукозрительного монтажа (если авторы с ним знакомы). Несмотря на богатейший выбор технологий, облегчающих монтажные механизмы, в производстве применяются лишь их простейшие формы. В свое время М. Маклюэн отмечал, что «средство (или технологический процесс) нашего времени – электронная техника – придает новую форму и перестраивает схемы социальной взаимозависимости, а также каждый аспект нашей личной жизни...»¹³⁶. Непосредственно техническая сторона монтажа, которая раньше предполагала наличие заранее четко проработанной драматической структуры, сегодня, в своем нелинейном варианте позволяет неоднократно менять творческие решения прямо за монтажным столом, что парадоксально привело не к творческому взрыву и обогащению выразительности форм, но к редукции экранной выразительности.

Суммируя вышеизложенное в диссертации, мы вправе сделать несколько выводов. Документалистика «пограничных» форм как часть экранного документализма не перспективна по двум причинам. Она либо создается по канонам игрового кино (докудрама), либо содержит продолжительные фрагменты компьютерного моделирования. В обоих случаях получается квазиреальность,

¹³⁶ Маклюэн М. Средство само есть содержание / М. Маклюэн // Информационное общество. М.: 2004. С. 341

далекая от жизненной достоверности, если понимать ее как «признак истинности при условии соотнесенности экранного изображения с сущностными проявлениями отображаемого процесса»¹³⁷. В режиссерском творчестве это выражается в переключении усилий с работы с документальным героем или актером в кадре (что составляет суть режиссерской работы) на графический дизайн «картинки». Ничего другого художественно-документальная продукция сегодня не предлагает. Перечисленных факторов достаточно для констатации несоответствия современных гибридных форм нормам экранного документализма и, как следствие, необходимости придания им иной, не относящейся к документализму, дефиниции.

¹³⁷ Дробашенко С. Пространство экранного документа. М.: Искусство, 1986. С. 126.

Заключение

Мы рассмотрели такое многогранное и эстетически подвижное явление как документалистика «пограничных» форм. Перед нами открылось пространство, успешно соединившее противоположные принципы экранного постижения окружающего мира. Движущей силой этого вида творчества являлась усиленная авторская активность и образное экранное мышление, доказавшие возможность диалектического взаимодействия игрового с неигровым без искажения характеристик отображаемой реальности. Они же эстетически насыщали синтез документа и постановки, обогащая его образной поэтикой и вдыхая в него творческую энергию.

Видовые диффузии в документалистике прежде не становились объектом углубленного теоретического изучения, и наше исследование одно из первых в отечественном киноведении. Основной целью работы было сопоставление наиболее репрезентативных образцов классического наследия отечественной и западной художественно-документальных практик с современным опытом гибридизации в документалистике. Подобный сравнительный анализ позволил наглядно продемонстрировать все драматургические, композиционные, эстетические трансформации, произошедшие с исследуемым направлением за последние четверть века, и на их основе сделать вывод о жанровых потерях и приобретениях с точки зрения его претензий на искусство. Для осуществления намеченной цели выполнены следующие действия: рассмотрены, проанализированы и систематизированы художественно-эстетические черты документалистики «пограничных» форм, принципы ее пространственно-временной организации. Также охарактеризованы особенности режиссуры, сопряженные с принадлежностью к разным кинематографическим школам и с внедрением различных технических новшеств. Теоретически продуктивным оказалось выполнение всех поставленных задач: прослежены принципы формирования, динамика развития и эстетические модели поливидовой документалистики отечественной и западной традиций; изучены механизмы

взаимодействия документальной, игровой и мультипликационной систем; описаны профессиональные приемы «восстановленного события» и «реконструкции», а также способы их введения в структуру произведения и типы сочленения инсценировки и документа; рассмотрены эстетические трансформации художественно-документальных произведений в условиях цифровой среды; исследованы новации языковой сферы и звукозрительной образности, пространственно-временная организация и монтажная выразительность; охарактеризованы различные типы внутрижанровых гибридов – мокьюментари, докудрама, «докумыло», прослежено их влияние на документалистику в целом.

Главный вывод исследования заключается в том, что в эстетическом и идейно-художественном плане потерь оказалось больше. В результате влияния телеформатов и мультимедийных форм образовался совершенно новый тип документальных гибридов, имеющий мало общего с жанровой традицией, выработанной в 1960-70 –е гг. XX в. Функции игровой постановки поменялись с информационно-аналитической на иллюстративно-развлекательную, видовой синтез воплощается в смешении игры и графической материализации. Снятый кадр по отношению к графическим сценам находится в таком же подчиненном положении, как некогда хроникальный кадр по отношению к постановке. В недалеком будущем вполне возможным представляется полное замещение актерского действия (как финансово и ресурсоемкого производства) компьютерной визуализацией, выразительность которой будет исходить из ориентированности на интерфейс компьютерных приложений. Их близость к мультимедийным форматам обеспечивает их яркую зрелищность и востребованность у массового зрителя.

Исследование специфики поливидовой документалистики, предпринятое в рамках данной работы, свидетельствует о плодотворности конкретных результатов, которые могут быть промежуточным этапом в перспективе изучения грядущих модификаций в документальном кино. Уже существуют примеры

виртуальной документалистики¹³⁸, существование которой в будущем представит значительные теоретические возможности для анализа собственных проблем. Будет необходим последовательный анализ реализации категорий «правды» и «достоверности» в документальных произведениях, использующих мультипликацию, анимацию и объекты расширенной реальности.

