

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ВСЕРОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КИНЕМАТОГРАФИИ имени С.А. ГЕРАСИМОВА»

На правах рукописи

Штандке Анастасия Александровна

**СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ ОТРАЖЕНИЯ РЕАЛЬНОСТИ В
РОССИЙСКОЙ КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

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

Москва 2023

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава 1. Современный этап экранной цивилизации	15
1.1. Революция технических возможностей экранных форм неигрового кино.....	17
1.2. Социально-просветительская роль документального кино в медиапространстве	23
1.3. Авторский почерк в отечественном неигровом кино	33
1.4. Проблема поиска оригинальной формы: видеоформаты нового типа на творческих площадках	39
1.4.1. Пространство аудиовизуальной коммуникации.....	49
1.4.2. Путь к зрителю в контексте электронных СМИ: роль виртуальных киноклубов в эпоху цифровизации.....	56
Глава 2. Творческие проблемы в современном документальном кинематографе	64
2.1. Современная концепция восприятия героя.....	65
2.1.1. Проблема представления зрителям образа героя-современника.	68
2.1.2. Мутация авторской позиции.....	82
2.1.3. Этические принципы в деятельности автора	87
2.1.4. Проблема восприятия героем своего экранного образа	89
2.2. Пластическая выразительность кадра в цифровую эпоху	99
2.2.1. Проблема художественной формы	108
2.2.2. Ахроматическая цветовая гамма.....	112
2.2.3. Хроматическая избирательность как инструмент выразительности.....	118
2.2.4. Цветовая экспрессия как средство эмоционального воздействия	123
2.3. Эстетика нового экрана цифровой эпохи.....	127
Заключение	133
Словарь терминов	137
Библиография	139
Фильмография	154

Введение

Диссертационная работа посвящена исследованию творческих проблем современной отечественной кинодокументалистики. В исследовании рассматриваются тенденции развития экранной культуры, эволюции восприятия экранного отражения, выразительные компоненты художественно-документальных произведений, стилевые, композиционные особенности авторских решений, проблемы популяризации неигрового кино в условиях развития научно-технического прогресса и непрерывного совершенствования цифровой видеотехники.

Исследование кинопроцесса 2010-2021 гг. позволяет продемонстрировать своеобразие современной экранной культуры. Популяризация интернет- и цифровых технологий, их внедрение в пространство бытовой среды оказали существенное влияние на расширение спектра возможностей для профессионального и любительского творчества современников. Пользователь мобильной камеры, фиксируя видеоматериал, может в реальном времени просмотреть, переснять, а также отредактировать и опубликовать в сети Интернет отснятый им материал. К.Э. Разлогов отмечал, что «само наше окружение и его восприятие будут естественно изменяться и уже изменяются под воздействием новых форм экранных коммуникаций...»¹. Потенциальный герой-современник, он же – пользователь социальных сетей, уже имеет опыт самопрезентации в сетевых коммуникациях, следовательно, у него может сформироваться представление собственного образа на экране. Вследствие развития цифровых технологий проблема представления образа героя-современника также обретает новые черты. В контексте исследования особенностей художественного восприятия рассматривается ряд определенных противоречий между представлениями автора, героя создаваемого фильма и зрительской аудиторией.

Пристальное внимание в диссертационной работе уделяется исследованию особенностей авторского видения современных кинодокументалистов, описаны

¹ Разлогов К.Э. Новые аудиовизуальные технологии: Сборник статей. / Отв. Ред. К.Э. Разлогов. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2011. С. 36.

используемые ими выразительные средства эмоционального воздействия, цветовая избирательность художественно-документального кино. Исследование многообразия стилевых решений отражаемой художниками реальности расширяет представления о характерных особенностях современной кинодокументалистики.

Исследуемый период рассматривается в срезе произошедших в 2010-2021 гг. изменений технологий производства не только документалистики, но и аудиовизуального контента в целом. Очевидно, что технические новации оказали влияние на массовую культуру: на конкурсных площадках кинофестивалей появляется видеоконтент, созданный любителями. В данной работе определены условия образования «видеоформатов нового типа», а также проблемы продвижения отечественного неигрового кино в сетевом пространстве.

Отмечается, что процесс дальнейшего совершенствования технологий кинопроизводства находится в непрерывном развитии и в настоящее время, оказывая влияние на результаты творческой деятельности.

Актуальность исследования

Актуальность диссертационного исследования определяется, прежде всего, малоизученностью ряда творческих проблем современной российской кинодокументалистики. В условиях цифровой революции произошли существенные изменения технического инструментария для создания видео-, кино- и телепродукции. Ввиду особенностей художественного видения отображения реальности и массовой популяризации средств фиксации реальности в пространстве сетевых коммуникаций, отмечается проблема различных представлений образа героя-современника автором, героем ленты и зрителями. В работе предпринята попытка исследования проблемы взаимодействия кинодокументалистики и массовой культуры в цифровом медиaprостранстве. В эпоху цифровизации формируются методики проведения кинофестивалей в сетевом медиaprостранстве, образуются виртуальные киноклубы, что является неким локомотивом движения в сфере экранного искусства. В диссертационной

работе исследуется опыт современных отечественных кинодокументалистов, а также используемые авторами стилевые компоненты художественного видения.

Степень разработанности исследования

Диссертационная работа опирается на четыре направления теоретических источников, соответствующих теме исследования. В работе учтены теоретические положения как отечественных, так и зарубежных авторов по изучаемой проблеме.

В первую группу вошли источники для осмысления процесса взаимодействия различных видов экранной культуры, современного положения фестивалей, медиаконкурсов в сфере экранных видов искусств, в условиях развития цифровой техники, сетевого пространства во взаимосвязи с освоением неигровых видеоформатов, использованы труды исследователей: К.Э. Разлогова, М.И. Жабского, К.А. Тарасова, Н.Б. Кирилловой, Г.С. Прожико, А.А. Новиковой, Н.Г. Кривули, В.Ф. Познина, Г.Ю. Беляева, Д.А. Колесниковой, А.Г. Качкаевой и др.

В своих научных трудах исследователи затрагивали проблемы современного этапа экранной цивилизации, включая проблемы взаимодействия разных видов экранной культуры. Исследование кинопроцесса XXI века, в том числе и на теоретическом уровне, отражено в специальных сборниках научных трудов: «Новые аудиовизуальные технологии» (2011), «Экранная культура. Теоретические проблемы» (2012), «Метаморфозы идентичности» (2014), «Кинопроцесс XX – XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры» (2016), «Парадоксы медийной культуры» (2017), «Социология кино» (2020) и др.

Во вторую группу вошли материалы, посвященные проблеме экранного документализма, вопросам авторской концепции, представленные в трудах Г.С. Прожико, М.И. Андрониковой, Г. Герлингхауза, С.В. Дробашенко, Л.Н. Джулай, О.С. Горностаевой, Ю.Я. Мартыненко, а также наблюдения практиков-документалистов: Э.И. Шуб, С.В. Мирошниченко, М.А. Разбежкиной, А.С. Кончаловского, В.А. Косаковского, Т.Р. Шахвердиева, Д.Г. Завильгельского, М.Д. Горобчука, Е.В. Погребижской, Н.Э. Кадыровой и др.

В следующую группу вошли источники, в которых отражены художественно-эстетические стилевые особенности киноискусства, эволюция выразительных средств, цветовая избирательность – труды Р. Арнхейма, С.А. Эйзенштейна, Ю.М. Лотмана, Ю.Г. Цивьяна, С.С. Гинзбурга, В.М. Межуева, Э. Кассирера, Л.Б. Ключевой, А.А. Тарковского, В.Н. Железнякова, В.Н. Ждана, А.А. Ивина, И.П. Никитиной, С.П. Урусевского, А.Д. Головни, В.С. Нильсона, И. Иттена, Г. Вельфлина, Б.А. Успенского, И.В. Гёте, Э.М. Ефимова и др.

Проблема эволюции понимания природы портрета рассматривается в различных видах искусств: в живописи, скульптуре, фотографии, кинематографии. Изучение проблемы различий в представлении автора и героя создаваемого образа подразумевает обширный анализ и теоретические исследования в области искусствоведения, эстетики, философии, социологии, психологии, теории кино. Теоретическое обоснование проблемы процесса восприятия основывается на работах Р. Арнхейма, Аристотеля, А. Базена, Р. Декарта, Р. Барта, О. Родена, А. Бурделя, В.В. Кандинского, М.И. Андрониковой, Г.С. Прожико, Н.А. Хренова, А.А. Ивина, И.П. Никитиной, Л.С. Выготского, В.Н. Ждана, Н.И. Жинкина, С.М. Даниэля, Л.П. Дыко, А.К. Толстого, Л.Н. Толстого, М. Рабигера и др.

Объект и предмет исследования

Объект исследования – современная российская кинодокументалистика.

Предмет исследования – влияние цифровых средств фиксации реальности, глобальной сети Интернет, сетевых коммуникаций, платформ видеохостинга на современную российскую кинодокументалистику. Изменение эстетических представлений автора и героя документального фильма; эволюция выразительных средств фильма.

Хронологические границы – исследование проведено на материале аналитического разбора 101 отечественного документального фильма, которые были созданы в период 2009-2021 гг.

Цель исследования – изучение творческих проблем отражения реальности современной отечественной документалистики, влияния цифровых средств

фиксации реальности, глобальной сети Интернет, сетевых коммуникаций, платформ видеохостинга на появление «видеоформатов нового типа»; выявление противоречий между эстетическими представлениями автора и героя документального фильма; используемые авторами стилевые особенности художественного почерка: выразительные средства фильма.

Для решения поставленной цели исследования были определены следующие **задачи:**

1. Рассмотреть современное положение этапа революции технических возможностей экранных форм неигрового кино.
2. Определить социально-просветительскую роль современного документального кино.
3. Проанализировать значение фестивального движения в развитии современной экранной культуры.
4. Выявить роль виртуальных кино клубов в эпоху цифровизации.
5. Провести поиск оригинальной формы «видеоформатов нового типа», а также условий их появления на творческих площадках.
6. Используя метод сравнительного анализа, проанализировать документальные фильмы отечественных режиссеров, выявить эстетические особенности, используемые компоненты стилового решения.
7. Охарактеризовать особенности современной концепции восприятия героя.
8. Определить элементы пластической выразительности кадра цифровой эпохи.
9. Проанализировать творческие приемы в условиях конвергенции профессий.
10. Определить спектр творческих проблем отражения реальности.
11. Систематизировать проанализированный материал в виде емкой, объективной и четкой структуры.

Научная новизна исследования

Новизна научной работы связана с изучением таких процессов, как: взаимовлияние цифровой техники, новейших компьютерных технологий на

трансформацию творческих проблем в неигровом кинематографе и появление «видеоформатов нового типа». В диссертации аналитически осмыслены используемые кинодокументалистами стилевые компоненты авторского почерка, охарактеризованы художественно-эстетические возможности используемых современными художниками средств выразительности. Предпринят анализ с применением исследований в области искусствоведения, социологии, психологии, философии и теории кино, позволивший выявить наиболее значимые аспекты диссертационной работы. Описан процесс взаимосвязи цифровых новаций, портативных мобильных средств фиксации действительности, сетевых коммуникаций, медиафестивалей, платформ видеохостинга, медиатек с появлением неигровых «видеоформатов нового типа», ориентированных на социально-просветительскую деятельность, включающую аспекты воздействия на современное общество. Процессы всеобщей медиасоциализации, массовый интерес к средствам фиксации реальности повлекли за собой в визуальной культуре преобладание форм чувственного познания. Фиксация реальности в современном виде автопортрета – селфи – стала элементом самоидентификации пользователя сетевых коммуникаций. Автор неигрового фильма ориентирован на отражение документа реальной жизни героя. Герой-современник, овладевший навыками фиксации действительности в цифровой среде, может несколько идеализировать собственный образ, поскольку он уже самостоятельно формирует свой «сетевой экранный образ». В научный киноведческий лексикон вводятся такие термины, как «видеоформаты нового типа», «сетевой экранный образ». Проблема разного восприятия образа героя автором, самим героем и зрителем анализируется в междисциплинарном подходе в пространственных, синтетических, временных видах искусств. Описан процесс характерных видоизменений ландшафта экранной реальности эпохи цифровизации – развитие цифровой портативной техники способствовало не только возрастанию массового интереса к средствам фиксации реальности, но и расширению палитры творческих возможностей для художественного отражения реальности. В заключении отмечается вывод о том, что современные технические возможности являются

лишь вспомогательным инструментарием в творческом процессе, тогда как решение эстетического видения и отображения окружающей реальности по-прежнему остается задачей художника-документалиста, при этом возрастает значимость овладения приемами художественных компетенций.

Практическая и теоретическая значимость работы

Полученные результаты исследования могут быть отражены в лекциях по истории и теории экранных искусств, при подготовке практических пособий для начинающих кинематографистов, режиссеров документального кино, по операторскому мастерству, режиссуре монтажа, служить практическим руководством для режиссёров и операторов, монтажеров неигрового кино на разных этапах работы над созданием документального фильма. Выводы, сделанные в ходе исследований, опираются, в том числе, на результаты практической деятельности автора диссертационной работы и позволяют определить спектр актуальных проблем, присущих современному этапу развития отечественного кинематографа. Результаты диссертационного исследования имеют значение не только для истории и теории документального творчества, но и в области искусствоведения в целом, поскольку затрагиваемые проблемы рассмотрены на материалах изобразительного искусства, кино и фотографии.

Методы исследования

Ввиду синтетической природы кинематографа в настоящей работе использован междисциплинарный подход. Методологической основой диссертационной работы послужили такие методы, как: метод наблюдения, позволяющий в ходе изучения документальных картин выявить стилистические особенности авторского видения; описательный метод был применен для отображения используемых в неигровом кино выразительных средств; метод художественного анализа текста; сравнительный метод, который позволил выявлять сходства и различия стилевых приемов в неигровых работах; метод рассуждения по аналогии использовался для определения сходства проблемы восприятия во взаимоотношениях между автором и его героем в пространственных

и пространственно-временных видах искусств; дедуктивный метод исследования был использован для того, чтобы, опираясь на уже имеющиеся в киноведении устоявшиеся и общепринятые знания, получить новые результаты в рамках своей темы исследования; метод обобщения использовался для того, чтобы перейти от конкретных эмпирических наблюдений и результатов к определению общих признаков современного этапа российской кинодокументалистики. При комплексном рассмотрении были привлечены знания из различных областей: искусствоведения, философии, эстетики, социологии, психологии, истории и теории кино, без которых было бы сложно постичь современные творческие проблемы кинодокументалистики, определить стилевые особенности выразительных средств художественно-документальных произведений, а также отметить творческие потенциалы «видеоформатов нового типа».

Положения, выносимые на защиту

1. Непрерывное совершенствование портативной цифровой фото- и видеотехники, ориентированной на массового потребителя, способствовало овладению техническими навыками пользователей среди широкой аудитории. Стремление человека к фиксации и представлению образа своего существования в сетевом пространстве нашло свое выражение в современной разновидности портрета в формате селфи. Автопортрет стал неотъемлемой частью презентации своего образа в сетевом пространстве. Пользователь сетевых коммуникаций представляет видение себя, самостоятельно редактирует, презентует зафиксированный «сетевой экранный образ» в виртуальном пространстве. Сложившиеся своеобразные особенности « сетевого экранного образа» уже вполне могут оказывать воздействие на другие виды экранной деятельности: в частности, напрямую влиять на творческий процесс создания неигрового фильма.

2. В эпоху цифровизации появляется потребность развития виртуальных кино клубов, в медиапространстве возрастает роль социально-просветительской направленности российского документального кинематографа. Особенности современного этапа документального отечественного неигрового кино дополняют и расширяют представление о многообразии авторских видений. Выявляется

своеобразие «видеоформатов нового типа» на творческих площадках, которое образуется под воздействием цифровых новаций, средств сетевых коммуникаций, платформ видеохостинга. Определяется проблема ожидания зрителем положительного образа героя современности, однако природа документального кино выражает многообразный спектр свойств человеческой природы.

3. Проблема взаимоотношений между автором и героем, уже овладевшим начальными техническими навыками современного вида автопортрета, вышла на новый этап развития. Вследствие развития цифровых технологий исследуемая проблема обрела новые формы и рассматривается в контексте определенных противоречий между представлениями автора и героя-современника.

4. Природа киностиля обладает пластичностью, может видоизменяться в направлении поиска содержательной и художественной формы. В современном кинопроцессе отмечается конвергенция профессий, совмещение профессиональных навыков способствует формированию авторского почерка. Исследованы используемые выразительные средства художественной киностилистики отечественных документалистов, среди них выявляется обращение к изобразительным решениям цветовой экспрессии как средству эмоционального воздействия, определены свойства хроматической и ахроматической пластики в ряде работ современных авторов неигрового кино. Отмечаются современные экспериментальные формы с элементами графической анимации, объемного изображения 360-градусной съемки, оказывающие воздействие на пластическую выразительность кадра.

5. Условия массового овладения техническими навыками средств фиксации действительности привели к упрощению представления значимости профессий оператора и режиссера. Стремительное технологическое совершенствование позволило энтузиастам кино самостоятельно создавать документальные ленты. Однако современные технические возможности являются лишь вспомогательным инструментарием в творческом процессе, тогда как решение эстетического видения и отображения окружающей реальности по-прежнему остается задачей художника-документалиста. Благодаря процессу осмысления действительности из плоского

иллюстративного изображения проступают глубинные черты характера отражаемой реальности, возрастает значимость овладения приемами художественных компетенций – как и ранее, главный постулат кинематографа остается незыблемым: степень отображения эстетического видения в экранном документе зависит от уровня мастерства режиссера.

Материалом исследования послужили художественно-документальные произведения отечественного кинематографа, наиболее выразительные с точки зрения оригинальности режиссерских стилевых решений; материалы конкурсов кинофестивалей, обзоры и тексты прессы электронных средств массовой информации.

