

На правах рукописи

Екимова Анастасия Викторовна

**НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РЕЖИССУРЕ ДОКУМЕНТАЛИСТИКИ
«ПОГРАНИЧНЫХ» ФОРМ**

Специальность 17.00.03 — Кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2017

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

Научный руководитель:

Прожико Галина Семеновна
доктор искусствоведения, профессор
кафедры киноведения ВГИК

Официальные оппоненты:

Яцюк Ольга Григорьевна
доктор искусствоведения, заведующая
кафедрой мультимедийных
технологий в дизайне, Национальный
институт дизайна, г. Москва

Бровченко Галина Николаевна
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры телевидения
и радиовещания
факультета журналистики
Московского
государственного университета
им. М.В. Ломоносова

Ведущая организация:

ФГНИУ Государственный
институт искусствознания,
г. Москва

Защита диссертации состоится «9» октября 2017 г. в 13.00 на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С. А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

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

Автореферат разослан « ____ » _____ 2017 г. и размещен на сайтах <http://www.vgik.info/dissovet>; <http://www.vak.ed.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

Общая характеристика работы

Диссертационная работа посвящена исследованию художественно-эстетических и драматургических особенностей произведений художественно-документального направления. Важным представлялось не только рассмотреть процесс возникновения и формирования «смешанных форм» в документальном кинопроцессе, но и зафиксировать особенности их режиссуры в разные моменты развития аудиовизуальных искусств, обозначить основные тенденции в эволюции языка экрана, выявить 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 к традиционному документально-игровому пространству еще и 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 таких 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 игрового и документального, (периодически усиливающаяся и также

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

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-смысловое содержание. 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).

Гегемония цифровых технологий, все возрастающий поток информации за единицу времени, упрощение композиции кадра ради поверхностной, но

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

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.

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*» («*docisoap*») - 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 существенные 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 жанровое направление. Утрата авторского начала и принципов образного отражения 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.

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.

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.

Основное содержание диссертации

Во **Введении** представлена общая характеристика работы, определены её объект, предмет, цели и задачи, обоснована актуальность и новизна исследования, указана степень научной разработанности темы и эмпирическая база исследования, сформулированы положения, выносимые на защиту, даны определения основных понятий и категорий, используемых в диссертации, отражены характеристики апробации работы, её теоретическая и практическая значимость.

Глава 1., «**Экранный документ в цифровую эпоху**», состоит из трёх параграфов. В параграфе 1.1., «**«Пограничные» формы: становление жанра и формирование систем художественной выразительности**», уточняется понятие «художественно-документального» фильма в его современной реализации, рассматриваются исторические этапы формирования экранной выразительности данного направления, обозначается соотнесенность с кинодокументализмом в целом. Взаимоотношения документа и постановки как системного принципа всегда оставались проблемно-дискуссионными, поскольку затрагивали такое сущностное качество документалистики как достоверность. Но, несмотря на теоретическое стремление к четкому разграничению между документальным и игровым, на практике кинематографические произведения с первых лет их существования никогда не оставались статичными – тематические, жанровые, видовые признаки смешивались, обогащая и кино и экранную культуру в целом.

Формируясь на стыке двух видов кинематографа, документалистика «пограничных» форм представляет собой синтез кинодокумента и постановки, качество которого обуславливает степень ее художественной энергии. Функции постановки в документальном кинематографе менялась – от утилитарно-практических при стилизации под информационную хронику и наглядно-познавательных при демонстрации конкретных процессов в научно-популярных картинах, до образно-поэтических в авторских документальных лентах. Вместе с

функциями менялись и цели использования постановочных методов: буквальная иллюстративность сменилась образно-аналитическим постижением реальности, доказав тем самым возможность «соединить в одном произведении репортаж с инсценировкой и не нарушить ни правды, а это главное, ни стилевого единства»³. В данном разделе эти исторические этапы описаны от первых пробных шагов в «пограничной» полосе европейских кинематографистов Ж. Мельеса («Между Дувром и Кале» (1897), «Опасное путешествие на Монблан» (1897)) и У. Пола («Нападение на бронепоезд» (1900), «Угон скота в графстве Голвейг» (1908)) до поэтики Р. Флаэрти («Нанук с Севера» (1919-1922), «Человек из Арана»(1932-34)) и М. Калатозова («Соль Сванетии»(1929)); от опытов С. Юткевича («Анкара-сердце Турции» (1933)) и Р. Кармена («Повесть о нефтяниках Каспия» (1953)) до оригинальных художественно-документальных произведений Дж. Стрика («Гневное око» (1959)) и Л. Рогозина («Хорошие времена, замечательные времена» (1966)).