Современный экран, кинематографический и телевизионный, стремительно меняется, что отражается на всем массиве экранной продукции. Границы видов, жанров, правды и вымысла, виртуальности и реальности находятся в постоянном движении, рождая все новые киноформы. Пока еще этот процесс контролирует режиссер, человек, в идеале обладающий специальными навыками конструирования экранного пространства и знаниями в области психологии восприятия. Недаром в название диссертационной работы вынесено слово «режиссура», процесс, подразумевающий наличие некой творческой индивидуальности. Некогда осознание собственной ответственности перед зрителем побуждало каждого режиссера искать и использовать в творчестве свои конкретные приемы и методы, в конечном итоге, определяющие его режиссерский стиль. Иными словами, быть личностью на экране. Но регрессивность общей зрительской культуры и снижение компетенции специалитета различных уровней негативно отразилось на сознании творческих людей. Скорости появления, внедрения и устаревания техники и технологии в экранном производстве таковы, что режиссеры просто не успевают применять функции «художника», оставаясь в рамках испытателя очередной съемочной или монтажной новинки. Безусловно, искусство режиссуры должно быть компилятивным, должно использовать новые комбинации средств выразительности в новых контекстах. Но их чисто технические соположения никогда не заменят творческой индивидуальности, без которой невозможно само искусство.

¹³⁸ Имеются в виду эксперименты в области виртуальной документалистики режиссера Нонни де ла Пенья «Проект Сирия» и «Голод в Лос-Анджелесе». – А. Е.

Словарь терминов

Поливидовая (гибридная) документалистика: вид творческой деятельности, использующий методы и приемы двух (или нескольких) художественных систем – игровой, документальной и мультипликационной. На своем современном этапе развития представляет собой сложный, многосредовый объект, структурированный по коллажному принципу, не исключающий пересечение различных слоев реальности и ее графических подобию.

Мокьюментари: тип гибридного произведения, сочетающий документальную форму и вымышленное содержание.

Докудрама: тип гибридного произведения, в котором документальное содержание реализовано путем игровой инсценировки.

«Докумыло» (docusoap): тип экранной репрезентации, фиксирующий жизнь группы людей в определенных условиях, в локальном географическом пространстве.

«Анимадок» (анимационная документалистика): тип гибридного произведения, в котором мультипликационное начало в изобразительном решении действует наряду с хроникой и постановкой.

Расширенная реальность (англ. augmented reality): введение в пространство экрана любых визуальных данных и объектов, дополняющих экранную вербальную и невербальную информацию.

Библиография

1. Абдуллаева З. Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 480 с.
2. Аристарко Г. История теорий кино. Пер. с ит. Г. Богемского. М.: Искусство, 1966.- 356 с.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие/Общ. ред. и вступ. ст. В. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. - 392 с.
4. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М.: Прометей, 1994.- 352 с.
5. Агафонова Н. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск: Тесей, 2008. - 392 с.
6. Аронсон О. Коммуникативный образ. (Кино. Литература. Философия). М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 384 с.
7. Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003. – 264 с.
8. Бабушкин С. Пространство и время в искусстве. Курск: КГПУ, 1995. – 64 с.
9. Багиров Э., Кацев И. Телевидение XX век. М.: Искусство, 1968. – 304 с.
10. Базен А. Что такое кино? - М.: Искусство, 1972. – 384 с.
11. Балаш Б. Дух фильма. Пер. с нем. Н. Фридланд, ред. и пред. Н. Лебедева. М: Государственное из-во «Художественная литература», 1935.-121 с.
12. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства/Предисл. Р.Юренева, с. 5 - 29. М.: Прогресс, 1968. - 328 с.
13. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. - 502 с.
14. Бахтин М. Работы 1920-х годов. Киев: Изд-во «Next», 1994. - 384 с.
15. Беленький И. Лекции по всеобщей истории кино: Годы беззвучия: Кн. 1-2: Учебное пособие/Отв. редактор В.Луков. М.: ГИТР, 2008.—416 с.

- 16.Беляев И. Введение в режиссуру. Курс для документалистов. В 2-х частях/И. К. Беляев. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998. – 81 с. (1часть), 157 с. (2 часть).
- 17.Беньямин В. Произведения искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе/Предисл., сост., перевод и прим. А. Ромашко. М.: Медиум, 1996. - 242 с.
- 18.Березин В., Волкова И., Грабельников А. Экранная коммуникация в современном информационном обществе: Учебное пособие. М.: РУДН, 2008. – 347 с.
- 19.Березин В.Теория массовой коммуникации. М.: РУДН, 1997. - 33 с.
- 20.Беспалова А., Корнилова Е., Корочинский А., Лучинский Ю., Станько А. История мировой журналистики. Москва-Ростов-на-Дону: Март, 2003.–432 с.
- 21.Богомоллов Ю. Проблемы времени в художественном телевидении: Опыт сравнительного анализа/Отв. ред. А. Вартанов. М.: Искусство, 1977. - 127 с.
- 22.Борев Ю. Введение в эстетику. М.: Советский художник, 1965. – 326 с.
- 23.Борецкий Р. Осторожно, телевидение! М.: ИКАР, 2002. - 260 с.
- 24.Вайсфельд И. Композиция в киноискусстве: Учебное пособие Ч. 1. М.: ВГИК. Кафедра драматургии, 1981. - 83 с.
- 25.Вакурова, Н. В., Московкин, Л. И. Типология жанров современной экранной продукции: учебное пособие. М.: ИСИ, 1998. - 66 с.
- 26.Вертов Дз. Статьи. Дневники. Замыслы/Ред.- сост., авт. вступ. ст. и примеч. С. Дробашенко. М: Искусство, 1966. - 320 с.
- 27.Волков В. Философия: основные проблемы, понятия, термины. Учебное пособие. СПб.: Санкт-Петербургский институт психологии и акмеологии, 2010. - 136 с.
- 28.Выготский Л. Психология искусства/Общ. ред. Вяч.Иванова. - Изд.2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1968. -576 с.