Степень достоверности и апробация результатов

Результаты исследования были апробированы на протяжении практической деятельности автора в качестве режиссера, оператора, монтажера документальных фильмов, а также в участии в конкурсных программах многочисленных всероссийских и международных фестивалей (более 60 кинофестивалей), в том числе, в качестве председателя студенческого жюри 39 Международного студенческого фестиваля ВГИК в 2019 году, члена жюри 10 Международного 3D-стерео кинофестиваля РГГУ в 2019 году, члена жюри 11 Международного 3D-стерео кинофестиваля РГГУ в 2021 году, члена Большого жюри Национальной Премии им. Дзиги Вертова, учрежденной Гильдией неигрового кино и телевидения, в 2022 году, члена жюри 12 Международного 3D-стерео кинофестиваля РГГУ в 2023 году.

В 2021 году автор принята в члены Гильдии неигрового кино и телевидения.

Результаты исследования были представлены в виде докладов и обсуждались на научно-практических конференциях:

1. Лицо и маска – метафорический перенос в документальном фильме. 6 научно-практическая конференция «Игра в драматургии фильма». Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова. Москва, 14-15 ноября 2018;

2. Влияние научно-технического прогресса на развитие экранных видов искусств. 6 научно-практическая конференция «Инновационные технологии в кинематографе и образовании». Международный институт новых образовательных технологий РГГУ Институт Массмедиа РГГУ. Москва, 17-18 октября 2019;

3. Метафорическое осмысление острых социальных проблем в документальном кино на примере работ участников 39 Международного студенческого фестиваля ВГИК. Международная молодежная научно-практическая конференция «Кинематограф 21 века: формы репрезентации реальности». Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова. Москва, 12-14 марта 2020;

4. Проблемы продвижения документальных фильмов молодых режиссеров. Онлайн-конференция «Время действовать: какие возможности открываются для документального кино?» Фонд «Академия Российского телевидения» в рамках проекта «Школа ТЭФИ». Москва, 28 апреля 2020;

5. Влияние социальных сетей на поиск новых форм неигрового кино. Международная научно-практическая конференция «Наука сегодня: опыт традиции, инновации». НЦ «Диспут». Вологда, 29 июля 2020;

6. Этические ценности в портрете героя документального фильма. 4 международная научная конференция «Образ Родины: содержание, формирование, актуализация». Московский художественно-промышленный институт. Москва, 18 сентября 2020;

7. Автопортрет как разновидность видеоформатов нового типа / 71 открытая международная студенческая научно-практическая конференция «СНК-2021». Московский Политехнический университет. Москва, 14 апреля 2021;

8. Гибридный формат творческих конкурсов в период пандемии. 13 международная научно-практическая конференция «Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе, науке, образовании и в других областях». Международный институт новых образовательных технологий РГГУ, Институт Массмедиа РГГУ. Москва, 15-16 апреля 2021;

9. Социально-просветительская функция современного неигрового кино России. 5 международная научная конференция «Образ Родины: содержание, формирование, актуализация». Московский художественно-промышленный институт. Москва, 23 апреля 2021;

10. Фотография как выразительный компонент в современном неигровом кино. Международная конференция «Фотожурналистика: история и актуальные проблемы современности». Московский Государственный Университет имени М.В. Ломоносова. Москва, 18 декабря 2021.

Основные положения диссертации изложены в пяти публикациях в информационно-аналитическом журнале «Вестник ВГИК», включенном в перечень ВАК.

Соответствие паспорту научной специальности

Диссертационная работа, представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства), полностью **соответствует паспорту специальности**, научное исследование разрабатывает темы: п. 25 «Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества»; п. 26 «Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров»; п. 28 «Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей»; п. 30 «Концепции и методики проведения фестивалей, конкурсов и других мероприятий».

Структура работы

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка (178 наименований), фильмографии (107 наименований) и словаря терминов. Общий объем диссертации – 160 страниц.

Глава 1. Современный этап экранной цивилизации

На протяжении истории кинематографа технические новшества воздействовали на процесс создания кинопроизведений. Этапы изменений, с одной стороны, были болезненными, однако, всякий раз открывали новые возможности для кинематографистов. Появление звука, развитие съемочной техники, сверхлегких источников света, видеокамер, новые технологии – все это результат научно-технического прогресса. При этом, чем более развиваются технологии, тем менее ощутимыми становятся ранее существовавшие ограничения при создании фильма.

Аналоговые форматы записи видео, очевидно, уступили место развитию цифровых технологий. Ранее техника стабилизации движения представляла собой дорогостоящее, узкоспециализированное техническое оборудование, а теперь современное портативное оборудование доступно практически каждому, кто желает проводить съемку. Появились альтернативные мобильные устройства, способные на высоком уровне справиться с прежними непростыми операторскими задачами. Удешевление цифровой техники, оснащенной функцией автоматической установки параметров видеосъемки способствовало быстрому освоению навыков пользования техническими средствами среди массовой аудитории пользователей. В свою очередь, массовое побуждение пользователей к развитию навыков аудиовизуальной формы коммуникации в интернет-пространстве оказало опосредованное влияние на эстетическую проблему восприятия искусства.

Кинематограф открыл многообразие форм авторских видений, и вместе с непрерывным развитием современных технологий создания кино искусство изобразительного рассказа позволило в значительной мере расширить границы для воплощения авторской идеи. Профессор К.Э. Разлогов дал определение «экранной культуры» как «тип культуры, основным материальным носителем текстов которой является не письменность, а «экранность»². Непрерывный процесс совершенствования техники в кинематографе привел к качественным изменениям

² Разлогов К.Э. Новые аудиовизуальные технологии: Сборник статей. / Отв. Ред. К.Э. Разлогов. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2011. С. 238.

в палитре выразительных средств, что позволило современникам в полной мере ощутить разнообразие применения экранной речи.

В настоящее время сетевые коммуникации являются активным инструментом взаимодействия между авторами, создающими контент, и зрительской аудиторией. Цифровая среда стала неотъемлемой составляющей современной действительности. Исследователь Г.Ю. Беляев определяет термин «цифровая среда» как «среда активного социального взаимодействия»³. Развитие веб-видеоблогинга в 2010-е гг. стало привлекательной сферой интересов для современной молодежи. Интернет-пространство, большей частью свободное от какой-либо ответственности, несет в себе огромный поток информации, среди которого возникло новое явление – видеоблогеры – индивидуумы, которые привлекают весьма значительную часть интернет-аудитории, и, как следствие, являются отражением части общественного мнения.

Каждый экранный вид имеет свои, присущие ему характерные черты, ведь формы экранного документа видоизменяются под воздействием цифрового пространства. Влияние цифровой среды современного общества привносит обусловленные временем особенности – экранный документализм, эволюционируя неизбежно соприкасается с другими формами экранных культур. Профессор Г.С. Прожико пишет: «Экранный документ каждого временного периода может быть рассмотрен как своего рода хронотоп, рожденный совместными усилиями реальности, людей с кинокамерой и зрителей»⁴. Взаимоотношения художника и аудитории пользователей современных гаджетов, запечатлевающей повседневную действительность, выходят на новый уровень, трансформируя эстетические проблемы, и исследование причинно-следственной связи этих явлений позволит нам выявить характерные особенности экранной документалистики минувшего десятилетия.

³ Беляев Г.Ю. Социально-цифровая среда как источник новых возможностей и новых рисков для современного образования // Отечественная и зарубежная педагогика. 2020. Т. 1, № 4 (69). С. 113.

⁴ Прожико Г.С. Миф о достоверности хроники войны. // Вестник ВГИК том 5, № 3 (17), 2013. С. 24.

1.1. Революция технических возможностей экранных форм неигрового кино

Для современного видеолюбителя не составляет проблемы получить информацию о методах пользования операторской техникой в глобальном сетевом пространстве. Ранее для того, чтобы научиться снимать картину, необходимо было, помимо прочего, рационально подходить к изучению операторского искусства. Мастерство практической деятельности приходило с годами освоения профессиональных тонкостей.

С появлением новых цифровых технологий существенно возрос потенциал технического инструментария для профессионального и любительского творчества. С переходом на формат видеозаписи в виде флеш-памяти (электронные носители) и распространения видеоконтента в сетевом пространстве была утеряна сакральная значимость каждого зафиксированного кадра, следствием данной потери стало, отчасти, снижение художественной планки создаваемого видеоматериала. В настоящее время широкая аудитория пользователей мобильных средств фиксации реальности массово овладела среднетехническими навыками и может умело применять их на практике, создавая разнообразные видеоролики. Однако, в целом, такое любительское творчество лишь ещё в большей степени обострило проблему эстетического воспитания вкуса – снижение понимания значимости профессий оператора и режиссера у части пользовательской аудитории.

В 2010-е гг. развитие аппаратного обеспечения средств мобильной связи привело к значительному росту числа пользователей смартфонов – мобильных устройств, дополненных различными опциональными возможностями персонального компьютера. Стремление к компактности гаджета привело к совершенствованию камер мобильных устройств. Мобильные светодиодные источники света, имеющие низкое энергопотребление, стали существенно безопаснее и качественнее прежнего поколения других типов осветительных приборов. Доступность и мобильность съемочного процесса оказали влияние на появление творческих площадок мобильного кино, кинофестивалей сверхкороткометражного кинематографа с хронометражем лент до 1 минуты.

Вместе с тем, технические новшества обрели широкую массово-потребительскую направленность, умножив интерес любительской аудитории к процессу фиксации себя и окружающей действительности. Как отмечал К.Э. Разлогов: «Киноискусство стало составной частью обширной сферы экранной культуры, которая включает в себя разные формы телевидения, бытовое видео, видеоигры – все вплоть до персональных компьютеров, сети Интернет и мобильных телефонов»⁵. Современные технологии сделали доступной возможность визуализации конкретного события истории для каждого человека, в связи с чем широкое распространение получило явление размещения в интернете видеoinформации любой тематики: от повседневной, бытовой до псевдонаучной. Такого рода массовое увлечение аудитории пользователей техническими средствами фиксации реальности, в значительной мере, представляется документальными изображениями. Как отмечает режиссер М. Разбежкина: «Отражение никогда не бывает абсолютным. Если оно абсолютно – здесь уже кончается искусство и все что угодно. Конечно, мы складываем какую-то свою реальность, но мы пытаемся рассказать о своем ее понимании»⁶. Процесс осмысления отражаемой действительности не может быть сиюминутным, от автора требуется погружение в содержательные и выразительные компоненты экранного искусства. Качество создаваемого фильма зависит от компетенции творческой команды. Востребованность приложений сетевых коммуникаций побуждает своих пользователей к активному творческому процессу создания различных аудиовизуальных форм высказывания. Профессор Н.Г. Кривуля пишет: «Для пользователя Сеть оказывается местом во многом исповедальным, местом манифестации собственного «Я» или собственных множественных «Я» (нескольких сетевых идентичностей), своих размышлений, представлений и вкусов»⁷. Потенциальный герой-современник документального фильма может уже

⁵ Разлогов К.Э. Планета кино / Разлогов К.Э. М.: Эксмо, 2015. С. 397.

⁶ Разбежкина М. А. Начинать надо со сложного / М.А. Разбежкина // Искусство кино. – 2012. – № 1. С. 61-75.

⁷ Кривуля Н.Г. Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. С. 335.

активно пользоваться сетевыми коммуникационными технологиями и самостоятельно создавать цифровой контент, отражающий манифестацию личностных установок, что в дальнейшем может стать препятствием для документального отражения реальности. Из этого следует, что в большинстве случаев в интернет-пространстве современный пользователь самостоятельно создает свой экранный образ, который следует определить как «сетевой экранный образ»⁸.

«Сетевой экранный образ» может отражать наиболее презентабельные черты личности автора. Современник занимает уже довольно активную творческую позицию, часто транслируя собственное бытовое видение реальности. При этом любитель-пользователь, создающий аудиовизуальный контент, следит, по большей части, за поддержанием презентабельности своего « сетевого экранного образа», в связи с чем содержание « сетевого экранного образа» приобретает своеобразные характерные черты, отличающие его от других образов экранной культуры.

Режиссер Д. Луньков отмечал значение *документального образа*: «Известно, что документально снимаемый человек оказывается потом, на экране, образом, типом – в силу того, что он выделен, снят, на него обратили внимание, заключили его в рамку кадра. Балансирование документального фильма между жизнью и искусством – вот причина его эстетической феноменальности»⁹. Отражение документального образа выражает художественное авторское видение, требует от автора процесса осмысления действительности.

Понятие *телевизионный образ* трактуется исследователем А. Хлызовой как «документальное отображение журналистом реальных объектов, процессов, событий и людей, основанное на принципах объективности, беспристрастности и

⁸ Прим. авт. *Сетевой экранный образ*: образ, созданный пользователем сетевых коммуникаций и предназначенный для тех социальных групп, чьи ментальные представления о бытии созвучны с воззрениями на миропонимание автора аудиовизуального документального сюжета. Владение современным зрителем навыками пользования цифровой техникой позволяет самостоятельно формировать и презентовать образ, который отражает наиболее презентабельные черты личности его автора.

⁹ Джулай Л. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия / Л. Джулай // Искусство Кино. – № 5. – 1998. [Электронный ресурс]. // URL.: <http://kinoart.ru/archive/1998/05/n5-article22> (дата обращения: 07.10.2021).

непредвзятости, наделенное определенным значением и смыслом, соответствующим идейно-эстетической канве телевизионного произведения и способствующим решению его конкретных задач»¹⁰.

Телевизионный образ обладает характерным непредвзятым, объективным взглядом на действительность, нежели «сетевой экраный образ», направленный на приукрашенное видение реальности.

Можно предположить, что мобильная видеотехника, средства сетевых коммуникаций способствовали переходу эстетической проблемы восприятия искусства на новую ступень эволюции во взаимоотношениях между автором и героем, между произведением и зрительской аудиторией.

Упрощение самого процесса съемки значительно расширяет круг желающих снять собственный документальный фильм, и, как следствие, способствует появлению большого числа разных – как по направлению, так и по качеству – видеоработ. Вслед за этим неизбежно встает проблема обесценивания информации: ведь для того, чтобы кинолента была успешной и нашла отклик в душе зрителя, автору предстоит создавать картину, подобно художнику, воплощать замысел посредством навыков, образования, опыта и таланта. Для того, чтобы нести в социум культуру и искусство, автор неизбежно должен находиться в постоянном взаимодействии с мировой культурой.

Общая картина современности кинодокументалистики представляет собой видение не только динамики развития научно-технического прогресса, но и имеет спектр других направленностей, включающих в себя ряд актуальных творческих проблем неигрового кино. Отечественный кинорежиссер Т. Шахвердиев отмечает: «В наше сознание сегодня со скоростью наводнения ворвались социальные сети – дикое поле знакомств, узнаваний, откровений и открытий. Они незаметно, но невероятно сильно трансформируют наши представления о жизни и об искусстве. Интернет переселил нас в иной мир, где, отодвигая вечность в сторону, царит

¹⁰ Хлызова А.А. Смысловые сходства и различия понятий «аудиовизуальный образ», «экраный образ», «телевизионный образ» и «художественный образ» в контексте их использования в теории и практики телевидения. // Научное мнение: научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. СПб.: 2013. №11. С.81.

сиюминутность. Меняется всё, в том числе и кино. Любой желающий заводит собственный стрим и, что хочет, то и вещает»¹¹. Стрим – функция прямого эфира, которая дает возможность пользователям социальных сетей освещать трансляцию собственного видения какого-либо события, где угодно и когда угодно. Выходящие на видеосвязь зрители занимают второстепенную роль наблюдателя, при этом они могут довольно активно комментировать действия самого стримера.

Мобильный телефон приучил своих владельцев к пользовательскому отношению к экрану, лишил чувства магической субординации, однако ушедшая деликатность привела к появлению новых форматов языка экрана. Востребованность такого формата киноповествования, как скринлайф, свидетельствует о новом творческом поиске. Появление формата скринлайф обусловлено тем, что современная молодежь уделяет значительную часть своего времени средствам сетевых коммуникаций. Дешевизна производства видеоматериала в данном формате становится удобным компонентом для творчества, в том числе и для кинодокументалистов. Компьютерный экран устройств представляется пространством для активной творческой деятельности как для аудитории видеолюбителей, так и для профессиональной категории кинематографистов. «Наиболее очевидно электроника способствовала глобальному распространению продуктов творчества по самым разным каналам, начиная от того самого телевидения, но продолжая уже в сети интернет, которая все больше и больше охватывает продукты творчества в самых разных видах как традиционных, так и новейших экранных искусств, вплоть до виртуальной реальности»¹², – писал К.Э. Разлогов. Функционал сотовых телефонов успел решительно выйти за пределы своей основной задачи – установления телефонной коммуникации. Новые функции гаджетов постепенно позволили привносить в ранее существующие экранные формы определенные коррективы. При создании видеоролика пользователи видеотехники, программ монтажа сталкиваются с

¹¹ Так видит неигровое кино, искусство и жизнь режиссер Тофик Шахвердиев. Неигровое кино кончается. [Электронный ресурс]. // URL.: <http://ascinemadoc.ru/takmvidit-neigrovoe-kino-iskusstvo-i-zhizn-rezhisser-tofik-shahverdiev/> (дата обращения: 07.10.2021).

¹² Разлогов К.Э. Метаморфозы идентичности // Вопросы философии. 2015. № 7. С. 35.

понятием «видеоформат». «Видеоформаты» – это «своеобразные контейнеры, в которых располагаются сжатые определённым кодеком данные»¹³. Определение «Кодек» означает «программный инструмент для кодирования и декодирования информации»¹⁴. Для публикации видеоролика на платформе видеохостинга необходимо корректное техническое соответствие данных под стандарты сайта.