В параграфе 1.2., **«Гибридные формы: специфика телевизионного воплощения»**, рассматривается феномен гибридной документалистики на отечественном телевидении. «Малый экран», синтетичный по природе, в процессе своего становления искал самобытные формы, подтверждающие его эстетическую самостоятельность. Произведения исследуемого нами направления органично вписались в программную телевизионную сетку, во многом, благодаря своей коллажной природе, так соответствующей в целом духу телевидения. Именно коллажность, как способность соединять (склеивать) разнородные фрагменты в единое целое, сформировала не только особый, телевизионный стиль документальных гибридов, но и специфические принципы их пространственно-временной организации. Тема раскрывается за счет последовательного столкновения контрастных «кинофактур», обеспечивающего экранный коллаж, который К. Разлогов трактует как «частную, особо акцентированную форму

³ Никифоров А. Очерк в кино. М.: Искусство, 1962. С. 49

монтажа в искусстве»⁴, 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 контексте «ослабленной» формой коллажа можно считать «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 наоборот)»⁵. В качестве соответствующих примеров приведем телевизионные ленты «Кратчайшее расстояние» (реж. И. Беляев, 1958), «Париж. Почему Маяковский?» (реж. В. Лисакович, 1981), «Юрий Олеша по кличке «Писатель»» (реж. Р. Либеров, 2009) и др.

Впоследствии, с переходом телевидения на цифровые технологии, и в связи с возрастающим влиянием интернета на эстетику экранной продукции, коллажность обусловила быструю приспособляемость телепродукта к мультимедийным форматам. В данном параграфе прослеживается история эстетических поисков «пограничных» форм на советском телевидении, исследуются их структурные и композиционные особенности. Дается характеристика еще одному виду формальных диффузий – анимационной документалистике, - продукту, сочетающему мультипликацию, постановку и экранный документ: «Иосиф Бродский. Разговор с небожителем», (реж. Р.

⁴ 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)

⁵ Там же.

Либеров, 2010), «Сохрани мою речь навсегда» (реж. Р. Либеров, 2015). Автор исследования делает вывод, что эксперименты с формой превалируют с современным телевизионном процессе. Художественно-документальные произведения сегодня, во многом, являются лишь демонстрацией виртуозности технологий, а чрезмерное увлечение монтажно-техническими возможностями нивелировали задачи теледокументалистики по отображению жизни, уступив место яркому зрелищу.

В параграфе 1.3., **«Цифровизация современного художественно-документального пространства. Расширенная реальность»**, рассматриваются документальные гибриды в условиях современных цифровых и компьютерных технологий. Документалистам, работающим в художественно-документальном жанре, цифровизация предлагает, прежде всего, расширение профессионального инструментария, включающего 2D и 3D моделирование, создание искусственных сред и персонажей, декораций и объектов, создание спецэффектов, нелинейный монтаж звука и изображения.

Гибридная документалистика, особенно телевизионная, максимально приближается к такой характеристике цифровой среды как мультимедийность, специфика которой заключается в объединении различных медиаданных в рамках единого художественного поля. Наиболее популярным приемом в художественно-документальной практике сегодня является «вписывание» на этапе пост-продакшена в реалистическое видео дополнительных графических объектов. 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 «Птица-Гоголь», автор Л. Парфенов, 2009), технически грамотно соединенных с образами реальной действительности, многократно усиливает их зрелищный потенциал.

Практика «расширенной реальности», активно применяющаяся в мобильных приложениях, ТВ и в игровом кинематографе, для документалистики

пока еще не является магистральным направлением, но примеры «встраивания» виртуальных объектов в хроникальные кадры уже существуют, например, в телефильмах С. Крауса «Запрещенная история» (2013) и Р. Либерова «Написано Сергеем Довлатовым» (2012). При обращении к дополненной реальности происходит взаимодействие двух антагонистичных кинематографических кодов, рождающее не реальность, но квазиреальность, основанную на противоречивом и парадоксальном сопряжении абстракции и вещности, 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. Если в середине прошлого века с помощью технических средств экран добивался максимального сближения с жизнью, то в XXI столетии техническая изощренность приводит к противоположному результату – несовпадению с реальностью, отстранения, дедокументизации. Достичь его очень легко, поскольку «в цифровую эпоху кино перестает быть документом некоего предкамерного факта»⁶.