29. Галкин Д. Техно-художественные гибриды или произведение искусства в эпоху его компьютерного производства//Гуманитарная информатика.- 2007.- № 3. С.40-53
30. Галушко Р. Драматургия буржуазного телевидения. Многосерийная телепродукция и проблемы «Массовой культуры». М.: Искусство, 1977. – 159 с.
31. Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. Пер. с нем.; послесл. Е. Громова. М.: Радуга, 1986. — 360 с.
32. Горюнова Н. Художественно-выразительные средства экрана. Ч.1. Пластическая выразительность кадра: учебное пособие. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1995. - 41 с.
33. Горюнова Н. Художественно-выразительные средства экрана. Ч 2. Динамика экрана: учебное пособие. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1996. - 39 с.
34. Горюнова Н. Художественно-выразительные средства экрана. Ч 3. Изобразительно-звуковой образ: учебное пособие. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1997. - 47 с.
35. Дворко Н. Режиссура мультимедиа: генезис, специфика, эстетические принципы: Дис. д-ра искусствоведения. М.: 2004. – 334 с.
36. Десяев С. Категории пространства и времени в образной структуре телевизионной публицистики: Дис. д-ра филологических наук. М.: 2005. – 336 с.
37. Джулай Л. Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества/Л.Н. Джулай, НИИ киноискусства. – 2-е изд., доп и перераб. М.: Материк, 2005. – 240 с.
38. Документальное кино эпохи реформаторства: сб. ст./НИИ киноискусства/ Сост. Г. Долматовская, Г. Копалина. М.: Материк, 2001. – 160 с.
39. Дробашенко С. Пространство экранного документа/С.В. Дробашенко. М.: Искусство, 1986. – 320 с.

40. Дробашенко С. Феномен достоверности. М.: Искусство, 1972. – 183 с.
41. Дробашенко С. Экран и жизнь. М.: Искусство, 1962. – 240 с.
42. Егоров В. Телевидение: теория и практика. М.: МНЭПУ, 1992. – 312 с.
43. Ерохин С. Эстетика цифрового изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2010. - 432 с.
44. Журналисты XX века: люди и судьбы. М.: Олма-пресс, 2003. – 824 с.
45. Зайцева Л. Выразительные средства кино. М.: Знание, 1971.-160 с.
46. Зайцева Л. Документальность в современном игровом кино: Учебное пособие/Госкино СССР, ВГИК. М.: ВГИК, 1987. -73 с.
47. Зеркала и лабиринты: Опыты текстового анализа. Теоретический анализ фильма: сб.ст./ВГИК/Сост. Л. Ключева, О. Чефранова. М.: ВГИК, 2001. – 223 с.
48. Зоркая Н. Уникальное и тиражированное: Средства массовой информации и репродукционное искусство. М.: 1981. – 168 с.
49. Зубков Г. Красильников А. Телевизионный театр жизни//Высшее образование в России. – 2001. - № 5. С. 90-98.
50. Зубков Г. Моя журналистика. Факт, обращенный в образ. М.: РУДН, 2006. – 748 с.
51. Иванов В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века//Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4. Семиотика культуры, искусства, науки/В. В. Иванов. М.: Языки славянской культуры, 2007. - С. 129-155.
52. Иванов В. Функции и категории языка кино/Тартуский государственный университет//Труды по знаковым системам. - Выпуск 7. Тарту: ТГУ, 1975. - С. 170-192.
53. Иванов В. Избранные труды по семиотике и истории культуры.Т.1: Знаковые системы кино. Поэтика. М.: Языки русской культуры, 1999.-912 с.
54. История советского кино 1917—1967. В 4-х т./Институт истории искусств, НИИК. М.: Искусство, 1969-1978.