Сама аудитория пользователей сетевых коммуникаций разбивается на два противоположных лагеря. К первой группе относятся пользователи-авторы, создающие цифровой контент, ко второй группе следует отнести аудиторию наблюдающих за производимым аудиовизуальным контентом. Пассивная группа не создает контент, не имеет кого-либо зрительского поощрения, но при этом может занимать активную оценочную позицию. Кнопка «лайк» под каждым постом выступает в роли некой поддержки автора аудиовизуального материала, и собранное количество «лайков» побуждает автора на дальнейшую творческую деятельность. В то же время, сам значок «лайк» представляет не что иное, как форму оценочного суждения. Пользователи социальных сетей в создаваемых ими роликах часто декларируют свои ценностные, личностные ориентиры. Аристотель отмечал значимость понятия «мимесис», выражающего сущность художественного творчества: «Во-первых, подражание присуще людям с детства, и они тем отличаются от прочих животных, что наиболее способны к подражанию, благодаря которому приобретают и первые знания; а во-вторых, результаты подражания всем доставляют удовольствие»¹⁵. Среди создателей аудиовизуального контента наблюдается образное подражание авторам, создающим наиболее увлекательные видеоролики. Объектом для подражания становятся пользующиеся популярностью «сетевые экранные образы» авторов и характерные стилевые компоненты. Используемые более успешными авторами

¹³ Что такое видеокодек и видеоформат, на что влияют данные характеристики. [Электронный ресурс]. // URL.: https://www.tvtok.ru/info/articles/chto_takoe_videokodek_i_videoformat_na_chno_vliyayut_dannye_k_harakteristiki/ (дата обращения: 07.06.2021).

¹⁴ Что такое кодеки и что с ними делать. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://www.movavi.ru/learning-portal/what-is-a-codec.html> (дата обращения: 07.06.2021).

¹⁵ Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель; пер. С др. -греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 11.

видеоконтента творческие средства выражения отражают характерные стилевые предпочтения зрительской аудитории.

В то время как мобильные устройства способствовали повседневной трансляции собственного видения и становились незаменимым спутником человека, гаджеты успели выработать своеобразные поведенческие привычки и у самих владельцев. В течение дня пользователи мобильных гаджетов эпизодично погружаются в новостное пространство социальных сетей. Новостной поток интернет-пространства постоянно обновляет информацию, что впоследствии отражается на создаваемых видеоматериалах. Перед создателями аудиовизуального контента стоит задача мгновенно привлечь внимание зрителей среди бесконечного, движущегося массива видеороликов. Разработчики социальных сетей внедряют новшества, среди которых уже успешно используются алгоритмы увеличения просмотра видео. Программист Э. Раскин внедрил в интерфейс приложений функцию бесконечной прокрутки. Ранее, прочитав до конца ленту, пользователь, активировав кнопку «далее», мог перейти на следующую страницу. Функция бесконечной прокрутки предоставляет пользователю возможность безграничного просмотра видеоконтента. Экранное время пользователей гаджетов становится неотъемлемой частью их жизни, поэтому исследование различных форм экранного творчества представляет для нас определенный интерес.

1.2. Социально-просветительская роль документального кино в медиапространстве

Наряду с совершенствованием новых технологий идет активный процесс снижения возрастной планки доступности практического использования технических средств: часто даже малолетние дети среди своих игрушек имеют аналоги электронных гаджетов, и уже сейчас растет поколение, которое с детства воспринимает технологические возможности посредством эмпирического метода познания, поколение, обладающее с раннего детства навыками пользования

техническими средствами. В своем исследовании Г.Ю. Беляев отмечает: «Социально-цифровая сетевая образовательная среда сегодня является источником, как формирующим, так и разрушающим нормальное культурное мировоззрение детей, подростков и взрослых»¹⁶. Следует ожидать, что новое поколение будет обладать своими определенными особенностями восприятия окружающего мира, в том числе, восприятия визуализации. Процесс обучения также подвергается модернизации, постоянно совершенствуется и уже включает использование цифровых коммуникативных технологий, платформ видеохостингов, содержащих цифровой контент в виде образцов отечественной кинодокументалистики, чтобы, наряду с освоением достижений научно-технического прогресса, новое поколение было вовлечено в процесс духовного обогащения.

Отечественные киношколы выпускают кинематографистов в соответствии с традициями учебного учреждения. Новое время и возможности современных технологий обусловили их многообразие. Характерный авторский почерк кинодокументалистов начинает формироваться в процессе обучения. Уместно звучит неустаревающее высказывание скульптура О. Родена: «Искусство – это не что иное, как чувство. Но без науки объемов, пропорций, цвета, без технических навыков самое иное чувство будет парализовано. Кем сделается на чужбине величайший поэт, не зная языка? В новом художественном поколении, к несчастью, существуют поэты, отказывающиеся учиться говорить. Поэтому они издают лишь бормотанье»¹⁷. Фундаментальный подход к образованию в киновузах формирует восприятие изображения как эстетическую ценность, воспитывает ответственность за воспроизводимую реальность – художественный мир. Наряду с традиционной школой российской кинодокументалистики, находясь в поиске новых форм, создаются и развиваются новые школы. Однако несмотря на обилие

¹⁶ Беляев Г.Ю. Социально-цифровая среда как источник новых возможностей и новых рисков для современного образования // Отечественная и зарубежная педагогика. 2020. Т. 1, № 4 (69). С. 120.

¹⁷ Роден О. Беседы об искусстве; пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 9.

доступной информации: онлайн курсы, интенсивные курсы обучения, появление различных киношкол, богатый культурный потенциал можно обрести только, если основательно погружаться в мастерство профессии.

Технические изобретения задают вектор развития кинодокументалистики, расширяя возможности для выразительного отражения действительности. В условиях расширения спектра технических возможностей инструментарий видеосъемки обновляется, съемочный процесс становится более удобным и мобильным. При этом достижения научно-технического прогресса позволяют постоянно совершенствовать кинематографическую технику, существенно облегчая сам процесс съемки, и делают доступной возможность визуализации собственного видения реальности конкретного события и истории уже для каждого индивида.

Документальное кино помогает раскрыть многоликие грани человеческой души, разнообразие окружающего мира, сохранить его запоминающиеся образы в сознании человека, что важно при современном избытке информационных потоков сетевого пространства. Просмотры неигровых кинолент пробуждают воображение зрителя, учат его наблюдению, осмыслению бытия, призывают к поиску ответов на многие вопросы о мироздании и социальной действительности. Увеличение числа сетевых медиатек способствует расширению зрительской аудитории среди любителей отечественной кинодокументалистики. «Я рассматриваю документальное кино как рациональное средство воспитания и информирования общественности»¹⁸, – говорил кинодокументалист Д. Грирсон. Социально-ориентированное кино позволяет отразить разнообразные авторские представления о проблемах окружающей действительности, тем самым расширяя границы восприятия, однако изменить положение дел может лишь само общество.

Современные творческие фестивали кино богаты многообразием актуальных тем, волнующих общество. В 2011 году было создано «Festagent» – «крупнейшее

¹⁸ Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. Пер. с нем.; послесл. Е. Громова. М.: Радуга, 1986. С. 41.

агентство в России по продвижению фильмов на кинофестивали»¹⁹. Благодаря электронному реестру конкурсных площадок кинематографисты собирают информацию по наиболее подходящим по тематике предстоящим событиям в мире кинематографа. Изучив перечень российских кинофестивалей можно выделить характерные особенности отечественных конкурсных площадок. Внушительный электронный каталог в среднем содержит более 1500 тысяч объявлений о проведении на ежегодной основе творческих мероприятий, из которых около 300 объявлений приходится на события, происходящие на территории Российской Федерации. Как отмечает профессор Н.Б. Кириллова: «Разнообразные кинофестивали – национальные, актерские, зрительские, детские, патриотические, экологические, документальные, анимационные, международные – стали довольно неожиданно для профессиональной киносреды одним из важнейших факторов сохранения себя, выживания в затяжном экономическом кризисе кинопроцесса»²⁰. Разнообразие площадок даёт возможность авторам развиваться в активной творческой среде, размышлять на актуальные темы общественности.

Среди разнообразия тем творческого поиска документального кино прослеживается интерес режиссеров к экзистенциальным проблемам. Как отметили И.П. Никитина и А.А. Ивин, «... среди многочисленных глобальных проблем, в качестве наиболее важных иногда выделяются следующие четыре: проблема выживания в условиях непрерывного совершенствования оружия массового уничтожения; нарастание экологического кризиса в глобальных масштабах; формирование единого человечества; проблема сохранения человеческой личности, человека как биосоциальной структуры. То, что сама природа человека поставлена в современную эпоху под угрозу, несомненно. И опасность утраты человеком своей сущности настолько велика, что вполне может быть причислена к глобальным проблемам»²¹. Запечатлевая в своих работах

¹⁹ Festagent – агентство по продвижению фильмов на кинофестивали. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://festagent.com/ru/about> (дата обращения: 14.10.2021).

²⁰ Кириллова Н.Б. Медиакультура и основы медиаменеджмента. : [учеб. пособие] / Н.Б. Кириллова. – Екатеринбург : изд-во урал. ун-та, 2014. С. 140.

²¹ Ивин А.А., Никитина И.П. Философия науки: учебное пособие. Москва: Проспект, 2016. С. 346-347.

наиболее острые социальные проблемы, связанные с экологией, изменением климата, бедностью населения, сохранением аутентичности малых этнических групп, проблемами бытия и самореализации человека, документальное творчество расширяется до международного масштаба. И вполне закономерно, что такая актуальная проблематика становится объектом внимания режиссеров-документалистов, поскольку именно проникновенные документальные сюжеты находят сегодня отклик в сердцах зрителей.

В документальной картине «Все хотят жить вечно» (2017) режиссера Е. Голынкина отражены экзистенциальные переживания кардиохирурга – Михаила Алшибая, который, выдерживая длительные психологические и физические нагрузки, ежедневно спасает жизни людей. Помимо своего профессионального призвания герой занимается коллекционированием предметов современного искусства, которые помогают ему ощутить существование вечности. Наблюдения героя, его размышления о жизни, о неизбежности смерти, бренности человеческого бытия, погружают зрительское внимание в экзистенциальное осмысление жизни. Как писал Эпикур: «Стало быть, самое ужасное из зол, смерть, не имеет к нам никакого отношения; когда мы есть, то смерти еще нет, а когда смерть наступает, то нас уже нет. Таким образом, смерть не существует ни для живых, ни для мертвых, так как для одних она сама не существует, а другие для нее сами не существуют»²². Именно искусство как метафора вечной жизни и преодоления смерти помогает герою достичь состояния гармонии.

Проблемы поиска смысла существования находят свое отражение и в жанре документальной комедии. Среди таких картин – дебютная кинолента «Земляк» (2015) режиссера А. Зверьковой о мечтавшем стать россиянином Франсуа Дембеле. Он родился в Мали и с детства грезил попасть в СССР – настоящий земной рай, каким казался Советский Союз из глубины африканского континента. В девяностые годы Франсуа оказался в России, его мечта сбылась, но несколько в других реалиях. Герой устроился работать водителем трамвая, подрабатывает на

²² Тит Лукреций Кар. О природе вещей. Эпикур (341–270 гг. до н.э.) Письмо к Менекею. Под пер. М. Л. Гаспарова. М.: Художественная литература, 1983. С. 306.

местном телевидении ведущим прогноза погоды. Неунывающий Франсуа декларирует, что жизнь – это прежде всего формирование души.

Волнующие авторов экзистенциальные проблемы, такие как: проблема отчуждения человека от общества, проблема одиночества, проблема поиска человеком своего места в жизни, проблема поиска внутреннего «Я» – находят отражение в работах кинодокументалистов исследуемого периода.

Кинодокументалист В. Калинин в 2012 году создал фильм «Человек из Шередаря» об основателе реабилитационного центра для детей, перенесших онкологические заболевания. Картина отражает трудоемкий процесс создания детского центра с комфортабельной средой для восстановления и поддержания сил после продолжительного лечения. Автор картины отмечает: «Снимая фильм, я понял для себя многое, стал по-новому смотреть на вопросы жизни и смерти, много узнал о волонтерах, добровольно занимающихся уходом за онкобольными»²³. Кинодокументалисты раскрывают уникальность личности героев, ведь герои являются частью бытия и через их отражение формируется представление о бытии окружающего мира. В документальном фильме режиссера Л. Аркус «Антон тут рядом» (2012) один из ключевых эпизодов фильма происходит в специализированной деревне, адаптированной для проживания людей с ограниченными возможностями, и у героя фильма – Антона, страдающего тяжелой формой аутизма, на некоторое время отмечается положительная динамика. Важной чертой фильма оказывается не сторонняя наблюдательская позиция режиссера, а вмешательство в жизнь героя. Режиссер фильма оказывается в кадре, а в заключительном эпизоде фильма зритель видит, как камера оказалась в руках героя – Антона, и его хаотичная съемка как бы символизирует отражение внутреннего мира героя. Камера, по словам режиссера, повлияла на жизнь всех главных действующих лиц фильма, включая режиссера. Теоретик кинематографа Ю. Цивьян отметил: «Антон тут рядом» – это протопоезия и протокино. Сверхкино, собственно, «Киноглаз». Протопоезт смотрит на человека, возвращается к человеку:

²³ Гильдия неигрового кино и телевидения. Человек из Шередаря. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://rgdoc.ru/industry/films/5608-chelovek-iz-sheredarya/> (дата обращения: 09.10.2021)

человек несчастен, человек терпит, человек потерпит. Так же смотрит на человека и этот фильм»²⁴. Отражаемые режиссером проблемы разрушают границы, обретая глубокий характер, приоткрывают взгляд на трудности жизни маленького человека в большом мире. Таковы фильмы Е. Погребижской «Васька» (2015), «Бриллианты для моих муравьев» режиссера К. Виленкиной (2016), «Дух в движении» режиссеров С. Гевейлер, Ю. Бывшева (2015), «Съесть слона» режиссера Ю. Сапоновой (2020).

Документальный фильм «А какой ты?» режиссера А. Штандке (2016), автора данного исследования, отражает проблему самоидентификации человека в обществе. Настя – героиня фильма, сильная и преодолевающая стереотипы общества молодая женщина. Благодаря стойкому характеру, трудолюбию, рациональному подходу к жизненным ситуациям она смогла достичь высоких результатов. В жизни героини был этап, когда она не могла принять свои желания, цели из-за давления стереотипов общества в отношении ее инвалидности, но, переживая ряд жизненных перипетий, она поставила себе вопрос: «А кто я?». Размышляя над этим, Настя поняла, что только она сама может ответить на него. Для героини важно было ощутить себя, образ своего «Я», ответить на вопрос: «Кто я?». Исповедальный монолог передает мироощущение героини, подталкивает зрителя к процессу сопоставлений личного опыта. Стойкий характер Насти позволил преодолеть устойчивые стереотипные представления общества в отношении инвалидов. Тема героя с особенностями неслучайно находит свое отражение в работах кинодокументалистов. Вопрос самоидентификации человека с ограниченными возможностями несет значимую миссию, ведь особенные герои вынуждены постоянно преодолевать социальные стереотипы, они наиболее уязвимы перед социальными проблемами общества. Степень зрелости общества выражается, в том числе, в его отношении к людям с особенными потребностями. Социально-ориентированные документальные фильмы позволяют отразить не только узконациональные, но и общечеловеческие проблемы, расширяя границы

²⁴ Сеанс. Антон тут рядом. Юрий Цивьян. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://seance.ru/articles/anton-tut-ryadom/> (дата обращения: 08.07.2021).

восприятия объективной реальности. Тема сохранения экологии находит свое отражение в работах кинодокументалистов. Так, режиссер фильма «Нерка. Рыба красная» (2020) Д. Шпиленок обращает внимание, что кажущиеся неиссякаемыми ресурсы природы все же могут оказаться исчерпанными по вине человека. Фильм о нерке, которая кормит миллионы людей на планете, завораживает и привлекает зрителя своим насыщенным визуальным рядом, однако сохранить природные ресурсы и решать проблемы экологической безопасности способно лишь само общество.

Авторы фильмов на экологическую тему привлекают внимание зрителей к проблемам сохранности экологического баланса природы. Таковы фильмы: «Любить полосатого зверя» (2009) А. Самойловой, «Курганский заказник. Год окружающей среды» (2014) Л. Базылевич, и др.

Обращая внимание на глобальные экологические проблемы, документалисты затрагивают также проблемы животного мира, составляющего значительную часть биосферы Земли. Документалист должен обладать множеством профессиональных тонкостей, навыков и компетенций для того, чтобы создать киноповествование, оставляющее в сознании зрителей неизгладимый когнитивный след. Такова художественно-документальная картина «Гунда» (2020) режиссера В. Косаковского, кинолента завораживает зрительское внимание своим стилизованным исполнением поэтического произведения, выполненного в монохромной гамме, без слов, без музыкального сопровождения. Чуткое, тонкое наблюдение за жизнью животных дает повод зрителям задуматься о важной теме отношения человека к животным. Документальный фильм «Каждая собака» (2017) режиссера В. Казариной активно освещался автором в социальной сети «В контакте». Автор создала персональную виртуальную страницу для публикации информации об этапах создания киноленты, затем последовали новости о фестивальном периоде.

Фильм «Каждая собака» затрагивает острую проблему гуманного отношения человека к животным. Волонтерское движение в лице молодых женщин заботится о судьбах брошенных жестокими людьми собак. Самоотдача волонтеров позволила обрести надежду несчастным животным на заботу о них. Скромные условия

приюта едва ли справляются с обеспечением крова для тысячи собак. Несмотря на нехватку сил и средств, герои фильма справляются с важной социальной миссией, культивируя заботливое отношение к животным.