Гибридная документалистика на данный момент переживает переходную стадию, порожденную исчерпанностью устоявшегося в середине XX века типа условности, в ходе которой некогда актуальные языковые средства (реконструкция или восстановление факта) меняются на компьютерную материализацию. Практика реалистичного экранного письма постепенно отстывает перед полувиртуальными формами и конструкциями, дробящими некогда монолитную художественно-документальную систему на множество стилевых направлений.

Глава 2, «Трансформации гибридных жанров документалистики: от художественно-документального кино до "docusoap" (документального "мыльного сериала")», состоит из четырех параграфов и трех подпараграфов. В

⁶ 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)

ней описываются продукции различных жанровых мутаций гибридной телевизионной документалистики, так или иначе связанных с документом, определяются сходства и различия методов и приемов их создания, а также особенности разных подходов к смешению киноязыков. Параграф 2.1., **«Мокьюментари и реальность: проблема границ правды и вымысла»**, посвящен исследованию различных приемов стилизации вымышленного сюжета под экранный документ. У мокьюментари отсутствовал долгий период эстетических поисков, его авторы просто заимствовали, как это свойственно постмодернистам, наиболее жизнеподобную форму документальной речи – репортаж. Достоверность мокьюментари, несмотря на частую абсурдность предмета их повествования, достигается, на наш взгляд, за счет «эффекта присутствия», обеспеченного экранной выразительностью репортажа. Аудитория погружается в текущий на экране момент времени, переживая его не только в рациональном информационном качестве, но и в эмоционально-чувственном, что привязывает к выдуманной истории и заставляет верить в нее.

Визуальное правдоподобие строится на системе взаимодействия особого типа актерской игры и характерного способа запечатления. Съемки в мокьюментари имитируют стихийную фиксацию, с небрежной композицией и «браком» изображения, а актерская игра максимально приближена к поведению обычного человека, случайно попавшего в поле зрения кинообъектива («Выход через сувенирную лавку» (реж. Бэнкси, 2010), «Смерть президента» (реж. Г. Рэндж, 2007), «Это – Спайнел Тэп» (реж. Р. Райнер, 1984) и др. Параллельно рассматриваются возможности экранной идеологической пропаганды средствами мокьюментари, эффект от просмотра которого вызывает существенные изменения в общественной жизни: («Крещение огнем» (реж. Г. Ханстрем, 1939), «Ukip: первые сто дней» (реж. К.Аткинс, 2015)), а также психологические особенности зрительской веры в этот тип экранного текста.

В параграфе 2.2., **«Способы воссоздания реальности в докудраме: традиции и новаторство»**, представлен обзор британской, американской и российской докудрамы. Невзирая на разные подходы к организации материала и

различную временную протяженность соответствующей экранной практики, сегодня все три типа докудрам объединены чертами, свойственными любому явлению массовой культуры. Их драматургическая формула – тайна, загадка в основе детективных сюжетов, разоблачения и интимные подробности в биографиях, растиражированные образы в исторических ретроспекциях. Наиболее эстетически и идейно емкая, британская докудрама начинала как форма экранного анализа актуальной проблематики общества («Нелюбимые», реж. Г. Колдер, 1955; «Кэти, вернись домой», реж. К. Лоуч, 1966), американская – позиционировала себя как вечернее телевизионное развлечение («Песня Брайана», реж. Б. Кулик, 1971); «Общий ребенок: спасение Джессики Макклор», реж. М. Дэнски, 1989; «Вако: правила поединка», реж. У. Газецки, 1997 и др). Российский аналог заимствовал у зарубежной школы клиповый монтаж и яркую зрелищность, а также драматургическое клише - целеустремленного главного героя с ясными намерениями и ограниченным числом мотивов поведения. Два-три типичных персонажа второго плана оттеняют героя и создают необходимое количество диалогичных сцен. Тип актерской игры идентичен сериальному с его невидимой «четвертой» стеной: точки съемки всегда расположены вдоль «стены», актеры развернуты в сторону камеры: «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).

Дистанция в три четверти века, отдаляющая современную докудраму от периода ее становления, показала востребованность игровой реализации 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 авторов вписаться в формат телеканала-заказчика. В период расцвета, в 1950-е -1960-е 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. Но, к сожалению, в настоящий момент мы наблюдаем распыление стиля на множество техник и манер, ведущее к потере жанровой специфики.