- 55.Каминский А. Пошаговый самоучитель тележурналиста. М.: Эксмо, 2007. - 384 с.
- 56.Караганов А. В спорах о кинематографе. М.: Искусство, 1977. – 288 с.
- 57.Киселев А. Теория и практика массовой информации. Подготовка и создание медиатекста. СПб.: Питер, 2011. - 400 с.
- 58.Клюева Л. Постмодернизм в кино. О некоторых аспектах постмодернистского дискурса: материалы по курсу «Теоретический анализ фильма»: учебное пособие; 2-е изд. М.: ГИТР , 2010. – 96 с.
- 59.Клюева Л. Проблема стиля в экранных искусствах: учебное пособие/Л. Б. Клюева. - 4-е изд. М.: ГИТР ,2014. - 148 с.
- 60.Кривенко Б. Язык массовой коммуникации: лексико-семиотический аспект/ Б.В. Кривенко. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1993. – 136 с.
- 61.Кулешов Л. Уроки кинорежиссуры. М.: ВГИК, 1999. - 262 с.
- 62.Кулешов Л. Собр. соч. в 3-х тт. Т. 1:Теория. Критика. Педагогика / СК СССР, ВГИК, Центр гос. Архивлит и искусства СССР; Отв. ред. Р. Юренев. М.: Искусство, 1987. – 448 с.
- 63.Лихина Н. Актуальные проблемы современной русской литературы: Постмодернизм: Учебное пособие. Калининград, 1997. – 59 с.
- 64.Лотман Ю. Статьи по семиотике и типологии культуры//Избранные статьи в 3-х тт. Т. 1. Таллин, 1992. 419 – с.
- 65.Лебедев Н. Очерк истории кино СССР. Немое кино. (1918-1934).-2-е перераб., доп. изд. М.: Искусство, 1965. - 583 с:
- 66.Левин Е. О художественном единстве фильма. М.: Искусство, 1977. – 120 с.
- 67.Леф и кино. Стенограмма совещания//Новый Леф.–1927.-№11-12. С. 50-70
- 68.Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Ээсти раамат, 1973.- 138 с.
- 69.Лотман Ю., Цивьян, Ю. Г. Диалог с экраном. Таллин: Александра, 1994. - 216 с.

- 70.Луков М.В. Телевидение: конструирование культуры повседневности. Дис. к-та филос. наук. М.: 2006. – 167 с.
- 71.Луньков, Д. Наедине с современником. Заметки режиссера документальных телефильмов. М.: Искусство, 1978. -175 с.
- 72.Мазурина Е. Взаимодействие документальных форм кинематографа и телевидения. Дис. к-та искусствоведения. М.: 1984. – 186 с.
- 73.Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. Пер. с англ. В. Николаева, закл. ст. М. Вавилова. М. - Жуковский: Канон-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. - 464 с.
- 74.Маклюэн М. Средство само есть содержание/М. Маклюэн//Информационное общество. М.: АСТ, 2004. – 507 с.
- 75.Малькова Л. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2001. - 188 с.
- 76.Маньковская Н. Париж со змеями. М.: ИФ РАН, 1995. – 220 с.
- 77.Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
- 78.Мартыненко С. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979. - 112 с.
- 79.Местергази Е. Документальное начало в литературе//Теоретико-литературные итоги XX века: сб.ст. М.: Наука, 2003. – Т. I: Литературное про- изведение и художественный процесс/глав. ред. Ю. Борев. – С. 134–160.
- 80.Михалкович В. Изобразительный язык средств массовой коммуникации. М.: Наука, 1986. – 223 с.
- 81.Михалкович В. Очерк теории телевидения. М.: ГИИ, 1996. – 256 с.
- 82.Михалкович В.И. О сущности телевидения. М.: ИПК работников ТВ и РВ, 1998. - 50 с.
- 83.Муратов С. Пристрастная камера/С. А. Муратов.—2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2004. - 185 с.
- 84.Никитина И. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа. Дис. д-ра филос. наук. М.: 2003. – 286 с.

- 85.Новикова А. Выразительные средства телевидения на современном этапе//СМК в художественной культуре России XX века. Т. 3. Телевидение на рубеже веков (1980-2001), ГИИ, 2002. – С. 135-157.
- 86.Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. М.: Алетейя, 2008. – 208 с.
- 87.Новикова А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности. М.:ВШЭ, 2013. – 330 с.
- 88.Никифоров Е. Очерк в кино. М.: Искусство, 1962. – 120 с.
- 89.Пельт В.Д. Дифференциация жанров газетной публицистики: учебно-методическое пособие. М.: МГУ, 1984.- 47 с.
- 90.Познин В. Изобразительное решение аудиовизуального произведения. Курс лекций. СПб.: СпбГУ, 2007. - 136 с.
- 91.Пондопуло Г.К. Фотография. История. Эстетика. Культура. М.: ВГИК, 2008. – 336 с.
- 92.Правда кино и «киноправда»: По страницам зарубежной прессы. Сборник статей/Под. ред. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1967. -335 с.
- 93.Прожико Г. Документальные шедевры мирового кино. Вып. I. СПб.: Реноме, 2015. – 344 с.
- 94.Прожико Г. Жанры в советском документальном кино 60-х- 70-х годов: Учебное пособие/Госкино СССР, Каф. кинооперат. мастерства. М.: ВГИК, 1980. - 60 с.
- 95.Прожико Г. Концепция реальности в экранном документе. М.: 2004. – 454 с.
- 96.Прожико Г. Театр и документ: оппозиция или интеграция?//Вестник ВГИК № 3(21), 2014. С. 40-49.
- 97.Прожико Г. Экран мировой документалистики. М.: ВГИК, 2001. - 320 с.
- 98.Рабигер М. Режиссура документального кино/Пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева, под ред. И. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006.-541 с.
- 99.Разлогов К. Искусство экрана: от синематографа до Интернета. М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. - 287 с.