Режиссер фильма, являясь настоящим энтузиастом, по собственной инициативе создала картину, информируя свою аудиторию в социальной сети о разных этапах жизни картины, затем написала книгу по мотивам киноленты. Показы на фестивальных площадках помогли привлечь внимание равнодушной аудитории к проблемам, освещаемым в документальном фильме. Собранные средства благотворителей помогли обеспечить приют необходимой поддержкой. Среди зрительской аудитории документальный фильм активно распространился в пространстве социальных сетей. Социально-значимая документальная лента «Каждая собака» была выложена на YouTube-канале. Продвижение такого рода кинолент на организованном под кинодокументалистику пространстве видеохостинга позволило бы в большей степени расширить аудиторию зрителей. Тем не менее, YouTube-канал, созданный автором в поддержку документального фильма, насчитывает более 900 тысяч просмотров²⁵. Среди комментариев можно было увидеть благодарные отзывы зрителей, которые прежде и не знали о существовании проблем благоустройства приютов и борьбы с жестоким отношением людей к животным. Документальные фильмы «Ищу человека» режиссера В. Дзюзенко (2019), «Это собачья, собачья жизнь» режиссера Д. Соболевой (2020) также обрели зрительскую благодарность за привлеченное кинематографистами внимание к теме защиты животных.

В отличие от видеороликов, созданных блогерами, процесс создания документальной киноленты имеет иные временные этапы, различающиеся, в том числе, степенью погружения в отражаемую тему. Некоторые кинодокументалисты собственными усилиями освещают информацию о своих картинах, но часто авторы не имеют ресурса поддержания активности в виде ежедневных публикаций. «Я

²⁵ Документальный фильм «Каждая собака» [Электронный ресурс]. // URL.: <https://www.youtube.com/channel/UCIMrvVCLnHT6wT2dcQmr2cA/about> (дата обращения: 01.10.2021).

предпочитаю вывешивать свои фильмы на YouTube и вовлекать людей в просмотр у себя на канале. Цель одна – чтобы люди посмотрели фильм»²⁶, – говорит режиссер Е. Погребижская.

Подобные попытки распространения информации путем создания страниц, посвященных кинолентам, дают возможность организаторам кино клубов по крупицам собирать и актуализировать документальные работы молодых режиссеров. И в настоящий момент остается актуальным высказывание французского поэта Ш. Бодлера, который писал: «Новизна составляет переходную, текучую, случайную сторону искусства; вечное и неизменное определяет другую его сторону»²⁷.

Зачастую после фестивальной жизни кинокартины авторы ограничиваются лишь публикацией трейлера фильма, и ленту не представляется возможным увидеть в полной версии в интернет-пространстве. Проблема возможности просмотра фильма затрагивает не только далеко не развлекательную функцию неигрового кино, но и отсутствие продвижения картины самим автором. Социальная и познавательная функции документального кино при развитии интернет-каналов, платформ видеохостингов, интернет-кино клубов расширяют возможность привлечения внимания аудитории к кинодокументалистике.

Отраженные кинодокументалистами экзистенциальные проблемы позволяют передать восприятие человека с его индивидуальными особенностями, в фокусе его видения проблем и ощущения бытия. Мы затронули некоторые значимые темы, волнующие современных режиссеров-документалистов, которые позволили нам предположить, что кинодокументалистика, обладающая статусом социальной значимости, способна оказывать определенное влияние на развитие общества.

²⁶ Как финансируется социальное документальное кино в России. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://www.asi.org.ru/news/2020/02/10/sotsialnoe-kino-dengi/> (дата обращения: 02.10.2021).

²⁷ Бодлер Ш. Философское искусство. Искусство и действительность / Ш. Бодлер ; пер. с нем. Н.И. Столяровой, Л.Д. Липман. М.: РИПОЛ классик, 2021. С. 321.

1.3. Авторский почерк в отечественном неигровом кино

Понятие «стиль» в искусстве происходит (от лат. *stilus* и греч. *stylos* – палочка для письма, позднее – почерк) – единство образной системы, изобразительно-выразительных средств, творческих приемов, пронизывающих всю художественную структуру.²⁸ Это понятие может использоваться как для характеристики эпохи развития искусства, так и в различных художественных направлениях, включая индивидуальные особенности почерка автора. Концепции авторских видений находят свои способы выражения в стилевом решении кинолента. Стилиевое разнообразие неигровых форм позволяет отразить присущие современному этапу особенности документального кинематографа.

Определение природы стиля в киноискусстве было также сформулировано Ю.М. Лотманом и Ю.М. Цивьяном: «...кино – искусство, рассказывающее изображениями. Один и тот же сюжет может быть воплощен в совершенно непохожих изображениях, и это называется стилем фильма»²⁹. Природа киностиля обладает персонифицированной пластичностью, она может видоизменяться в направлении поиска содержательной и художественной формы. Современная экранная культура, объединяющая разные формы аудиовизуальной деятельности, способствует развитию творчества и разнообразию приемов неигрового вида кинематографа.

В своем исследовании профессора М.И. Жабский и К.А. Тарасов замечают: «Художник и зритель формируются, главным образом, в конкретной национальной культуре. Чем больше художническое и зрительское самовыражения продиктованы логикой культурного самовыражения нации, тем лучше соединяются в них внутренняя и внешняя необходимость и тем больше самовыражения партнеров свободны в истинном смысле»³⁰. На стилевое решение

²⁸ Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. [Электронный ресурс]. // <https://academic.ru> // URL.: <https://literaturologiya.academic.ru/704/стиль> (дата обращения: 01.02.2021).

²⁹ Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном / Ю. Лотман, Ю. Цивьян – Таллинн : Александра, 1994. С. 150.

³⁰ Жабский М.И., Тарасов К.А. Кино – свобода от цензуры... М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2021. С. 148.

картины оказывает влияние, в том числе, и совокупность социально-культурных особенностей. Диапазон тематического содержания кинодокументалистики чрезвычайно разнообразен, однако обращение авторов к теме сельской жизни находит свою особенную лирическую выразительность.

В документальном фильме «Человек неунывающий» (2020) А. Кончаловского отображен коллективный портрет населения России. Герои фильма – жители российской провинции – отвечали на вопросы экзистенциального характера. Особенность стилового решения картины выражена в проработке типажей героев ленты, в художественной избирательности при построении средних и крупных планов портретируемых. Использование съемки с высоты полета в виде выразительных общих планов отражает масштаб российских просторов. Пейзаж выступает активным средством выражения гаммы различных душевных переживаний. На протяжении фильма центральное место занимают истории героев, их рассуждения на тему жизни в современной России. Общее представление о жизни героев выстраивается из мозаики мнений большого числа опрошенных. В заключительных титрах приводится статистика невысокого уровня жизни части населения страны, но, несмотря на трудное положение, большинство россиян считают себя, в целом, счастливыми людьми. В одном из интервью, посвященном документальному фильму «Человек неунывающий», А. Кончаловский отметил, что не видит принципиальной разницы между документальным и художественным кино³¹. Такое понимание режиссера отражает авторское представление образной публицистики. Для кинодокументалиста «событие не просто разворачивается перед глазами подлинного художника – он организывает его своим восприятием. И чем богаче художник – как человек, мыслитель, творец, – тем больше он увидит в жизни, тем с большей впечатляющей силой и глубиной образной мысли отразит ее на экране»³², – писал киновед Ю.Я. Мартыненко. В документальной картине

³¹ Балаканов К.А. Кончаловский: Смысла жизни нет и в этом огромная мудрость. Собеседник. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20201006-andrej-konchalovskij-smysla-zh> (дата обращения: 13.03.2021).

³² Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство / Ю. Я. Мартыненко. М.: Знание, 1979. С. 40.

выразительность крупных планов отражена в наблюдении за сосредоточенными лицами героев, в переплетении столь мозаичных, по-разному оценивающих жизнь диалогов. Накопленный материал в монтажном сцеплении разных состояний героев позволяет обрисовать загадочную природу неунывающей русской души.

Уместно отметить замечание М.И. Андрониковой о неразрывной взаимосвязи художника и портретируемого: «Портрет в самом деле есть отображение не одной, а двух личностей: модели и художника. Воспринимая произведение искусства – портрет, мы ощущаем оба эти образа, один из которых «олицетворен», то есть связан с формами изображения человека, то есть со стилем портрета, со стилем произведения искусства»³³. Режиссер сосредоточил внимание на созидающем состоянии героев, погасив проблематичное пространство бытовой среды. Художественное видение автора позволило составить масштабную осмысленную картину российской действительности. Режиссер А. Александров в фильме «Русская народная злоба дня» (2020) в иной форме отразил тему жизни современного человека в российской глубинке: автор исследовал проблемы неустроенности сельской жизни, смог раскрыть злободневную тематику через обращение к музыкальному направлению фольклорного жанра. Владимир Егошин – герой фильма – занимает пост главы администрации Родыгинского сельского поселения, но еще герой занят тем, что ведет активную творческую деятельность. В своих частушках Владимир выражает свойственные жанру песенного фольклора переживания о проблемной стороне жизни жителей деревни. Односельчане симпатизируют творчеству Владимира, ведь оно помогает найти иронию в самых разных жизненных ситуациях. Режиссер С.М. Эйзенштейн заявлял о значимости звука как монтажного элемента, способного привести разнообразие выразительных средств в кинематограф³⁴. Используя звук как элемент эмоционального воздействия, автор документального фильма включил в свою работу активное, выразительное средство, что, в свою очередь, способствовало

³³ Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1990. С. 404.

³⁴ Эйзенштейн С.А. Избранные произведения в шести томах. Том 2. М.: Искусство, 1964. С. 316.

передаче более глубоких переживаний, состояний героя ленты. «Изобразительные и звуковые сигналы, идущие с киноэкрана, отражают те связи, которые объективно существуют между людьми, предметами, ситуациями»³⁵, – отмечал советский кинооператор С.Е. Медынский. В картине А. Александрова звук вместил объем накопленных переживаний, выступил ведущим выразительным элементом киноповествования. Схожая по духу тема фильма режиссера И. Шаршовой «Были-небыли» (2020) нашла другое художественное отражение. Автор перенесла миниатюрные рассказы писателя Ф. Абрамова на сегодняшнюю действительность. Действие сюжетной линии фильма разворачивается в дни юбилейных торжеств по случаю 100-летия советского писателя Ф. Абрамова в деревне Веркола Архангельской области, где он родился и вырос. Главный герой фильма, земляк писателя, решает прочесть цикл рассказов «Были-небыли» и вспоминает истории, которые он слышал от односельчан. В завершении все действующие лица отвечают на главный вопрос: «Как нужно прожить эту жизнь?». Картина получилась своего рода реконструкцией, переносящей созвучность рассказов, не теряющих своей актуальности и по сей день, на реалии сегодняшнего дня.

Авторами документального фильма «Не уходи отсюда» (2019) М. Труш, В. Самородовым выразительно передана картина деревенской жизни. Слобода Учма, образовавшаяся когда-то на берегу Волги рядом со старинным Кассиановым монастырем, в 1940-е попадала в зону затопления Рыбинского водохранилища. Однако фундаменты монастырских храмов, разрушенных в 1930-е годы, образовали собой каменную косу, став непреодолимой преградой для поднявшейся воды и, вопреки всем расчетам, слобода осталась на суше. Учма пережила и упадок девяностых, но благодаря преданности местных жителей сохраняется и передается память об истории слободы. В текущем времени многие люди в поисках работы были вынуждены покинуть слободу, но вопреки житейским трудностям, проблемам пустеющей местности, запечатленные взгляды героев киноленты на

³⁵ Медынский С.Е. Синхронная киносъемка в документальном фильме. М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 1985. С. 4.

жизнь деревне передают их бережливое отношение к истории своей малой родины, их уважение и поддержание культурного наследия местности. Выразительные кадры природы Учмы органично наполнили художественным колоритом образный строй фильма. Чуткое соотношение и содержания фильма, и его художественной формы отражает тщательный подход авторов к задачам эстетического характера – стиливого решения киноленты, в котором компоненты фильма в органичном созвучии дополняют друг друга. Примечательно, что режиссеры фильма продолжили цикл киноисследования, и в 2021 году вышел документальный фильм «Будем жить здесь» (2021), в котором отражены судьбы, взгляды других героев, избравших для себя дух и уклад деревенской жизни.

Образ русской зимы гармонично вписан в сюжет документального фильма «Новошино» (2019) молодого режиссера Г. Кононова. Герой фильма – пожилой, полностью слепой мужчина, который живет в заброшенной деревне среди лесов Архангельской области. Несмотря ни на что, он продолжает без уныния верить в лучшее. В образный строй картины вошли снятые планы заснеженной деревни. Камерно-лирическая зрелищность пейзажа дает возможность зрителю ощутить красоту природы одного из северных уголков России. «Природа будит в человеке различные по своему характеру чувства и переживания. Различные состояния в жизни ее по различному отзываются в душе»³⁶, – отмечал художник В.К. Бялыницкий-Бируля. Автор органично использует кадры природы, и обыденная действительность становится предметом выразительного воспевания русских пейзажей. Застывший под снежным покровом пейзаж деревни передает палитру настроений от пессимистических до оптимистических нот.

В документальном фильме «Фермеры» (2021) режиссеров Т. Третьяковой, М. Чурбанова, Е. Флягиной переданы истории городских людей, уехавших в сельскую провинцию развивать фермерское дело. Динамичный монтаж, характерный для телевизионной документальной формы, цветовая насыщенность демонстрируют привлекательные стороны труда в сельской местности. В картине красочно передан

³⁶ Музей пейзажа. Плес. В.П. Данилова, М.М. Любимова, Т.А. Секирина, И.В. Сорокина, О.В. Чурюканова. М.: Первая образцовая типография, 2021. С. 62.

мотивационный дух молодых героев, возрождающих и развивающих фермерские хозяйства.

В процессе аналитического обзора работ, затрагивающих спектр тем современной жизни российской провинции, рассмотрены некоторые стилевые решения авторов документальных фильмов, которые можно выразить через широкую палитру авторских наблюдений. Как пишет доктор искусствоведения Л.Б. Ключева: «Понять стиль – значит понять проявляющуюся в нем художественную закономерность, уловить логику, художественный смысл»³⁷. Авторское произведение содержит характерные признаки индивидуального почерка его создателя. Зритель видит художественное повествование в фильме «Не уходи отсюда» (2019); лирическую выразительность зимнего пейзажа в киноленте «Новокошино» (2019); как из мозаичной формы образной кинопублицистики складывается общая картина действительности в фильме «Человек неунывающий» (2020). Зритель ощущает, как из лубочного стиля народной поэзии звучит острая социальная проблематика документальной ленты «Русская народная злоба дня» (2020); метафорический перенос рассказов Ф. Абрамова «Были-небыли» (2020) на картину современной действительности, мотивационный дух картины «Фермеры» (2021). О. Роден отмечал: «Стиль хорош, когда о нем забываешь, чтобы сосредоточиться на трактуемом сюжете, на чувстве, захватывающем все твое внимание»³⁸. Изученные картины позволяют нам отметить разнообразие форм отражения авторских видений, искусное мастерство авторов изобразительного рассказа.

Несмотря на процесс урбанизации, интерес отечественных кинодокументалистов все же в большей мере смещен в сторону наблюдения и изучения сельской жизни, эта тенденция позволяет нам отметить актуальную среди авторов тему для киноисследования – проблему поиска душевного равновесия. Из этого следует, что образ деревни, так завораживающий кинодокументалистов,

³⁷ Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах: учебное пособие/Л. Б. Ключева. 4-е изд. М.: ГИТР, 2014. С. 23.

³⁸ Роден О. Беседы об искусстве; пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 33.

находит наиболее чувственное отражение – познание не только проблем локальности малого мира, ведь уклад деревенской жизни выступает в роли некоего микрокосма – вселенной в ее малом виде, но и позволяет авторам погружать зрительское внимание в глубинные пласты процесса познания, понимания человеческого бытия в целом.

Можно отметить, что стилевые решения, при многообразии форм документального кино, позволяют авторам отражать картину реальности в рамках своего видения и эстетического восприятия действительности, создавая уникальный авторский почерк.

Чувственная форма отражения действительности побуждает авторов-документалистов к выражению своих художественных видений. Состав современной экранной культуры наполнен различными формами, выразительными компонентами языка экрана, и условия новой технической действительности экранной культуры оказывают влияние на стилистику современного художественно-документального кинематографа. В свою очередь, интернет уже девальвировал отношение к человеку с камерой в руках, вместе с тем, происходит трансформация эстетических критериев. Компоненты стилевого изложения оказывают опосредованное влияние на восприятие зрителем отражаемой картины реальности, поэтому в данном контексте необходимо отметить значимость концепции восприятия героя документального фильма.

1.4. Проблема поиска оригинальной формы: видеоформаты нового типа на творческих площадках

Диапазон выразительных средств экранной культуры предоставляет авторам кладезь возможностей для художественного отражения видения реальности. «Эстетическое совершенство, по сути дела, есть не что иное как средство, с помощью которого художественные высказывания достигают своей цели»³⁹ – писал психолог искусства и эстетики Р. Арнхейм. В кинодокументалистике

³⁹ Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. М.: Прометей, 1994. – С. 352.

познание природы жизни героя, окружающих его событий происходит через процесс глубокого осмысления зафиксированной реальности, впоследствии материал фильма обретает черты художественного видения, находит свое стилевое обрамление в авторском взгляде на жизненную правду. Труд создания документального фильма сводится не к решению технологических задач, и является сложным многостадийным синтезом взаимодействия творческого и исследовательского погружения во внутреннюю сущность явлений жизни.