В параграфе 2.3., **«Отечественная художественно-документальная школа. Классическое наследие и новые форматы: открытия и потери»**, установлена принципиальная разница между советской школой художественно-документального кинематографа и его современным телевизионным наследием. Обозначается конкретный временной период, когда произошел слом в развитии «пограничных» документальных форм и начался их идейно-художественный регресс. Советская документалистика смешанного типа предлагала особую драматургию - образную, контрапунктную, многослойную. Зритель не просто потреблял информацию, он радовался, горевал, удивлялся, гордился, размышлял - сопереживал. Копирование западных форматов, отстраненных, рационально-прагматичных, постепенно отучило россиян от сопереживания, предложив взамен потребление информации. 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. Формально жанр сохранил некоторые традиционные признаки (постановку и наблюдение), но как-то незаметно «потерял» художественную образность, обобщенность 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 которого форма сама становится содержанием, предельно ярким и эффектным, но пустым.

Параграф 2.4., **«Выразительные ресурсы художественно-документального жанра»**, состоит из трех подпараграфов. Раздел 1 параграфа 2.4., **«Восстановление прошлого. Реконструкция как жанр и как прием»**, посвящён основному формообразующему началу в документальных гибридах – реконструкции. Этот термин можно понимать двояко – как творческий метод и как жанровое образование. Популярны сегодня исторические костюмированные реконструкции, по сути, являются псевдодокументальным гибридом, специфика которого заключается в интеграции в документальную форму черт реалити-шоу: узкий круг действующих лиц и ограниченная территория для действия; бессюжетность; процессуальность, нережиссируемые ситуации, акцентированная нарративность и др. Техники нагнетания искусственного мелодраматизма, серийность, «сезонность» показов, пристрастие к бытописательству лежат в основе еще одного экранного гибрида - «докумыла» («docusoap»), развлекательного формата, фиксирующего повседневные действия искусственно связанной группы людей. Таковы сериалы производства BBC «Усадьба Эдвардинской эпохи» (2002), «Рождественский пир эпохи Тюдора» (2006), сага о британской ферме «British Farm» (2009-2012) и др. Единственная цель подобной продукции – 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. Их зрелищный успех обусловлен новой откровенностью реалити-шоу. Зритель, увлеченный мнимой документальностью, следит за действием, которое может продолжаться бесконечно, поскольку это не реальная жизнь, а «телевизионная, жизнь для экрана, который осознает свою самооценку, отнимая у зрителя все больше реального времени»⁷.

⁷ Малькова Л. ТВ: Игры с документальной формой // «Медиаскоп» [Электронный ресурс], 2012. - № 3. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1126/> (дата обращения: 22.12.2015)

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 повторение словесного сопровождения. Отсутствие психологизма актерской игры прослеживается на утрате такого элемента как жест, что привело к обезличиванию, потере образной индивидуальности изображаемого персонажа. Марионеточная манера актерского исполнения, свойственная продукту, созданному без учета критериев экранного искусства, не откладывается в зрительской памяти. В итоге, богатейший фактический материал забывается еще до того, как на экране появляются конечные титры. Подтверждение тому находим в сериалах отечественного производства «1812» (Первый канал, Star Media, 2013); «Романовы» (Первый канал, Star Media, 2013). Если реконструкция полноценна, имеет собственную драматургию и диалоги, то она снимается по сериальному образцу: актеры развернуты на зрителя, их положение преимущественно статично, отсутствует внутрикадровое движение и движение съемочного аппарата, реплики произносятся по очереди и т.д.

В разделе 2 параграфа 2.4., **«Пространственно-временная организация художественно-документальных произведений»**, рассматриваются способы пространственно-временных построений обозначенных форм. В основе телевизионной концепции лежит принцип абсолютной проницаемости пространства, связанный с «прямыми включениями» и «телемостами». Цифровые технологии позволили реализовывать проницаемость уже на уровне кадра. В кадр можно 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. Компоузинг, заменивший в дигитальном производстве комбинированные съемки, создает иллюзию плавности и незаметности переходов из графического пространства в материальное. Виртуальное пространство,

созданное с его помощью, обретает новое качество, связанное «с эффектом артефактуальной мнимоподлинности»⁸.

Благодаря компьютерной графике пластический ряд документальных гибридов все чаще разбавляется или вовсе подменяется искусственной средой. Отказ от подлинного исторического пространства, в котором разворачивались события, его замена компьютерной материализацией ведет к потере ощущения жизненной и исторической правды. Возможность такого рода манипуляций радикально меняет не только процесс кинопроизводства, но и воздействует на режиссерское творчество. Исчезает «сопротивление материала реальности, переструктурируется соотношение рационального и иррационального, конкретного и абстрактного, объективного и субъективного»⁹, границы между воображаемым и эмпирическим стираются, зритель погружается в область чистой фантазии.