100. Разлогов К. Искусство экрана. Проблемы выразительности. М.: 1981.- 158 с.
101. Ремез О. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. Учебное пособие для студентов театральных вузов и институтов культуры. М.: Просвещение, 1983.- 144 с.
102. Роберт Флаэрти. Статьи, свидетельства, сценарии/Сост. Т. Беляева; Вступ. ст. Д. Фирсовой. М.: Искусство, 1980. – 226 с.
103. Розин В. Традиционная и современная технология: (филос.- метод. анализ). М.: ИФРАН, 1998. - 216 с.
104. Ромм М. Избранные произведения: В 3-х тт./НИИ теории и истории Госкино СССР, СК СССР, ВГИК, ЦГАЛИ СССР. М.: Искусство, 1980-1982.
105. Ромм М. Из педагогического наследия. Лекции по кинорежиссуре. М.: 1976. – 95 с.
106. Рошаль Л. Мир и игра. М.: Искусство, 1973. - 168 с.
107. Рошаль Л. Эффект скрытого изображения: факт и автор в неигровом кино/НИИК. М.: Материк, 2001. – 206 с.
108. Руднев В. Морфология реальности: Исследование по «философии текста». М.: Русское феноменологическое общество, 1996.-207 с.
109. Сабашникова Е. Третье рождение: пути развития телевизионного театра. М.: Искусство, 1982. – 166 с.
110. Садуль Ж. Всеобщая история кино: в 6-ти тт. М.: Искусство, 1958.
111. Саппак Вл., Шитова В. Семь лет в театре. Телевидение и мы. М.:1968. – 280 с.
112. Соколов А. Монтаж: телевидение, кино, видео. М.: «625», 2001.–207 с.
113. Соколов А. Монтаж изображения и звука. Учебное пособие. М.: 1988. – 79 с.
114. Тарабукин Н. Смысловое значение диагональных композиций в живописи//Труды по знаковым системам. Т. VI: Сб. науч. статей в честь М.М. Бахтина/Отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту, 1973. С. 475-481.

115. Тертычный А. Жанры периодической печати: Учебное пособие. - 2-е изд., испр. и доп. М.: Аспект Пресс, 2002. - 320 с.
116. Утилова Н. Монтаж: учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2004. - 172 с.
117. Хренов Н. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. - 646 с.
118. Что такое язык кино: Сборник/ВНИИК, Госкино СССР, Ред. кол.: Е.С.Громов и др. М.: Искусство, 1989. - 240 с.
119. Шлыкова О. Культура мультимедиа. Учебное пособие для студентов/МГУКИ. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. - 415 с.
120. Эко У. О членениях кинематографического кода//Строение фильма. М.: 1984.
121. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию/Пер. с итал. В. Резник и А. Г. Погоняйло. СПб.: Симпозиум, 2004. - 544 с.
122. Элиаде М. Аспекты мифа. Пер. с фр. - 3 изд. М.: Академический проект, Парадигма, 2005. - 224 с.
123. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость. СПб.: Алетейя, 1998. - 249 с.
124. Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. - Вып. 2. М.: 2006. - 239 с.
125. Bennett T., Boyd-Bowman S., Mercer C. and Woollacott J. Popular Television and Film. London: BFI Publishing/Open University Press, 1984. - 307 p.
126. Brown T., Belen V. The Biopic in Contemporary Film Culture. Routledge, 2013. - 328 p.
127. Corner J. The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary. Manchester: Manchester University Press, 1996. - 212 p.
128. Grierson on Documentry. Edited with an introduction by F. Hardu. London: Collins, 1946. - 256 p.
129. Rotha P. Documentary film. London: Faber and Faber, 1935.
130. Rosenthal A., Corner J. New challenges for documentary. Manchester: Manchester University Press, 2005. - 520 p.

131. Hill A. Reality TV: Audiences and popular factual television. London; New York: Routledge, 2005. – 179 p.
132. Hoffer T. W., Nelson R. A. Evolution of Docudrama on American Television Networks: A Content Analysis, 1966-1978. The Southern Speech Communication Journal, Vol. 45, 1980. P. 149-163
133. Manovich L. The Language of New Media. The MIT Press, 2001. – 335 p.
134. Rhodes G. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking. – North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006. –294 p.
135. Willis E. Foundations in Broadcasting. New York: Oxford University Press, 1951.- 439 p.

Литература из электронных источников

136. Аронсон О. Пустое время. Монтаж и документальность кино. [Электронный ресурс]//Киноведческие записки.-2000.-№ 49. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/362/> (дата обращения: 18.11.2015)
137. Березовчук Л. Это должен знать каждый: словарь для Homo Communicans [Электронный ресурс]//Журнальный зал,-2010.-№ 1. С. 116-132.URL: <http://magazines.russ.ru/october/2010/1/be8.html/> (дата обращения 16.06.2015)
138. Бодрийяр Ж. Симулякр и симуляция [Электронный ресурс]. Пер. с фр. О.А. Печенкина. Тула, 2013. – 204 с. URL: http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml/ (дата обращения: 16.06.2015)
139. Буров А.М.: Яременко Е.Г., Соколов С.М.: Лукиных Н.В., Орлов А.М.: Монетов В.М. Язык мультимедиа. Эволюция экрана и аудиовизуального мышления [Электронный ресурс]. – М.: ВГИК, 2012. – Системные требования: Adobe Reader. URL:

- http://mkrf.ru/upload/mkrf/mkdocs2012/08_11_2012_4.pdf (дата обращения: 21.10.2016)
140. Гук А. Эстетические тенденции в современных экранных медиа [Электронный ресурс] // GISAP// URL: <http://gisap.eu/ru/node/1227//> (дата обращения: 01.08.2016)
141. Деникин А. Мультимедиа и искусство: от мифов к реалиям [Электронный ресурс]//Художественная культура. – 2013. - №2. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-3/yazyki/843.html> (дата обращения: 12.10.2015)
142. Зверева В. История на ТВ: конструирование прошлого [Электронный ресурс]//Отечественные записки. – 2004. - № 5. URL: <http://www.strana-oz.ru/2004/5/istoriya-na-tv-konstruirovanie-proshlogo//> (дата обращения: 12.05.2015)
143. Зверева В. Репрезентация и реальность [Электронный ресурс]//Отечественные записки. – 2003. - № 4. URL: <http://www.strana-oz.ru/2003/4/reprezentaciya-i-realnost//> (дата обращения: 7.06.2015)
144. Изволов Н. Что такое кадр? [Электронный ресурс]//Искусство кино. - 2000. -№ 9. URL: <http://kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article23> (дата обращения: 21.03.2016)
145. Кишанков В. Телевизионное искусство: специфика выразительных средств, практика, перспективы[Электронный ресурс]//Современные проблемы науки и образования, - 2014. - № 3(14.05.2014) URL: <http://www.science-education.ru/117-13083//> (дата обращения: 3. 09.2015)
146. Луков М. Телевидение: телевизионная картина мира [Электронный ресурс]//Информационный гуманитарный портал «Знание. Понимание. Умение». – 2008. - № 4. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/4/Lukov_TV_World-view// (дата обращения: 4.07. 2015)

147. Малькова Л. ТВ: Игры с документальной формой [Электронный ресурс]//«Медиаскоп».-2012.-№3. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1126//> (дата обращения: 22.12.2015)
148. Михайлов С.А. Журналистика США [Электронный ресурс]. СПб.: Изд-во Михайлова В.А., 2004. URL: <http://evartist.narod.ru/text6/01.htm//> (дата обращения: 12.09.2015)
149. Можейко М. От постмодерна к пост-постмодерну: современные социокультурные трансформации и новейшие тенденции философии языка [Электронный ресурс] URL: <http://www.programma.x-pdf.ru/16filosofiya/341907-1-ot-postmoderna-post-postmodernu-sovremennie-sociokulturnie-transformacii-noveyshie-tendencii-filosofiya-yazika-mozheyk.php//> (дата обращения: 7.05.2015)
150. Мороз О. От скверны к профанации: Оксана Мороз о мокьюментари [Электронный ресурс]//Sug.ma: платформа для публикации текстов о человеке, культурных явлениях и обществе. – 2015. URL: <http://sug.ma/@furqat/ot-skvierny-k-profanatsii-oksana-moroz-o-mokiumientari//> (дата обращения: 21.05.2015)
151. Огурчиков П. Экранная культура как новая мифология (на примере кино). Дис. доктора культурологических наук. Химки, 2008. [Электронный ресурс] URL: <http://www.dissercat.com/content/ekrannaya-kultura-kak-novaya-mifologiya-na-primere-kino//>(Дата обращения: 22.06.2015)
152. Познин В. Современные СМИ: между правдой и вымыслом [Электронный ресурс]//«Медиаскоп», 2014. – № 2. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1513//> (дата обращения: 7.05.2015)
153. Разлогов К. Монтажный и антимонтажный принципы в искусстве экрана [Электронный ресурс]/Разлогов К.//Монтаж. Литература, Искусство,

- Театр, Кино. М.: 1988, С.23-32//URL: <http://ec-dejavu.ru/m/Montage.html>
(дата обращения: 22.05.2016)
154. Розенталь А. Создание кино и видеофильмов как увлекательный бизнес. [Электронный ресурс] URL: <http://goldenrose.narod.ru/full/rosental/glava17/index.htm> (дата обращения: 04.09.2015)
155. Фортунатов А. Проблемы истории телевидения: философский и культурологический подход. Курс лекций [Электронный ресурс].Н.Н.: Нижегородский гуманитарный центр, 2007. URL: <http://evartist.narod.ru/text12/90.htm> (дата обращения: 3.08.2016)
156. Фурцева С. Кино и ТВ: эффект присутствия [Электронный ресурс]. URL: <http://priisk74.ru/advt028.htm>// (дата обращения: 13.02.2016)
157. Хржановский А. В сторону фильма «Полторы комнаты, или сентиментальное путешествие на родину» [Электронный ресурс]//Искусство кино. - 2009. - №5. URL: <http://kinoart.ru/archive/2009/05/n5-article19>// (дата обращения: 14.08.2016)
158. Юткевич С. Поэтика режиссуры: театр и кино [Электронный ресурс]. М.: Искусство, 1986. – 467 с. URL: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st032.shtml> (дата обращения: 19.05.2016)
159. Эйзенштейн С. Монтаж [Электронный ресурс]. М.: ВГИК, 1998. URL: <http://yanko.lib.ru/books/cinema/eisenstein/montage/montage.html>// (дата обращения: 6.03.2016)
160. Hoffer T. W., Nelson R. A. «Docudrama on American Television» [WWW document]. URL:https://books.google.ru/books?id=KmlLqDFg3e8C&pg=PA64&hl=ru&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false (дата обращения: 1.09.2015)
161. Staiger J. Docudrama [WWW document]. URL: <http://www.museum.tv/eotv/docudrama.htm>// (дата обращения: 2.09.2015)