Тем временем платформы социальных сетей, конкурируя между собой, продолжают активно преобразовываться и совершенствоваться, расширяя свой технический инструментарий. Короткометражные видеоролики, снятые в адаптированном для просмотра с мобильного устройства вертикальном формате, в востребованном сверхкороткометражном хронометраже постепенно внедряются в фестивальное пространство киноконкурсов. Технические новации оказали влияние на массовую культуру, и на конкурсных площадках уже постепенно появляются новые видеоформаты, которые справедливо было бы назвать «видеоформаты нового типа»⁴⁰. С развитием онлайн-сервисов, площадок, революционный характер технических возможностей уже видоизменяет рабочее пространство среды кинематографиста, расширяются возможности для коммуникативной активности автора со зрительской аудиторией. К.Э. Разлогов писал об естественном изменении нашего окружения и его восприятия «под воздействием новых форм экранных коммуникаций, которые моделируют психические процессы, быть может, более полноценно и последовательно, нежели нам кажется»⁴¹. Под воздействием развития цифровых и интернет-технологий создаются условия, при которых образуются «видеоформаты нового типа». Среди характерных признаков «видеоформатов нового типа» выделяются: обращение к форме

⁴⁰ Прим. авт. *Видеоформаты нового типа*: видеоролики, созданные творцами-любителями, включающие такие характерные признаки как: обращение к вопросам самоидентификации; многофункциональный подход авторов; использование компьютерных технологий наложения графики при создании видеороликов, субъективной камеры, клипового монтажа, звукового наложения; размещение видеороликов на платформах видеохостингов.

⁴¹ Разлогов К.Э. Новые аудиовизуальные технологии: Сборник статей. / Отв. Ред. К.Э. Разлогов. СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2011. С. 36.

интерсубъективности – самоидентификации; многофункциональный подход авторов; использование компьютерных технологий наложения графики при создании видеоролика; субъективной камеры; клипового монтажа; звукового наложения; размещение видеороликов на платформах видеохостингов. В контексте расширения возможностей экранных технологий следует отметить, что на каждом этапе технической эволюции происходит постепенное наполнение новыми характерными чертами устоявшихся экранных форм.

Современные видеотехнологии свободно предоставляют возможности для каждого желающего почувствовать себя оператором, монтажником или редактором. Простота и доступность видеосъемки уже привели к изобилию разного рода видеоконтента в интернет-пространстве. Влоггером может стать любой человек, в том числе, не имеющий образования или каких-либо навыков, но убежденный в своих интересах. При этом нередко блоги, посвященные образованию, могут вести не обладающие фундаментальными знаниями персоны. Зачастую, в своих видеоматериалах блогеры откровенно транслируют личные ценностные позиции, взгляды на жизнь в неотредактированном виде. Возможность интерактивного общения между автором видеоконтента и его зрителями-подписчиками способствует быстрому расширению зрительской интернет-аудитории. Пользователи программ видеохостингов повышают рейтинг своего канала за счет ежедневной публикации видеороликов в формате селфи в режиме реального времени, сопровождая функцией включения прямого эфира – стрима. Надо учитывать, что во внимание берется миллионная аудитория наблюдателей за жизнью селфи-героя, при этом зрители имеют возможность комментировать происходящие события, обсуждая между собой действия героя. Очевидно, что в таких условиях обостряется проблема безыдейной фиксации реальности, и остро встает вопрос необходимости следования, в первую очередь, за социальным прогрессом и только затем – за научно-техническим, чтобы не произошло деградации социума.

Вместе с тем, необходимо отметить, что условия предлагаемых современных технических удобств не сокращают путь к овладению мастерством профессий.

Таким образом, обмен информацией в виде фиксации окружающей реальности является востребованным инструментом общения и социализации в среде интернет-пространства. 2010-е гг. показали, что публикации в виде произвольного дневника впечатлений пользователей социальных сетей оставляют след в «цифровой вечности» – ушедшие из жизни владельцы аккаунтов оставляют память о себе в виде цифровых публикаций. Социальные сети активно внедрились в современную жизнь человека. В сетевом пространстве фото-, видеовизитка отражает желаемый образ пользователя социальных сетей, ориентированный в том числе, на подсматривающую аудиторию зрителей веб-страницы, отслеживающих её контент.

Оптические возможности современных цифровых устройств оказали существенное влияние на преобразования экранных видов искусств. Справедливо звучит замечание медиакритика А.Г. Качкаевой: «Зритель становится пользователем, он больше ориентируется в информации и все больше знает, чего он хочет»⁴². Небольшой экран смартфона стал подобием карманного кинотеатра, где пользователь избирательно определяет медиаконтент. Однако, под воздействием электронных средств массовой коммуникации формируется проблема поверхностного восприятия информации. Массовая культура и сетевые коммуникативные технологии определяют вектор потребительской направленности и следуют интересам широких масс населения.

Видеоконтент, выпускаемый пользователями социальных сетей – блогерами, имеет в большей степени развлекательную направленность. Блогеры эффективно популяризируют свое народное видеотворчество, создавая зрелищный видеоконтент в интернет-пространстве. Оперативно создаваемый блогерами видеоконтент может пользоваться спросом у широкой зрительской аудитории.

Видеоблогерское движение осуществило доступную коммуникативную форму видения реальности для массовой аудитории зрителей. Среди широкой

⁴² Мультимедийная журналистика. Пять экранов на душу населения и медиапотребление. Учебник для вузов / под об. ред. А.Г. Качкаевой, С.А. Шомовой ; Нац. Исслед. Ун-т «Высшая Школа Экономики» . М.: Изд. Дом Высшей Школы Экономики, 2017. С. 25.

аудитории социальных коммуникаций стала востребована форма приукрашенной действительности в виде разнообразных селфи-публикаций. Можно сказать, что философский концепт Р. Декарта «Я мыслю, следовательно, я существую»⁴³ под воздействием интернет-технологий обретает новое осмысление: «Я фиксирую реальность, следовательно, я существую».

Создавая цифровые фото- и видеоальбомы пользователи социальных сетей самостоятельно фиксируют и редактируют видение себя в интернет-пространстве. Стремление оставить овеществленный отпечаток памяти в цифровом пространстве является ничем иным, как доказательством существования пользователя. Философ Р. Барт отмечал: «Любая фотография, поскольку она содержит в себе повелительный знак нашей будущей смерти, – даже если по видимости она надежно вписана в самую гущу человеческой жизни – окликает каждого из нас поодиночке, за пределами всякой всеобщности (но не за пределами трансцендентности)»⁴⁴. Современный интернет-пользователь активно вовлечен в создание цифрового контента и, внося информацию о себе, неизбежно оставляет личный след в веб-пространстве. Интернет-пространство стало неким цифровым хранилищем. За десятилетний период существования приложения «Instagram»* уже появились мемориальные аккаунты, которые продолжают существовать как цифровой дневник памяти после ухода из жизни владельца аккаунта. Теоретик кино А. Базен писал о свойстве фотографии в ее мумификации времени: «Серые или подкрашенные сепией тени, призрачные, выцветшие, – это не просто традиционные семейные портреты; в них заключено волнующее присутствие отошедших жизней, остановленных во времени, вырванных из-под власти судьбы, – и не благодаря возвышенной силе искусства, но с помощью бесстрастного механизма. Ибо фотография в отличие от искусства не творит из материала вечности, она только мумифицирует время, предохраняя его от

⁴³ Декарт Р. Рассуждения о методе / Рене Декарт. М.: Издательство АСТ, 2021. С. 257.

⁴⁴ Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. С. 31.

* Facebook, Instagram – проект Meta Platforms Inc., деятельность которой в России запрещена.

самоуничтожения»⁴⁵. Открытое пространство цифровой среды может побуждать пользователей сетевых коммуникаций на создание аудиовизуального контента в приукрашенном виде.

Современный цифровой альбом, размещенный на платформах социальных сетей, имеет направленность для просмотра более широкой аудиторией, нежели его предшественник – семейный фотоальбом с распечатанными фотографиями, поэтому возможность всеобщей демонстрации цифрового фото- и видеоальбома делает востребованным более презентационный формат публикаций. Популярный медиаформат сторис-публикаций позволяет авторам отслеживать список подсматривающих за ними людей. В свою очередь, автор, учитывая, что за ним могут следить любопытствующие, формирует свой контент в более приглядном виде. В таких условиях активные пользователи социальных коммуникаций, создающие контент, сформировали черты востребованного « сетевого экранного образа». Цифровой фото- и видеоальбом памяти включает событийные, яркие и положительные моменты жизни.

Герой-современник, он же – пользователь социальных сетей, уже имеет опыт самопрезентации в сетевых коммуникациях, следовательно, у него может сформироваться практическое представление собственного образа на экране. Экранный образ стал зримым самим пользователем социальных сетей и его собственное видение стало вещественным. Можно предположить, что вещественность « сетевого экранного образа» может оказывать влияние на проблему восприятия в целом, в том числе, и искусства. Социальные сети популяризируют среди пользователей платформ стремление к фиксации реальности как к представлению себя в формате цифрового автопортрета.

Ранее процесс съемки и коррекции фотоизображения в графических фоторедакторах, представляющих собой программы для работы с растровым изображением, был доступен для профессиональных редакторов, но с появлением упрощенных в использовании программ коррекции фотографий пользователи социальных сетей стали массово приукрашивать изображения, накладывая

⁴⁵ Базен А. Что такое кино? / А. Базен. М.: Искусство, 1972. С. 45.

различные фильтры. Программы коррекции изображений имеют большой пользовательский спрос, следовательно, востребованность оказывает влияние на дальнейшее производство подобных приложений для съемки и технологически упрощенной обработки фото- и видеоконтента.

Приложение «Instagram»*, созданное в 2010 году для публикаций и распространения фото- и видеозаписей с возможностью общения с аудиторией подписчиков распространило идеи гедонизма в сетевом пространстве. Новый уровень видеожизни пользователей социальных сетей привел к востребованности бытовой формы трансляции реальности. При этом для самого создателя производимый им же контент стал инструментом самоидентификации, способом познания себя и окружающей реальности.

Постепенно среди аудитории пользователей приложения сформировался образ героя-современника в сетевом пространстве. Публикации, отражающие праздный образ жизни, стали имиджем успешного человека. Приукрашенные цифровые автопортреты уже оказали влияние на общественные стандарты благополучного образа современного человека. Успешный фото- или видеопортрет притягивает зрительское внимание, расширяя аудиторию подписчиков. Таким образом, цифровой автопортрет стал востребованной формой визуальной визитки, и «лакированное», приукрашенное видение действительности стало популярно среди пользователей сетевых коммуникаций. Под воздействием развития сетевых коммуникаций проблема «лакированной» действительности формируется в виде определенных стереотипов, при которых современный зритель, он же пользователь социальных сетей, ожидает увидеть благополучный образ героя-современника.

Новые возможности цифровых технологий стали привычными спутниками современного человека. Как отмечает доктор искусствоведения В.Ф. Познин: «Доступность съемочной аппаратуры, приближающейся по своим характеристикам к профессиональной, нередко стирает грань между профессиональной и любительской видеосъемкой»⁴⁶. Развитие интернет-

* *Facebook, Instagram – проект Meta Platforms Inc., деятельность которой в России запрещена.*

технологий, сетевых коммуникаций, электронных СМИ, средств мобильной связи повлияло на процесс ускорения передачи информации. Приложения социальных сетей позволяют пользователю применять инструментарий и развивать навыки фиксации окружающей реальности. Стремление человека к фиксации и представлению образа своего существования в сетевом пространстве нашло свое выражение в современной разновидности портрета в виде селфи.

Автопортрет стал неотъемлемой частью презентации своего «сетевого экранного образа» в интернет-пространстве. Пользователь социальных коммуникаций представляет видение себя, редактирует, презентует зафиксированный образ в виртуальном пространстве. От первого лица происходит передача субъективного мировосприятия. Пользователь стал активно вовлечен в процесс фиксации окружающей действительности, в связи с чем особую актуальность обрело замечание кинооператора В.Г. Чумака: «Способность видеть, замечать, выражать то, что видишь, еще не обещает искусства. Оно предполагает неизбежную трансформацию реальности в новый эстетический мир. Натурализм, буквальное фотографическое воспроизведение действительности, лишены обобщающего смысла искусства. Зрелище такого рода не требует высокого профессионализма ни от режиссера, ни от оператора»⁴⁷. В результате массового увлечения средствами фиксации реальности в сетевом пространстве платформы видеохостингов насыщены видеоматериалами нередко довольно заурядного содержания.

Современный этап развития техники существенно обогатил палитру выразительных средств киноискусства, но для того, чтобы стать полноценным художественным документом, материал фильма, как и прежде, должен осмысливаться через используемые выразительные средства. Творческий процесс создания фильма требует и от автора, и от его команды большой самоотдачи.

⁴⁶ Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. СПб.: СПбГУ, Ин-т «Высш.шк.жур. и мас. коммуникаций», 2015. С. 23.

⁴⁷ Чумак В.Г. Проблемы качества изображения в искусстве кинооператора. М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 1983. С. 9.

В условиях изобилия технического обеспечения проблема выразительности экранного документа становится все более очевидной. Смысловая и визуальная обыденность обедняет видеоматериалы. С.Е. Медынский писал в своей книге: «Неспособность вскрыть суть факта, понять его своеобразие и глубинный смысл приводит к тому, что оператор оставляет за пределами кадра важное и многозначительное, а предлагает только внешнее, не способное дать целеустремленный, идейно направленный репортаж»⁴⁸. Современные пользователи фото- и видеокамер наполняют сетевое пространство, в большинстве своем, весьма слабым по содержанию любительским контентом. Однако среди тривиальной массы видеоматериалов в пространстве сетевых коммуникаций единично выкристаллизовываются содержательные видеоролики. Процесс отражения запечатленной реальности происходит через процесс осмысления зафиксированной действительности. Пространство цифровой среды, платформы видеохостингов, сетевые медиатеки кинофестивалей в глобальной сети Интернет существенно повлияли на появление «видеоформатов нового типа», на эволюцию взаимоотношений между автором, героем киноленты и зрителями. В результате работы над содержанием и формой зафиксированного материала происходят качественные изменения документального изображения, которое трансформируется в документальное видение реальности, наполненное смыслом и чувствами.

Для профессиональной среды кинодокументалистов цифровые технологии становятся всё более доступными, аппаратура для съёмок дешевеет, становится проще в использовании и доступнее, интернет предоставляет информацию в неограниченном количестве – всё это привносит новые, нетривиальные и свежие подходы к процессу съемки кино. Цифровые видеокамеры, портативные осветительные приборы, программы видеомонтажа на базе компьютерных систем: видео-аудиоредакторы, приложения для цветокоррекции, графические редакторы – все это представляет современный набор инструментов, который позволил в

⁴⁸ Медынский С.Е. Мастерство кинооператора хроникально-документальных фильмов. М.: Искусство, 1984. С. 152.

значительной мере расширить творческую составляющую для мастеров художественного отражения реальности в кинодокументалистике. Среди многочисленных программ редактирования видео, есть такие, которые обладают широким функциональным инструментарием. Так например, видеоредактор «DaVinci Resolve» представляет «решение для монтажа и цветокоррекции, наложения визуальных эффектов, создания графики и постобработки звука в единой программной среде»⁴⁹, – как утверждают разработчики. Удобство интерфейсов современных программ редактирования позволяет справляться с разными задачами постобработки видеоматериала.

В условиях ускорения передачи информации отмечается востребованность видеоформатов короткого хронометража. Автор может применять различные творческие навыки и совмещать функции режиссера, оператора, автора сценария, монтажера и даже героя. На процесс конвергенции кинопрофессий оказала влияние, в том числе, популяризация веб-коммуникаций. Научно-технический прогресс, динамика развития цифровых технологий, в русле которых совершенствуется интернет-среда, оказывают влияние на условия формирования «видеоформатов нового типа». Кино – развивающийся вид искусства, на который непрерывно влияют возможности и достижения технического прогресса. Настоящее время характеризуется ускоренным развитием научно-технического прогресса, который охватил все сферы жизни не только современного общества, но и каждого человека, позволил нашему современнику расширить и освоить новые сферы деятельности. Воздействует техногенная революция и на кинематограф, чье производство изначально базируется на технологиях. В этом контексте не утрачивает актуальность суждение Ю.М. Лотмана и Ю.Г. Цивьяна, которые подчеркивают: «...понимание искусства – всегда борьба, напряженное столкновение уже сформировавшихся концепций и вкусов с вторгающимся новаторством»⁵⁰. Именно новаторские решения и продуцируют различные формы

⁴⁹ Обзор DaVinci Resolve. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://www.blackmagicdesign.com> (дата обращения: 22.10.2021).

⁵⁰ Лотман Ю.М., Цивьян. Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн : Александра, 1994. С. 212.

репрезентации аудиовизуальных произведений, влияние на которые оказывают и web-сервисы видеохостинга.

1.4.1. Пространство аудиовизуальной коммуникации

Использование цифровых технологий в экранных искусствах расширяет возможности для отражения реальности, авторского наблюдения, манеры исполнения замысла режиссера, но, вместе с тем, персонифицированный образ человека в фильме, наделенный особыми художественно-выразительными характеристиками, доминирует. Человек постоянно стремится познать себя, и кинематограф сокращает этот путь познания. Важная роль в данном процессе отводится документальному кино, которое с его стремлением к естественности репрезентации окружающего мира и отсутствием постановочно-игровых элементов обеспечивает процесс погружения в реальность героя на глубинном уровне. В итоге создается эффективная коммуникация со зрителем, взаимодействующим через призму личного опыта с произведением автора.

На фоне погружения в искусство кино видеохостинг, пользующийся в настоящее время активным спросом потребителей, выполняет лишь прагматическую функцию, обеспечивая загрузку, демонстрацию и хранение видеоматериалов. Но, по существу, активные пользователи указанных интернет-ресурсов получают, кроме создания и хранения видео, возможность просмотреть любое хранящееся на платформе аудиовизуальное произведение, в том числе, созданное творцом-любителем. В итоге, интернет-пространство оказывается мотиватором к творчеству и созданию видеопродукта для наиболее активных интернет-пользователей. И такую возможность можно оценить, как стремление социума к самоидентификации.