В советский период исследователи телевидения (Вл. Саппак, О. Ремез) исходили из безусловности телевизионного времени¹⁰. Однако, эта теория, базировавшаяся на анализе принципов прямого телевидения, сегодня кажется 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»¹¹. 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.

⁸ Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 314

⁹ Маньковская Н. Указ. соч. С. 315.

¹⁰ Ремез О. Мастерство режиссера: Пространство и время спектакля. Учебное пособие для студентов театральных вузов и институтов культуры. М.: Просвещение, 1983. С.42; Саппак Вл., Шитова В. Семь лет в театре. Телевидение и мы. М.:1968. С. 193.

¹¹ Луков М.В. Телевидение: конструирование культуры повседневности. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. М., 2006. С. 10

В разделе 3 параграфа 2.4., **«Монтажная выразительность художественно-документальных телепроектов»**, рассмотрены драматургия и композиция фильмов с позиций монтажа, межкадровый и внутрикадровый монтаж, монтаж изображения и звука. Телевидение избегает сложных драматургических построений, поэтому функция монтажа зачастую упрощается до чисто технической задачи по склейке кадров. Используется, но в весьма выхолощенном виде т.н. «монтаж по мысли»¹², подразумевающий сложное контрапунктическое построение из пластических образов и закадрового комментария. Параллельный и 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»¹³ в художественно-документальном производстве сегодня не используются. Предпочтение отдается самому простому типу монтажа – межкадровому, гарантирующему ориентацию в изображаемом пространстве и сохранение четкого представления о нем. Из четырех вариантов присутствия звукового монтажа, в основном, используются два: диалог и закадровый дикторский комментарий. Закадровый монолог героя используется редко и еще реже внутренний монолог героя.

Монтажная разбивка повторяет сериальную, недостаток монтажной целостности или нарушение логики компенсируется компьютерной графикой. При этом не всегда соблюдается принцип комфортного соединения кадров. Склейка перестала быть незаметной из-за использования спецэффектов. Динамика повествования поддерживается клиповым монтажом.

В **Заключении** подтверждается актуальность темы исследования, подводятся итоги проведённого исследования. Его главный вывод заключается в том, что на текущий момент времени телевизионная документалистика

¹² Термин взят из работы Соколова А. Монтаж: телевидение, кино, видео. М.: Издательство «625», 2001. С. 207

¹³ Утилова Н. Монтаж: Учебное пособие для студентов вузов. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 76.

«пограничных» форм в эстетическом и идейно-художественном отношении больше потеряла, чем приобрела. В результате влияния телеформатов и мультимедийных форм образовался совершенно новый тип документальных гибридов, имеющий мало общего с жанровой традицией, выработанной в 60-70 –е гг. XX в. Исчез главный компонент, некогда составляющий жанровый нерв – образное отражение действительности. Еще одна черта – постановка, осталась, но поменялась ее задача с информационно-аналитической на иллюстративно-развлекательную. Видовой синтез сейчас воплощается не в компиляции экранного документа и игрового действия, а 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 замещение актерской постановки (как финансово и ресурсоемкого производства) на полностью компьютерную визуализацию, чья экранная выразительность будет целиком ориентирована на интерфейс компьютерных и мобильных приложений, но не на индивидуальность экранного продукта. Возможности видовых взаимодействий предстанут в новом свете, близком к мультимедийным форматам, гарантирующим яркую зрелищность и востребованность у массового зрителя.

В результате представленного исследования была выполнена главная поставленная цель: изучены структурно-композиционные особенности и динамика развития произведений «пограничных» форм, выявлены новые тенденции в режиссуре документальных гибридов. Анализ специфики поливидовой документалистики, предпринятый в рамках данной работы, свидетельствует о плодотворности конкретных результатов, которые могут быть промежуточным этапом в перспективе изучения грядущих модификаций в документальном кино и телевидении.

Публикации в журналах, включенных в перечень ВАК

1. Екимова А. В. Реконструкция как зрелище в современных исторических телеисследованиях [Текст] / А. В. Екимова // Вестник ВГИК. - 2014. - №4(22). - С. 137-145
2. Екимова А. В. Зрелищный потенциал познавательных проектов ТВ [Текст] / А. В. Екимова // Альманах ГИТИС «Театр. Живопись. Кино. Музыка». – 2015.- № 3. – С. 151-163
3. Екимова А. В. Режиссура «смешанных» форм. Диалог классических традиций и современного творчества [Текст] / А. В. Екимова // Вестник ВГИК. – 2016.- №1(27). – С. 54 -62