Фильмография

1. «Альтернатива 3», 1977, Великобритания, реж. К. Майлз и Д. Эмброуз
2. «Анкара- сердце Турции», 1933, СССР, реж. С. Юткевич
3. «Анна Герман: эхо любви», 2011, Россия, реж. И. Малкин
4. «Без солнца», 1983, Франция, реж. К. Маркер
5. «Биробиджан», 1943, СССР, реж. М. Слуцкий
6. «Битва за космос», 2005, США, Великобритания, Германия, Россия, реж. М. Эверест, К. Спенсер
7. «Бомбардировка Мафскинга», 1900, Англия, реж. У. Пол
8. «Был месяц май», 1970, СССР, реж. М. Хуциев
9. «В.И. Ленин. Страницы жизни», 1987, СССР, реж. В. Лисакович
10. «Вако: правила поединка», 1997, США, реж. У. Газеcki
11. «Ведьма из Блэр», 1999, США, реж. Д. Майрик, Э. Санчес
12. «Взлетная полоса», 1962, Франция, реж. К. Маркер
13. «Виртуальная история. Тайный заговор убийства Гитлера», 2004, США, реж. Д. МакНэйл
14. «Военная игра», 1965, Великобритания, реж. П. Уоткинс
15. «Вторжение», 1980, Великобритания, реж. Л. Вудхед
16. «Выход через сувенирную лавку», 2010, Великобритания, реж. Бэнкси
17. «Гибель поэта», 1986, СССР, реж. В. Захаров
18. «Гневное око», 1959, США, реж. Дж. Стрик
19. «Госпиталь на поле битвы» 1900, Англия, реж. У. Пол
20. «Два капитана 2», 1992, Россия, реж. С. Дебижев
21. «Двуликий Янус», 1991, Россия, реж. С. Дебижев
22. «Дмитрий Шостакович. Альтовая соната», 1981, СССР, реж. С. Аранович, А. Сокуров
23. «Если дорог тебе твой дом», 1967, СССР, реж. В. Ордынский
24. «Жизнь Бетховена», 1979, СССР, реж. Б. Галантер
25. «Жизнь Леонардо да Винчи», 1971, Италия, реж. Р. Кастеллани

- 26.«Жизнь после людей», 2008, США, реж. Д. де Фриз
- 27.«Забывтое серебро», 1995, Новая Зеландия, реж. П. Джексон
- 28.«Запрещенная история», 2013, Россия, реж. С. Краус
- 29.«Зелиг», 1983, США, реж. В. Аллен
- 30.«И снова с вами я», 1980, СССР, реж. Б. Галантер
- 31.«ИЛЬФИПЕТРОВ», 2013, Россия, реж. Р. Либеров
- 32.«Инцидент на Лох-Нессе», 2004, Великобритания, реж. В. Херцог и З. Пенн
- 33.«Иосиф Бродский. Разговор с небожителем», 2010, Россия, реж. Р. Либеров
- 34.«Когда мы были королями», 1996, США, реж. Л. Гаст
- 35.«Комплекс невменяемости», 1992, Россия, реж. С. Дебижев
- 36.«Кратчайшее расстояние», 1958, СССР, реж. И. Беляев
- 37.«Крещение огнем», 1939, Германия, реж. Г. Ханстрем
- 38.«Кругосветное путешествие Бертольда Брехта», 1988, СССР, реж. В. Давидчук
- 39.«Кто бомбил Бирмингем?», 1990, Великобритания, реж. Л. Вудхед
- 40.«Куллоден», Великобритания, 1964, реж. П. Уоткинс
- 41.«Кэти, вернись домой», 1966, Великобритания, реж. К. Лоуч
- 42.«Лермонтов» , 2014, Россия, реж. М. Беспальый
- 43.«Луна в зените», 2007, Россия, реж. Д. Томашпольский
- 44.«Между Дувром и Кале», 1897, Франция, реж. Ж. Мельес
- 45.«Мой муж - гений», 2008, Россия, реж. Т. Архиповцева
- 46.«Молога: Русская Атлантида», 2011, Россия, реж. Н. Викторов
- 47.«Мы», 1989, СССР, Великобритания, реж. Ю. Подниекс
- 48.«Нанук с Севера», 1919-1922, США, реж. Р. Флаэрти
- 49.«Нападение на бронепоезд», 1900, Англия, реж. У. Пол
- 50.«Написано Сергеем Довлатовым», 2012, Россия, реж. Р. Либеров
- 51.«Не ведая страха», 1980, СССР, реж. А. Соколов
- 52.«Нелюбимые», 1955, Великобритания, реж. Г. Колдер
- 53.«Нефть», 1927, СССР, реж. Н. Лебедев, А. Литвинов