В философско-эстетическом исследовании И.П. Никитиной, среди прочего, отмечается: «Художественное пространство изменяется вместе с культурой эпохи; переход от одной эпохи к другой является переворотом в художественном видении

мира»⁵¹. Подобный прецедент создает и видеохостинг. Однако вычленение содержательного видеоконтента из огромной массы весьма причудливого, а порой, – и балаганного зрелища, заполнившего интернет-пространство, становится, в итоге, непростой задачей.

В Рунете существует немало видов видеохостингов, которыми может воспользоваться потребитель. Их аудитория, как правило, многомиллионная, благодаря интеграции с социальными сетями. Но эти интернет-ресурсы имеют и структурные различия, которые состоят в наборе услуг, что связано с современными технологиями и правилами использования сервиса. К основным критериям требований, по которым пользователь избирает приглянувшийся ему web-сервис, относятся: тематика площадки, платность или бесплатность доступа, наличие или отсутствие рекламы, возможность запуска прямых трансляций, введенные ограничения по длительности просмотра и размерам файлов, интеграция с социальными сетями. К особым показателям относятся предоставление потребителю разных программных обеспечений для усовершенствования его видеопродукции, возможность ее монетизации. Существующая конкуренция видеохостингов характеризует их коммерческий настрой, что выражается в проводимых рейтингах.

Среди крупных платформ рассматриваются особенности платформы видеохостинга «TikTok», не так давно появившейся в России, ее специализация на коротких видеороликах – изначально до одной минуты, а также признание платформы во многих странах, что многократно увеличивало число подписчиков⁵² и, следовательно, и количество просмотров авторских видеороликов. Платформа насчитывает многомиллионную аудиторию пользователей и представляет собой удобный инструмент для фиксации и монтажа коротких видеороликов. Встроенность инструментов для видеотворчества непосредственно в платформу,

⁵¹ Никитина И.П. Искусство и культура / Философско-эстетическое исследование. М.: Издательство Идея-Пресс, 2007. С. 81.

⁵² Год TikTok: как сервис стал популярным в России и что в нем делает бизнес. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://vc.ru/marketing/95601-god-tiktok-kak-servis-stal-populyarnym-v-rossii-i-chto-v-nem-delaet-biznes> (дата обращения: 10.11.2020).

их доступность при создании видео и его популяризации, в том числе для пользователей младшего школьного возраста, обеспечивают этому видеохостингу небывалую востребованность.

Размещенный на платформе инструментарий включает практически все функции, необходимые для творчества:

- возможность съемки внутри приложения непосредственно со своего мобильного устройства;
- монтаж видеороликов;
- наложение фильтров на видеоролики;
- возможность записи закадрового текста;
- наложение музыкальных композиций;
- возможность наложения титров;
- цветокоррекция и т. д.

При этом простота использования программного обеспечения платформы коррелирует с Правилами сообщества, ориентированными на гуманность популяризируемых видеосюжетов. Сцены насилия и жестокости блокируются организаторами, а пользователь, разместивший запрещенный видеосюжет, исключается из сообщества. В итоге любой пользователь «TikTok», придерживающийся правил сообщества, набирается опыта в создании видеороликов, развивает свои практические знания и компетенции. Учитывая высокую популярность данной платформы среди подрастающего поколения, чьи сюжеты обычно документируют жизнь подростков, можно наблюдать, как из большого многообразия разноплановых видеосюжетов постепенно формируется цифровая летопись жизни целого поколения.

Стоит отметить, что популярность крупных приложений для создания и просмотра фото- и видеороликов способствовала разработке и внедрению отечественных аналогов видеоплатформ, таких как: «Yarpu», «Россграм», «Now», «NUTSon» и др.

Функционирование различных площадок видеохостинга, несомненно, стимулирует появление огромного числа самодельных видеосюжетов,

посвященных отражению бытовых явлений, так называемой житейской реальности. На обывательском уровне авторы видеороликов стремятся запечатлеть особенности личности героя, его трудовые будни, ежедневные хлопоты и проблемы, а также происходящие с ним события.

Среди изобилия видеороликов зритель может увидеть, например, рабочие будни врача, продавца магазина или фермера, рассказывающего об особенностях сельской жизни. За считанные секунды пользователь видеохостинга может переключить свое внимание на другого, более интересного для него героя. Постоянно возрастающая численность подписчиков на подобные видеосюжеты обусловлена интересом именно к трудовой деятельности и образу жизни людей.

Творческие замыслы авторов видеороликов активно популяризируются в социальных сетях. Форма подачи материала во многом зависит от креативных способностей самого автора. Среди многочисленных отснятых автопортретов можно выделить, к примеру, интересный и увлекательный рассказ девочки-подростка о жизни в детском доме, которая сообщает в своем аккаунте: «Хочу развеять мифы о жизни в детском доме!». Эти видеоролики сняты в формате исповеди, где акцент делается на трудностях, с которыми пришлось столкнуться подростку в детском доме. Размещенные в интернет-приложении видеоматериалы повествуют о жизни подростка в детдоме. Видеоролики сняты в исповедальном формате, в историях переданы интересы и трудности, с которыми пришлось столкнуться девочке-подростку, оказавшейся в детском доме.

Активная реакция зрителей на социальные видеосюжеты отражается в вопросах, которые размещаются тут же под опубликованным роликом и могут служить автору некой подсказкой к созданию следующего видео. Так с помощью видеохостинга происходит интерактивная коммуникация автора и зрителя, что подчеркивает социальную значимость этих видеоматериалов. Уместно высказывание Аристотеля о действии процесса узнавания: «... узнавание, как показывает и название, обозначает переход от незнания к знанию, ведущий или к

дружбе, или к вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью»⁵³. Авторы, выступающие в роли героя сюжета, набирают наибольшую аудиторию зрителей, которые и в дальнейшем продолжают следить за темой повествования. Отдельно стоит отметить особый интерес подростков, испытывающих выраженное в интерактивном общении чувство эмпатии к подобным тематическим видеосюжетам.

В подростковом любопытстве прослеживаются признаки социализации и интересубъективности, что важно при познании опыта другого субъекта, «другого “Я”»⁵⁴ с целью накопления совершенных знаний в отношении бытия, оценки реалий окружающего мира.

Условия платформ видеохостингов позволяют вмещать в себя разнообразные волнующие молодежь видеоматериалы.

Повышенным спросом у аудитории социальных сетей пользуются и видеосюжеты с элементами когнитивного восприятия той или иной жизненной ситуации. Например, автор видеороликов, – девочка-подросток – сама рассказывает о том, какие чувства она испытала, оказавшись в непростой жизненной ситуации, откровенно делясь своими переживаниями с массовой аудиторией. Так, из вороха любительского видеоконтента единично выкристаллизовываются образы героев нынешнего времени.

Представленные на платформе расширенные возможности для мобильного монтажа, с использованием музыкальных композиций дополнительно, способствуют творческому процессу. Это незатейливое производство видеороликов порождает конвергенцию творческих и технических процессов съемки, где авторы видео, они же – герои, операторы и монтажеры в одном лице, создают видеоконтент и наполняют им информационное пространство. Среди этих видеоработ есть и вполне качественные аудиовизуальные произведения.

⁵³ Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель; пер. С др. -греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 23.

⁵⁴ Электронная библиотека ИФ РАН. Новая философская энциклопедия. Интересубъективность. // <https://iphlib.ru/library> // [Электронный ресурс]. // URL.: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH44342313953cfffcc43a844> (дата обращения: 04.06.2020)

Одновременно стоит признать, что авторы любительских видеороликов фактически презентуют общественности летопись молодого поколения, доступную для исследований. Ценность же социальных сетей как ресурса, имеющего инструментарий создания и хранения видеороликов, состоит в том, что накопление практического опыта при производстве экранного документа становится заметным массовым явлением. Дальнейшее развитие цифровых платформ видеохостинга будет, несомненно, способствовать росту творческих компетенций авторов видеороликов, а также возможностей для отражения действительности.

Вместе с тем, из массы опубликованных любительских видеоматериалов пользователей сервисов для создания и просмотра видеороликов формируется современная документальная летопись. Условия же функционирования видеоплатформ позволяют осуществлять своего рода оперативную и публичную, народную видеокоммуникацию. Высказывание советского режиссера М.И. Ромма не теряет своей актуальности: «Кинематограф – материальная память человечества»⁵⁵. Доступный для широкой интернет-аудитории инструментарий для создания видеороликов и возможности интерактивной коммуникации с потребителями разных возрастов оказывают воздействие на характер развития кинематографа. И конкурсные площадки, ориентированные на продукцию кино, теле- и других видов экранных искусств, способствуют поиску и выявлению наиболее качественного и содержательного видеоматериала.

Массовый интерес к видеороликам любительского характера постепенно оказал влияние и на современное кинофестивальное движение. Все чаще на кинофестивальных площадках можно наблюдать появление видеороликов из сетевого контента. Некоторые площадки творческих киноконкурсов, наряду с основными общепринятыми номинациями фильмов, ввели новые категории номинантов – видеоролики, созданные на «TikTok» и «YouTube». Так, 11-й фестиваль видеотворчества «Черно-белая радуга» (г. Тольятти) в 2020 году объявил номинацию «TikTok», предназначенную для работ молодых авторов – от

⁵⁵ Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. М.: Искусство, 1988. С. 226.

18 до 35 лет, в категории «Любители». На эту номинацию подаются видеоролики с оригинальной идеей, созданные в приложении «ТikТок». Хронометраж конкурсного видеосюжета не должен превышать более одной минуты, а критерием отбора служит содержательно и качественно исполненный видеоролик. В «ТikТок» авторы постоянно коммуницируют со зрителем посредством видеоролика, и появление на конкурсах видеотворчества номинации «Лучший видеоролик “ТikТок”» явно свидетельствует о признании мнения массовой аудитории, стремлении организаторов вовлечь разные социальные группы в оценку видеотворчества. Номинация «YouTube», тоже впервые введенная на творческих фестивалях, аккумулирует иной формат – это видео, точнее его фрагмент, подходящий для размещения на канале участника конкурса по направлениям «Влог», «Интервью», «Шоу». Хронометраж такой работы – не более четырех минут. Сетевой контент зачастую намеренно выстраивается на увлекательности, избегает усложненных, неясных форм повествования. Концентрация внимания организаторов фестивалей на сверхкоротком видеопослании – свидетельство востребованности данного формата, с одной стороны, и с другой – характеристика стремительного наступления современных технологий на экранные виды искусств.

«Международный русский кинофестиваль», начиная с 2017 года, ежегодно проходит в Москве. Помимо общепринятых направлений, киноконкурс включает в свою программу номинацию «Социальный сетевой контент». Документальный видеоролик номинации «Социальный сетевой контент» «Гость» (2020) режиссера И. Андреевой представляет собой видеоэссе, отражающее впечатления лесника о произошедшей в его жизни оказии – случайной встрече с медведицей и ее выводком. Несмотря на неприятный эпизод, случившийся с ним, герой считает, что нашел работу по своему призванию. В ходе монолога раскрываются некоторые установки в жизни героя – особо ему дороги семейные ценности. Подобного рода видеосюжеты привлекают аудиторию зрителей своей выраженной непринужденностью, информативностью, краткой продолжительностью.

Включение в фестивальную программу новых номинаций для работ, созданных на платформах видеохостинга, свидетельствует о признании современных форматов контента.

Можно предположить, что фактором воздействия для появления «видеоформатов нового типа» явились:

- доступность овладения среднетехническими навыками массовой аудиторией пользователей средств фиксации реальности;
- технические возможности смартфона – карманного компьютера;
- активно вовлеченная аудитория творцов-любителей в интернет-среде, распространяющая аудиовизуальный контент посредством сетевых коммуникаций.

В целом, в интернет-пространстве движущийся массив видеоматериалов, созданных творцами-любителями, формирует у пользовательской интернет-аудитории своеобразные эстетические предпочтения, оказывающие опосредованное влияние на проблемы восприятия современной экранной культуры.

1.4.2. Путь к зрителю в контексте электронных СМИ: роль виртуальных кино клубов в эпоху цифровизации

Киноклубные сообщества работают не в угоду событийности мероприятий, они несут важную просветительскую миссию – поддерживают связь между автором и зрительской аудиторией, отслеживают актуальные неигровые ленты современности, расширяют и формируют собственные фильмотеки.

Проект образовательной мастерской «Мой кино клуб», организованный Гильдией неигрового кино и телевидения, содействует популяризации кино клубного движения в России. В описании проекта подчеркивается сложность доступного продвижения отечественной кинодокументалистики. Из обоснования социальной значимости проекта «Мой кино клуб» следует: «Проблема в том, что даже лучшие отечественные фильмы демонстрируются в основном на фестивалях, лишь в исключительных случаях попадая на телеэкраны и экраны кинотеатров.

Неигровое кино – особый вид киноискусства, который требует подготовленной аудитории и специальных усилий для своего продвижения. Роль медиатора между аудиторией регионов и отечественным кинематографом могут взять на себя киноклубы»⁵⁶. Помимо традиционных форм проведения показов, в киноклубное движение активно включается дистанционный формат. В итоге, виртуальные киноклубы становятся неким локомотивом движения экранного искусства в эпоху цифровизации, так как способствуют формированию экранной культуры в социальном пространстве.

На интернет-платформе Московского медиафестиваля «Родина в сердце» хранится архив конкурсных работ, доступных для широкой публики, что способствует возрастанию интереса к документальному кинематографу. Наряду с такими номинациями, как «Лучшая телепрограмма», «Лучший документальный фильм», где отражение реальности предстает в профессиональном исполнении, а произведение имеет смысловую и визуальную значимость, в конкурсе также участвуют видеоролики в номинациях «Лучший блогер», «Лучший подкаст», где запечатлена реальность с познавательной, оперативной и содержательной информацией. Фактор соединения профессионального и любительского видеотворчества на фестивальных площадках характеризует процессы интеграции в видеопроизводстве, где выигрывает тот сюжет, который более всего понравился зрителю. Эту тенденцию отмечает и Н.Б. Кириллова: «Основной парадокс нашего времени состоит в том, что главными конкурентами большого кино сегодня являются маленькие экраны гаджетов»⁵⁷. Таким образом, интернет-платформа может представлять собой некий общедоступный киноклуб, где у любого зрителя есть возможность посмотреть кино на любом доступном экране.

Кинофестиваль «Артдокфест» также обладает виртуальной платформой «Артдокмедиа» для просмотра документального кино. Однако ее наполнение кино- и видеопродукцией зависит от требований организаторов данной площадки.

⁵⁶ Образовательная мастерская «Мой киноклуб». Описание проекта. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://rgdoc.ru/projects/moy-kinoklub/opisanie-proekta/> (дата обращения: 28.10.2021).

⁵⁷ Кириллова Н.Б. Парадоксы медийной культуры: избр. статьи / Н.Б. Кириллова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2017. С. 19.

Платформа в большей мере представляет картины оппозиционного характера. Особенностью платформы «Артдокмедиа» является рейтинговая система, которая составляется по результатам конкурса «Артдокфест», а высокого рейтинга удостоиваются фильмы-победители фестиваля.

Некое пояснение наметившимся тенденциям в сфере искусства кино и видео дает исследователь Д.А. Колесникова. С ее точки зрения, «...медиа повсеместны, медиа внутри нас, они конституируют наше восприятие и чувственность; медиа связывают нас с другими, организуя повсеместный доступ к коммуникации и сетевому взаимодействию и одновременно разделяют – седируя, гипнотически приковывая к экрану, образу, бесконечно сменяющемуся контенту»⁵⁸.

Действительно, медиа всецело проникли в жизнь современного человека, но при изобилии потока информации возрастает избирательность зрителя, с одной стороны, а с другой – в конкурентной среде возрастает ценность производимого видеоконтента. Между тем, произошедшее снижение численности аудитории телезрителей среди молодежи в определенной мере оказалось обусловлено смещением интереса в область интернет-пространства. Доктор искусствоведения Л.Н. Джулай, рассматривая контекст проблем кинодокументализма постперестроечного периода, отмечает: «Через телевидение – уже не кинематограф – осуществляется трансляция определенным образом организованной и оформленной концепции миропонимания»⁵⁹. Но и интернет, как телевидение, становится «инструментом формирования видения реальности»⁶⁰, и, как отмечалось, возникает проблема необходимости развития и поддержания культурных, духовно-нравственных ценностей в интернет-среде.

В своем исследовании в 2013 году А.А. Новикова отметила: «Фильм, авторы которого спокойно, вдумчиво, методом длительного наблюдения изучают

⁵⁸ Медиареальность: концепты и культурные практики / под редакцией В.В.Савчука. СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2017. С. 89.

⁵⁹ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества/Л.Н. Джулай, НИИ киноискусства. – 2-е изд., доп и перераб. М.: Материк, 2005. С. 204.

⁶⁰ Прожико, Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико. М.: ВГИК, 2004. С. 440.

повседневную жизнь «другого», вслушиваются в его размышления. Увы, такое документальное кино не может являться основой контента современного телевидения, так как его производство плохо согласуется с законами форматной телеиндустрии»⁶¹. Однако развитие интернет-каналов для просмотра контента на платформах видеохостингов привело к востребованности кинодокументалистики, и к 2020 году некоторые интернет-СМИ стали насчитывать внушительную зрительскую аудиторию, ленты насчитывают более 500 тыс. просмотров.

Одновременно растет спрос на документальное кино. Например, видеоредакция белорусского сайта «Onliner» активно использует видеохостинг YouTube как платформу для публикации и просмотра документальных фильмов. История развития канала (2012-2020) – насчитывает более 222 млн. просмотров.

Созданный в 2017 году российский интернет-СМИ «ТОК» входит в медиагруппу «Россия сегодня» и представляет собой сетевое издание, содержащее документальные фильмы на остросоциальные темы, блоги, новостные сюжеты в мобильном формате. Отечественный канал «ТОК» на YouTube насчитывает более 18 млн. просмотров видеоматериалов. И эти цифры подтверждают востребованность документального кино в сетевом пространстве.