- 54.«Общий ребенок: спасение Джессики Макклюр», 1989, США, реж. М. Дэнски
- 55.«Обыкновенный фашизм», 1965, СССР, реж. М. Ромм
- 56.«Опасное путешествие на Монблан», 1897, Франция, реж. Ж. Мельес
- 57.«Операция Луна», 2002, Франция, реж. У. Карел
- 58.«Память», 1970, СССР, реж. Г. Чухрай
- 59.«Париж. Почему Маяковский?», 1981, СССР, реж. В. Лисакович
- 60.«Первые на Луне», 2005, Россия, реж. А. Федорченко
- 61.«Перед судом истории», 1965, СССР, реж. Ф. Эрмлер
- 62.«Песня Брайана», США, 1971, реж. Б. Кулик
- 63.«Плесень», Россия, 2009, реж. Н. Викторов
- 64.«Повесть о нефтяниках Каспия», 1953, СССР, реж. Р. Кармен
- 65.«Полторы комнаты или сентиментальное путешествие на Родину», 2009, Россия, реж. А. Хржановский
- 66.«Последние письма», 1966, СССР, реж.С. Кулиш. Х. Стойчев
- 67.«Почему убили Улофа Пальме?», 1987, СССР, реж. М. Тюпкина
- 68.«Принцесса Диана: последний день в Париже», 2007, Великобритания, Франция, Германия, Россия, США, реж. Р. Дэйл
- 69.«Пришествие», 2015, Дания, реж. М. Мэдсен
- 70.«Птица Гоголь», 2009, Россия, реж. С. Нурмамед, И. Скворцов
- 71.«Пятый уровень», 1997, Франция, реж. К. Маркер
- 72.«Расскажи о доме своем», 1976, СССР, реж. В. Лисакович
- 73.«Ро против Вэйда», 1989, США, реж. Г. Хоблит
- 74.«Светлана», 2008, Россия, реж. И. Гедрович
- 75.«Скоки», 1981, США, реж. Х. Уайз
- 76.«Смерть президента», 2007, Великобритания, реж. Г. Рэндж
- 77.«Смерть принцессы», 1980, Великобритания, реж. Э. Томас
- 78.«Соль Сванетии», 1929, СССР, реж. М. Калатозов
- 79.«Сохрани мою речь навсегда», 2015, Россия, реж. Р. Либеров

- 80.«Спорт, спорт, спорт», 1970, СССР, реж. Э. Климов
- 81.«Тихая поп-механика, или Шолохов и Курехин о грибах», 1991, СССР, реж.
С. Курехин и С. Шолохов
- 82.«Три дня Виктора Чернышева», 1967, СССР, реж. М. Осепьян
- 83.«Угон скота в графстве Голвей», 1908, Англия, реж. У. Пол
- 84.«Утомление и борьба с ним», 1927, СССР, реж. Ю. Геник
- 85.«Хиллсборо», 1996, Великобритания, реж. Л. Вудхед
- 86.«Хлеб для Сталина. Истории раскулаченных», 2012, Россия, реж. И.
Скворцов
- 87.«Хорошие времена, замечательные времена», 1966, США, Л. Рогозин
- 88.«Человек из Арана», 1932-34, Англия, реж. Р. Флаэрти
- 89.«Чешская мечта», 2004, Чехия, реж. В. Клусак, Ф. Ремунда
- 90.«Эдна-алкоголичка», 1971, Великобритания, реж. Дж. Сэндфорд
- 91.«Это Спайнел Тэп», 1984, США, реж. Роб Рейнер
- 92.«Юрий Олеся по кличке «Писатель», 2009, Россия, реж. Р. Либеров
- 93.«Я – Вольф Мессинг», 2009, Россия, реж.Н. Викторов
- 94.«Укір: первые сто дней», 2015, Великобритания, реж. К. Аткинс

Сериалы и многосерийные проекты

- 95.«1812», 2012, Россия, реж. П. Тупик
- 96.«Британская ферма» (сериал), 2009-2012 гг., Великобритания, реж. С.
Эллиот
- 97.«Великие войны», 2007, Великобритания, реж. Т. Данн, Н. Мерфи и др.
- 98.«Истории зеленой долины» (мини-сериал), Великобритания, 2005, реж. П.
Соммер
- 99.«Мифы и правда о Карле Великом», 2013, Германия, реж. Г. Венглер
100. «Полководцы России. От Древней Руси до XX века», 2014, Россия,
реж. Е. Лосева
101. «Рождественский пир эпохи Тюдора», 2006, Великобритания, реж. К.
Митчелл

102. «Романовы», 2013, Россия, реж. М. Беспалый
103. «Усадьба Эдвардинской эпохи» , 2002, Великобритания, реж. Н. Мерфи, К. Росс-Пири
104. «Airport», («Аэропорт»), 1996-2008, Великобритания, реж. Ф. Мэлон-Грант и др.
105. «NYC Prep» («Подростки Нью-Йорка»), 2009, США
106. «Vets in Practice» («Ветеринары в заповеднике»), 1997-2002, Великобритания, BBC
107. «World in Action» («Мир в Действии»), 1963-1998, Великобритания, Granada TV for ITV
108. «You are there» («Вы - там»), 1953 -1957, США, телеканал CBS