В период пандемии из-за ограничения массовых мероприятий произошли существенные изменения в расписании и проведении творческих конкурсов в 2020 году. Открытый фестиваль документального кино «Россия» в городе Екатеринбурге – старейший и авторитетный российский фестиваль документальных фильмов – представил своим зрителям возможность увидеть картины как в традиционном офлайн-формате показа кино на больших экранах площадок кинофестиваля, так и, впервые за историю проведения кинофестиваля, была включена возможность просмотра фильмов-участников в формате онлайн-кинотеатра. Доступ к просмотру кинолент в онлайн-формате осуществлялся согласно расписанию без возможности повторного просмотра. Сайт кинофестиваля

⁶¹ Новикова А.А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. С. 204.

включал также возможность зрительского голосования путем заполнения анкеты непосредственно на сайте кинофестиваля.

Широко востребованными в связи с пандемией также оказались технологии в области доставки контента. В регламенте кинофестивалей категории «А» требуется строгое соблюдение требований, среди которых в обязательном порядке – физическое отсутствие фильма в открытом пространстве глобальной сети «Интернет». Для режиссеров определенным риском является открытый показ в режиме онлайн-трансляции, ведь существует возможность захвата экрана с целью записи фильма, и, что еще критичнее – возможность размещения фильма в сети. Однако получившие распространение услуги сервиса по доставке видеоконтента стали включать технологию нахождения и распознавания пользователя и попытки удаленной записи с экрана, а также опцию отслеживания источников захвата экрана.

Выделяя положительные особенности гибридного формата фестивалей следует отметить условия образования доступной среды для познания современного кинематографа. В своем научном труде доктор социологических наук М.И. Жабский пишет: «Кинокоммуникация как символическое взаимодействие людей представляет собой процесс, в котором действующие в рамках медийных институтов группы специалистов в области производства и распространения фильмов с помощью технических средств и выразительных средств киноискусства так или иначе регулируют эмоциональную жизнь людей, их социальную совместимость»⁶². Таким образом, формат проведения фестивалей, включающий онлайн-трансляции, становится более открытым для широкой аудитории зрителей. При этом также следует отметить значимость пользы гибридного формата проведения кинофестивалей для сообщества кинодокументалистов, так как возможности просмотра фильмов через платформы видеохостингов позволяют обеспечить авторам неигрового кино связь со зрительской аудиторией. Международный статус площадок кинофестивалей дает возможность исследовать актуальные проблематики под разными углами

⁶² Жабский М.И. Социология кино. М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2020. С. 214.

авторских видений. Их конкурентная среда содействует развитию творческого начала и приобретению начинающими кинематографистами практического опыта, знаний и компетенций, мотивируя молодое поколение на создание неординарных кинематографических работ.

Преимущество гибридных форматов в виде онлайн и офлайн-показов состоит, помимо всего прочего, в возможности удаленного просмотра конкурсной программы, а также в обсуждении работ с авторами, в участии в мастер-классах, специальных кинопоказах в удаленном формате, что позволяет существенно расширить зрительскую аудиторию проводимых творческих конкурсов и повысить интерес к фестивальному движению. Справедливо отмечает М.И. Жабский: «Кинематограф представляет собой тесно интегрированный в систему общества и относительно автономный институт, функционирующий в основном как часть современной индустрии культуры»⁶³. Проведение фестивалей формирует богатую палитру современных авторских видений, образуя важную для общества кинокоммуникативную связь между создателями кинопродукции и зрительской аудиторией.

Все больше неигровых кинолент оказываются доступными просмотра в открытом сетевом пространстве, тем самым популяризируя отечественный кинематограф среди большой аудитории зрителей. Режиссер документального кино Д. Завильгельский отмечает: «Сейчас очень активно документальное кино смотрят в различных киноклубах. Именно клубный прокат – реальная возможность донести ваше кино до конкретного зрителя. Я сам как куратор одного из клубов документального кино могу с уверенностью сказать, что лучшего способа проката документального фильма нет»⁶⁴. Фестивальное движение, направленное на включение показа конкурсных работ на виртуальных платформах, ориентирует режиссеров неигрового кино на создание картин в соответствии современными требованиями фестивальных площадок.

⁶³ Там же.

⁶⁴ Завильгельский Д.Г. Как снимать документальное кино. Записки кинодокументалиста. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, ФРХЭ, 2019. С. 109.

Стоит полагать, что в дальнейшем форматы проведения таких мероприятий будут совершенствоваться, и интерес к проведению в гибридном – онлайн и офлайн-формате творческих конкурсов не погаснет и будет востребован. В фестивальное движение начинают включаться и пользователи платформ видеохостинга, поскольку медиасоциализация активно сопряжена с навыками цифровой грамотности. «Быть информационно грамотным означает, что человек способен понять востребованность информации, и может ее найти, оценить и эффективно использовать. Информационно грамотные люди – это люди, научившиеся учиться»⁶⁵, – пишет доктор философских наук Х. Лау. В целом, просвещенная зрительская онлайн-аудитория сетевого пространства повышает значимость фестивалей, которые имеют открытый доступ к виртуальным платформам для просмотра конкурсных лент в информационно-телекоммуникационной сети «Интернет». Программы киноклубного движения способствуют погружению зрителей в процесс осмысления авторского изложения материала жизни, определяют социальную значимость конкурсных картин, знакомят с разными формами отражения реальности и выполняют важную просветительскую миссию популяризации российского неигрового кино.

Анализируя представленную на экране картину мира, зритель открывает глубинные пласты авторского послания. Таким образом, можно сформулировать гипотезу эстетического свойства, свидетельствующую о том, что аудиовизуальные произведения неигрового кино, в зависимости от формы их представления и использования художественно-выразительных средств при отображении объективной реальности, нацелены на выявление различной степени считывания заложенной информации – от чувственного созерцания до осмысления. Подобное проведение фестивалей, виртуальных киноклубов делает их более доступными для той части зрительской аудитории, у которой нет возможности непосредственного присутствия в дни события.

⁶⁵ Лау Х. Руководство по информационной грамотности для образования на протяжении всей жизни / Хесус Лау; пер. с англ. Т. Сорокина, науч.ред. А. Федоров. М.: МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2007. С. 7.

Мы отметили, что в исследуемый период произошло существенное расширение спектра возможностей для воплощения эстетических предпочтений не только среди профессиональной категории кинематографистов, но и для аудитории творцов-любителей, что, в целом, содействовало демократизации процессов создания и просмотра аудиовизуального контента.

В целом, современная модель общества потребления оказала существенное влияние на разнообразие вкусовых предпочтений, в том числе, и на пользователей средств фиксации реальности, средств сетевых коммуникаций. Активная аудитория пользователей направила фокус внимания на процесс самопознания путем выражения собственного видения реальности, тем самым своеобразно привнесла новую грань в экранную культуру. Однако бытовое видение реальности становится существенным препятствием на пути эстетического восприятия. Образно говоря, у современного зрителя, уже активно создающего видеоконтент, могла сформироваться своя «визуальная» потребительская корзина, и несмотря на многообразие современной экранной культуры, бытовое видение реальности становится существенным препятствием на пути развития эстетического восприятия.

Кинодокументалисты своим творчеством преобразуют действительность, выражая ее художественной формой, глубиной содержания, и, чтобы ощутить ее в полной мере, современному зрителю необходимо испытывать потребность в личностном развитии, а не в процессе потребления. Исходя из этого, следует отметить, что стремительное освоение технологий создания и производства видеоконтента не может в полной мере способствовать решению эстетических проблем воспитания вкуса и восприятия искусства.

Глава 2. Творческие проблемы в современном документальном кинематографе

В сравнении с другими видами кинематографа, где результат зависит от слаженности компетенций творческого коллектива, режиссеры-документалисты, перед которыми стоит цель создания фильма о герое-современника, в большинстве случаев выстраивают коммуникации с потенциальными героями, не имеющими отношения к кинематографическим профессиям, с людьми, имеющими абстрактное представление о задачах кинодокументалистики, поэтому деликатность, корректность выстраиваемых взаимоотношений с героем является ключевым фактором влияния на конечный результат. Осуществление замысла фильма в условиях работы в непрофессиональной среде является творческой проблемой, требующей от автора умения выстраивания коммуникаций.

Необходимо отметить особенность условий, при которых работает вся съемочная команда, ведь от слаженности действий всех членов команды зависит возможность перехода к последующим этапам создания фильма. Общность взглядов в творческом коллективе играет немаловажную роль. Как писала режиссер О.С. Горностаева: «Психологические особенности сотрудничества режиссера и оператора связаны с такими трудно уловимыми и тонкими нюансами, как общность эстетических идеалов, сходство глубинных творческих процессов, единство нравственных ориентиров»⁶⁶. Атмосфера творческой энергии команды влияет так же и на расположенность героя к съемочному процессу.

Цифровые видеоредакторы, видеохостинги, платформы сетевых коммуникаций в исследуемый период стали активным и приметным творческим пространством для широкой аудитории кинолюбителей. Видеоролики, созданные с целью распространения в интернет-пространстве, сформировали среду для появления «видеоформатов нового типа». Вместе с тем, можно отметить, что современные условия влияния интернет-среды и развития технологий мобильной

⁶⁶ Горностаева О. С. Специфика профессии режиссера неигрового фильма. М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 1989. С. 37.

съемки актуализировали проблему представления зрительской аудитории документального кино о герое-современнике не только в традиционном офлайн-формате, но и непосредственно в самом интернет-пространстве.

Кинодокументалисты используют различные компоненты выразительности, применяя в своих фильмах разного рода звуковые, цветовые, композиционные, монтажные решения. Авторы, насыщая отражаемые картины реальности художественными вкраплениями, обращаются к широкой палитре выразительных средств киноязыка в совокупности с техническими новшествами, которые оказывают опосредованное влияние на своеобразие современного авторского почерка.

2.1. Современная концепция восприятия героя

В своей исследовательской работе о процессе восприятия Р. Арнхейм писал: «...восприятие отличается от процессов, происходящих в фотоаппарате, тем, что оно представляет собой активное исследование, изучение окружающего мира, воспринимаемого объекта, а не его пассивную регистрацию»⁶⁷. Вследствие развития цифровых технологий проблема видения героя в экранном документе обретает новые формы: в контексте выявляются определенные противоречия между представлениями автора и героя фильма. Автор документального фильма находится в положении некоего посредника между героем и зрителем, и деликатность выстраиваемых взаимоотношений напрямую влияет на конечный результат работы. Киновед С.В. Дробашенко подчеркивал, когда ведется съемка, человек в какой-то мере чувствует себя актером, и, следовательно, начинает играть⁶⁸. К примеру, в современной действительности нередко на улице можно увидеть видеооператора, занятого процессом съемки – и это представляется вполне рядовой картиной: съемочный процесс сегодня не вызывает любопытства у публики. Для большинства людей камера стала обычным обиходным

⁶⁷ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. М.: Издательство Архитектура-С, 2012. С. 55.

⁶⁸ Дробашенко С.В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме / С. В. Дробашенко. М.: Искусство, 1962. С. 58.

инструментом, однако её привычность не сгладила проблему восприятия съемки самим героем.

Проблема взаимоотношений между автором, героем и зрителем в искусстве живописи, фотографии, кинематографе интересовала исследователей и практиков искусств на протяжении многих столетий.

Настоящее исследование также обращено к опыту мастеров художественной практики в других видах искусств. Доктор искусствоведения С.М. Даниэль описывал взаимосвязь произведения и зрителя следующим образом: «Картина и ее зритель – исторические близнецы, увидевшие свет одновременно. Это и понятно: картина появляется как ответ на известную общественную потребность и предвосхищает в себе акт восприятия, которым и завершается произведение искусства»⁶⁹. Благодаря процессу осмысления действительности из плоского иллюстративного изображения проступают глубинные черты характера отражаемой реальности, происходит коммуникативный процесс между создателем картины и ее зрителем. Писатель Л.Н. Толстой отмечал искусство как средство общения зрителя с художником: «Всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство и со всеми, которые одновременно с ним, прежде или после его восприняли или воспримут то же художественное впечатление»⁷⁰. В неигровом кинематографе в число воспринимающих кинокартину входит также герой и действующие лица ленты.

Документальный кинематограф отображает реальные истории человеческих судеб, и можно только предположить, какие чувства испытывает герой, когда внезапно в его жизни появляется режиссер, жаждущий создать о нем фильм. Особенности работы в неигровом кинематографе нередко сталкивают режиссеров с необходимостью решения разнообразных творческих задач на разных стадиях производства. Кинодокументалистика по своей природе социальна и, являясь

⁶⁹ Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 47.

⁷⁰ Толстой Л.Н. Толстой и художники: Л.Н. Толстой об искусстве. Письма, дневники. Воспоминания / Сост. И авт. Вступ. Статьи И. А. Бродский. М.: Искусство, 1978. С. 51.

особым видом познания, отражения и формирования действительности, следует определенным эстетическими идеалам. В отличие от условий, в которых есть заказчик со своими определенными задачами, взятый из жизни герой не представляет задачи своего экранного образа до тех пор, пока не увидит готовый портрет. Герой документальной ленты, в отличие от профессионала, не является, как правило, специалистом в области кинематографа и ему трудно представлять фильм отдельными составными компонентами киноязыка. При этом показ чернового монтажа фильма профессионально не подготовленному герою или зрителю чреват отсутствием видения картины в целом. Неподготовленный зритель будет заострять внимание на внешних деталях, второстепенных элементах черновых работ монтажа, тем самым теряя общее представление о документальном фильме.

Справедливо звучит замечание режиссера А.Г. Соколова: «Технология организации творческого процесса монтажа начинается именно с момента рождения замысла»⁷¹. Можно отметить существенную разницу в представлении конечного материала между автором и героем ленты. Режиссер, в отличие от неподготовленного зрителя, воспринимает картину как в целом, так и отдельными, составными частями, ведь для него монтаж киноленты начался уже на начальном этапе работы на идеей фильма – как писал киновед В.Б. Шкловский: «Монтаж прежде всего – выделение смысла произведения»⁷². Применяемые авторами выразительные средства насыщают материал фильма, преобразуют его смысловую содержательность.

Процесс раскрепощения героя перед камерой в каждом случае индивидуален, для одного героя может понадобиться больше времени, чтобы преодолеть чувство скованности, для другого – съемочный процесс может оказаться и вовсе незаметной или даже располагающей средой для осмысления событий жизни. Как пишет режиссер-документалист М. Рабигер: «Некто более «правильный»

⁷¹ Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник. Часть вторая. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2007. С. 11.

⁷² Шкловский В.Б. Эйзенштейн. Серия «Жизнь в искусстве». М.: Искусство, 1973. С. 136.

чувствует, что он должен контролировать процесс съемки, – некто менее гибкий, менее импульсивный и не такой открытый для общения, чем тот человек, который существует в обычной жизни»⁷³.

Режиссер, находясь в процессе работы над фильмом, неизбежно проникает в пространство жизни героя, и то, какой след оставит режиссер, зависит от нравственных установок видения самого автора. Как отмечает режиссер Ю. Щербаков: «... режиссёр ответственен всегда и за всё, ибо он – связующая нить между операторским материалом и зрителем. И потому именно он, с точки зрения этики, не просто должен, а всегда обязан быть неуязвимым»⁷⁴. Перед режиссерами стоит нелегкая задача вносить некое равновесие во взаимоотношения с героем, со съемочной командой, и, затем – уже со зрительской аудиторией.

В большинстве случаев кинодокументалисты работают лишь небольшими командами. Процесс создания киноленты в атмосфере камерности способствует выстраиванию более доверительных отношений с героем, но благоприятная обстановка во время съемки вовсе не гарантирует режиссеру отсутствие проблем на последующих этапах создания, а также по завершению работы над фильмом.

2.1.1. Проблема представления зрителям образа героя-современника.

Непростой задачей для кинодокументалистов является проблема представления зрителям образа героя-современника. Как пишет А.Г. Соколов: «Стоит дать зрителю взглянуть в человека, в то, как он работает, как движутся его руки, как он думает, о чем рассуждает тут же начинается процесс сопоставления себя с героем»⁷⁵. Сопоставление зрителя с героем документальной киноленты усиливает его сопереживание и способствует большей степени вовлеченности в повествование реальной истории. При этом от режиссера, который выбрал в

⁷³ Рабигер М. Режиссура документального кино: 4-е изд. / Пер. с англ. Е.В. Масловой и Д.Л. Караваева, под ред. И.С. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006. С. 321.

⁷⁴ Юрий Щербаков: «Документальное кино не может быть объектом рыночных отношений». [Электронный ресурс]. // URL.: <http://ascinemadoc.ru/yuriy-shherbakov-dokumentalnoe-kino-ne-mozhet-byit-obektom-ryinochnyih-otnosheniy-rostov-na-donu/> (дата обращения: 07.09.2021).

⁷⁵ Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник. Часть третья. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2010. С. 108.

качестве героя человека с негативным жизненным опытом, может потребоваться больше информационных и просветительских усилий, чтобы раскрыть идею фильма для зрительской аудитории. Таким образом, можно отметить, что в случае существенных отличий между ценностными установками героя и его зрительской аудиторией процесс сопоставления может привести к обратному эффекту – неприятию такого героя. Степень эмоциональной вовлеченности зрительской аудитории имеет связь с процессом самоидентификации. «Мы испытываем сочувствие по очень личным, если не сказать эгоистическим, причинам. Идентифицируя себя с главным героем и вникая в его желания, мы на самом деле думаем о собственных мечтах и о своей реальной жизни»⁷⁶, – пишет преподаватель сценарного мастерства Р. Макки.

Документальная картина режиссера К. Квитко «Мышеловка» (2015) затрагивает непростую тему психологического насилия в семье. Члены семьи никак не могут найти общий язык во взаимоотношениях друг с другом. Бабушка и мама Дарьи – героини фильма – дали согласие режиссеру на съемку семьи, чтобы Даша, по их представлению, наконец-то смогла увидеть свое поведение со стороны. После того, как в ее жизни появился опыт потребления наркотических средств, Даша оказалась в психиатрической больнице. Мотивацией для участия родственников в съемках фильма послужило предположение, что кинолента может стать неким инструментом воздействия на девушку. В киноленте довольно откровенно демонстрируются сцены семейных неурядиц. Однако в одном из эпизодов фильма Дарья обращается к режиссеру и, по совместительству, оператору прямо на камеру со словами в адрес своей матери: «Рядом с тобой она держится, потому что ты – чужой человек. Как только мы отошли от дома (места съемки), она начинает орать». В данном контексте уместным будет замечание доктора филологических наук Б.А. Успенского :«...иногда точка зрения повествователя последовательно скользит от одного персонажа к другому, от одной детали к другой – и уже самому читателю предоставляется возможность смонтировать эти

⁷⁶ Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки; Пер. с англ. – 7-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2015. С. 151.

отдельные описания в общую картину. Движение авторской точки зрения в этом случае аналогично движению объектива камеры в киноповествовании, совершающей последовательный обзор какой-то сцены»⁷⁷. Для режиссера подобное развитие сюжета фильма может оказаться проблематичным, особенно, если оно противоречит авторской идее.

Режиссер фильма в своем кинонаблюдении за героями действует незаметно, но существует проблема в некой степени условности мимикрии съемочного процесса, ведь режиссер действительно чужой или случайный человек для семьи, следовательно, герои фильма могут контролировать свои слова и поступки в соответствии с их интересами. Исследователь и практик Б. Льюис, раскрывая профессиональные секреты мастерства тележурналистики, справедливо отмечает: «Интервьюирование – ответственное, сложное и волнующее дело. Оно похоже на игру, но выиграть здесь нельзя. Ваша роль на экране сводится к тому, чтобы ваш собеседник действительно раскрылся»⁷⁸. Режиссеру необходимо найти подход к герою, чтобы тот сумел почувствовать себя естественным, непринужденным в условиях съемочного процесса.

«Документальный фильм существует в различных вариантах, но в классической форме он предназначен, чтобы отобразить то, что происходит на самом деле, что посчастливится своевременно зафиксировать камерой»⁷⁹, – пишет Р. Гейтс. Камера документалиста фиксирует события и окружающую действительность героев ленты, но могут происходить события, которые будут выходить за пределы границ мотиваций, установленных героями. Случайно схваченная зарисовка может способствовать раскрытию своеобразных черт портрета героев киноленты. На завершающем этапе, когда фильм будет смонтирован, и герои фильма окажутся в новом для себя положении – уже в роли зрителей – и будут оценивать киноленту, они вполне могут быть раздосадованы

⁷⁷ Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. С. 104-105.

⁷⁸ Льюис Б. Диктор телевидения. Пер. с англ. В. Ткаченко. Послесл. И примеч. Л. Золотаревского. М.: Искусство, 1973. С. 127.

⁷⁹ Гейтс Р. Управление производством кино-и видеофильмов. / Ричард Гейтс ; пер. с англ. Е.Г. Шматрикова. М.: Изд-во ГИТР, 2005. С. 57.

неудобными зафиксированными чертами своего экранного образа, не подходящими под их представления себя на экране.

Поэт, драматург А.К. Толстой в своих критических воззрениях писал о характере героя: «Вообще в искусстве бояться выставлять недостатки любимых нами лиц – не значит оказывать им услугу. Оно с одной стороны, предполагает мало доверия к их качествам; с другой – приводит к созданию безукоризненных и безличных существ, в которые никто не верит»⁸⁰. Сглаживание характерных черт героя ведут к обезличиванию портрета. Режиссер фиксирует историю в соответствии с задачами документального исследования, и авторская позиция, являясь проекцией восприятия режиссера, отражает не только задачи кинонаблюдения, но и, в том числе, нравственные установки автора картины.

В киноленте «Мышеловка» стоит отметить выстроенную нейтральную позицию по отношению ко всем действующим лицам, что позволило автору киноленты в большей степени быть объективной и погрузиться в раскрытие образа героини, отразить непростую гамму сложных взаимоотношений и переживаний членов семьи. В процессе обсуждения киноленты «Мышеловка» в киноклубе Е. Погребижской, в зале прозвучал вопрос одного из зрителей: «А вы не пробовали что-нибудь повеселей снимать? Для меня этот фильм унылый и люди неинтересные»⁸¹. Очевидно, что зритель в своем высказывании заявил позицию неготовности к познанию опыта другого. С позиции потребительской оценки зритель воспринимает киноленту в соответствии со своими личными пристрастиями. Когда зритель ожидает от просмотра документальной ленты исключительно зрелищной формы, его реакция негодования будет вполне закономерна. «Потребитель оценивает для себя, критик – для других и разных; для массовой и элитарной аудитории; для создателей произведений разных видов, жанров, систем; для организаторов художественной жизни и своих коллег по

⁸⁰ Толстой А.К. О литературе и искусстве / Вступит. Статья и коммент. И.Г. Ямпольского. М.: Современник, 1986. С. 258.

⁸¹ Киноклуб с Е. Погребижской. Фильм Кристины Квитко «Мышеловка» [Электронный ресурс]. // URL.: https://youtu.be/D2Iz3_Wenjl (дата обращения: 12.07.2021).

искусствоведческому и критическому цехам»⁸², – утверждал доктор философских наук С.Х. Раппопорт. Очевидно, что на избирательность восприятия могут оказывать влияние интересы, установки, система ценностей и представлений, а также потребности личности. Подобная зрительская реакция является сигналом незаинтересованности зрителя в глубинном осмыслении отражаемой темы фильма, но именно социальная проблематика в кинолентах документалистов помогает вносить вклад в ценностные ориентиры общества. Кинокритик Э.М. Ефимов отмечал: «Если же зритель эстетически неразвит, не в состоянии целостно воспринимать экранные образы, то неизбежно возникает опасность обеднения и искажения увиденного фильма»⁸³. В современную эпоху экранной зрелищности не всякий зритель готов к безоценочному погружению в жизненный опыт другого человека.

В настоящее время под воздействием массового увлечения средствами фиксации реальности возникает проблема унификации образа героя-современника, которая невольно ограничивает зрительское восприятие рамками определенных стереотипов, сводится к предубеждениям, сужающим диапазон представления о значимости экранной культуры кинодокументалистики. Термин, введенный У. Липманом: «Социальный стереотип – упрощенное, схематизированное, зачастую искаженное, характерное для сферы обыденного сознания представление о каком-либо социальном объекте»⁸⁴ – можно и уместно применить, описывая проблемную сторону во взаимоотношениях между документалистами и зрителями. Устойчивые социальные представления могут идти вразрез с отражаемым опытом героя, и тогда подлинность истории вызывает особую зрительскую реакцию. Для процесса осмысления киноленты социальной направленности от зрителя требуется желание познать и постичь через акт узнавания опыт героя, сопоставления его с окружающей действительностью. Документальная лента «Лариска» (2014)

⁸² Раппопорт С.Х. Эстетика. Конспект лекционного курса для последипломного образования в музыкальных высших учебных заведениях. М.: Р.Валент, 2000. С. 197.

⁸³ Ефимов Э.М. Замысел – фильм – зритель. М.: Искусство 1987, С. 226.

⁸⁴ Краткий психологический словарь / Сост. Л.А. Карпенко; под общ. Ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. М.: Политиздат, 1985. С. 342.

режиссера А. Штандке отражает историю молодой женщины, когда-то злоупотреблявшей запрещенными препаратами, но произошедшее событие – рождение сына – заставило героиню изменить ценностные установки. По сюжету фильма Лариска приглашает в гости случайного попутчика – водителя Гену – и угощает его борщом и кофе: завязывается знакомство, а за ним – и исповедальный монолог, в ходе которого образ героини дополняется новыми штрихами и гранями, постепенно раскрывая всю неоднозначность и противоречивость натуры Лариски. По ходу беседы на экране воспроизводятся эпизоды и события, отражающие те или иные поступки героини и её обыденную жизнь. Особая тема – отношение Лариски к сыну: здесь зритель видит неподдельную искренность и любовь к нему. В одном из эпизодов фильма, собирая утром в детский сад заплаканного, невыспавшегося ребенка, Лариска задает волнующий ее вопрос: «Почему мужчина не может плакать? Почему с детства мальчиков воспитывают в представлении, что мужчина не может плакать?!». Героиня признается, что боится социальных стереотипов и не соблюдает в полной мере общепринятые социальные рамки общества. Ее образ транслирует противопоставление устойчивым социальным стереотипам.

Среди аудитории зрителей прозвучал вопрос о целесообразности отражения героя из неблагополучной среды. Проблема отражения «нелакированной» действительности связана с неготовностью со стороны зрителей к процессу погружения в затрагиваемую проблематику. Документальный фильм «Лариска» заставляет задуматься о судьбах и правах молодых людей, выросших в неблагополучных семьях, о том, какое поколение они сами смогут вырастить и воспитать.

Документальные фильмы могут отражать различные социальные, межличностные проблемы героев, пребывающих в состоянии экзистенциального кризиса. В другой неигровой работе «Выход» (2018) автор А. Штандке продолжила тему героя, вышедшего за грани норм социальных представлений. В ленте отражена история Алисы, которая ненавидела понедельник, потому что ее ждала нелюбимая, рутинная работа в офисе. Однажды она решила кардинально изменить свою жизнь и заняться любимым делом. Героиня говорит: «Человек, который

решил отказаться от привычного шаблона жизни – он сталкивается с неодобрением общества». Режиссер исследует проблемы экзистенциального характера: проблемы внутреннего выбора, проблемы поиска своего внутреннего «Я». Выбрав в качестве темы истории реальных героев, вышедших за рамки социальных стереотипов, автор впоследствии столкнулась с волной неприязни к отражаемой теме той частью аудитории, которая поддерживает устойчивые представления социальных стереотипов. Таким образом, зрительская реакция неприятия и есть рефлексия на отражаемую автором экзистенциальную проблему отчуждения человека от общества.

Кинодокументалистика непосредственно отражает среду героя, его окружение, мироощущение, социальное положение в обществе. Киноработа подвергается социальной оценке, и, как следует из социологического энциклопедического словаря, социальная оценка – это есть «одобрение или неодобрение, которые проявляют группа, организация или общество по отношению к своим членам в ответ на выполнение или невыполнение предъявленных им требований»⁸⁵. Неудобные, непривлекательные черты характера героя-современника вполне могут вызывать чувства раздраженности, непримиримости к выбору отражения образа героя-современника у пассивно-созерцательной публики.

Многочисленные, разнообразные темы российских неигровых лент затрагивают вопросы социальной справедливости, духовного здоровья общества, здорового образа жизни, охраны окружающей среды, проблемы наркомании, расизма, алкоголизма, ответственности, значимости труда в жизни человека и другие самые разные проявления человеческой жизни. Профессор Н.А. Хренов отмечает: «Изображение позволяет человеку существовать в пространстве всего мира. Эта особенность оказывает воздействие на осмысление действительности»⁸⁶. Обобщая, можно сказать, что кинодокументалистика в современном обществе

⁸⁵ Социологический энциклопедический словарь. Под ред. Г.В. Осипова. М.: Издательская группа ИНФА М – НОРМА, 1998. С. 231.

⁸⁶ Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. М.: Издательство «Наука», 1981. С. 248.

имеет особую коммуникативную функцию – она способна отражать социально-психологический климат, включающий эмоциональное состояние, личные переживания людей, их взаимоотношения в обществе.

Одним из непредсказуемых обстоятельств, с которым нередко сталкиваются авторы, является проблема восприятия зрителем героя-современника. Как писал философ, логик А.А. Ивин: «Понимание связано с усвоением нового содержания, включением его в систему устоявшихся идей и представлений»⁸⁷. Зритель не всегда готов принять новое содержание, выходящее за рамки его устоявшихся представлений. Проблема восприятия героя обладает рядом особенностей, присущих нынешнему этапу развития различных видов искусств, и сопровождает художников на протяжении всего творческого пути. Как отмечал теоретик кино В.Н. Ждан, «...кино в равной степени и самое объективное и самое субъективное из искусств»⁸⁸. Документальное кино включает и объективное наблюдение за действительностью героя, и само субъективное отражение жизни, происходящее через призму авторского видения. Подлинность, фактичность героя подводит зрителя к оцениванию киноленты, исходя из личных ценностных установок, ориентиров, включающих особенности субъективного и объективного отношений к окружающей действительности.

Исследуя природу человека, режиссер документального кино отбирает в качестве объекта исследования именно реальную человеческую жизнь со всеми ее добродетелями и пороками. В искусстве живописи «Портрет – это произведение искусства, и возникает он из взаимодействия объективного и субъективного – взаимодействия мира, окружающего художника, и его внутреннего мира. Это значит, что один и тот же реальный прототип, одни и те же исторические документы могут вызвать к жизни разные образы – портреты, созданные разными художниками»⁸⁹. Перед режиссером стоит задача исследовать, осмыслить образ

⁸⁷ Ивин А.А. *Обнаженность и отчуждение: философское эссе о природе человека*. СПб.: Алетейя, 2015. С. 288.

⁸⁸ Ждан В.Н. *Эстетика фильма*. М.: Искусство, 1982. С. 126.

⁸⁹ Андроникова М.И. *От прототипа к образу*. М.: Наука, 1974. С. 196.

героя-современника, но, если герой обладает порочными качествами, зритель с легкостью может не принять образ такого героя.

В документальной ленте режиссера А. Александрова «Русская народная злоба дня» (2020) звучит тема жизни современного человека в сельской глубинке. Обращение автора к звуку, как элементу эмоционального воздействия, позволило передать глубокие переживания героя ленты. В кинокартине А. Александрова злободневная интонация русского фольклора в созвучии с безотрадными картинками действительности разрушенных по всей территории России заводов обретает гигантский масштаб. Однако среди аудитории зрителей нашлись и те, кто поставил под сомнение ценность этой документальной ленты, расценив использование народной поэзии как злобствование. Тем не менее, фильм обрел фестивальную историю. Использованное стилевое решение помогло автору в наибольшей степени отразить спектр житейских проблем сельского поселения.

Фильм «Два детства» (2015) режиссера В. Головнева представляет собой документальное наблюдение за подготовкой к празднованию Дня Победы старшеклассников в одной из провинциальных школ России. В первом эпизоде фильма звучит закадровая речь учительницы, возмущенной поведением класса, в ответной реакции учеников доносится нежелание участвовать в фильме. Герои фильма – подростки, ученики 10 «а» класса сельской школы. Большинство из них не видят смысла в формальном проведении праздника, считая его протокольным мероприятием. Традиционные ценности молодого поколения сменяются интересами материального характера – вместо уважения к пожилым ветеранам, заинтересованности и сопереживания их рассказам зритель видит неловкие смешки ребят, которым нет дела до истории страшных событий войны.

Показательным фрагментом фильма стал эпизод беседы школьника с учительницей – изъявивший о своем нежелании встречаться с ветеранами подросток аргументировал: «Я не хочу и не умею общаться со старыми людьми». Герои киноленты своим поведением не располагают к себе, не вызывают чувства эмпатии у зрительской аудитории, но задача кинокартины в огласке важной темы

– проблемы отрицания социальных установок общества частью современного молодого поколения.

Кинодокументалистика как исследовательская деятельность во многом позволяет авторам отражать черты актуальных проблем современного общества, поднимать вопросы идентичности. Философ А.В. Рубцов, трактуя проблему идентичности, приходит к заключению, что «... это прежде всего проблема переживания и рефлексии, самопонимания, самоосознания себя как целостной личности в себе и в разных контекстах, отнесения себя к тем или иным культурам, общностям и движениям, системам ценностей, идей и представлений»⁹⁰. Документалисты неизбежно сталкиваются с проблемой системы зрительских ожиданий. Деятельность художника непременно связана с оценением его творчества. На протяжении всего просмотра картины зритель оценивает и одновременно сопоставляет полученную информацию с внутренними ценностными установками, поэтому режиссеры, чьи интересы связаны с социальной проблематикой, зачастую могут сталкиваться с порицанием за выбранных ими экранных героев. Как подчеркивает Э.М. Ефимов, отмечающий, что «... субъективность восприятия означает активность зрителя, выражающуюся в личностном отношении к фильму, его индивидуальной интерпретации с опорой на весь жизненный опыт, мировоззрение, эстетический вкус, художественные пристрастия и т.д.»⁹¹. Не вся широкая аудитория зрителей готова к просмотру картин на острую социальную проблематику, но подобные ленты несут важную просветительскую значимость.

Фильм «Ночные дежурства» (2018) режиссера А. Рудиковой повествует об истории молодой женщины по профессии неонатолог, которая каждый день самоотверженно принимает роды и ищет новые способы спасения 500-граммовых младенцев, но времени на устройство личной жизни у героини нет. В киноработе показаны тонкости дела профессиональной среды героини, её преданность

⁹⁰ Философия в публичном пространстве современной России / Сборник материалов. А.В. Рубцов. М.: ЛУМ, 2015. С. 21.

⁹¹ Ефимов Э.М. Замысел – фильм – зритель. М.: Искусство 1987. С. 225.

профессии, требующей полной самоотдачи, и мечты о женском счастье. Излишне натуралистическое изображение сцен из рабочих будней врача-неонатолога может оттолкнуть неподготовленного зрителя от просмотра картины, но ценность документального фильма и состоит в раскрытии переживаний героини киноленты.

Перед режиссером-документалистом стоит задача изучить, осмыслить портрет героя-современника, но, если герой обладает противоречивыми или сомнительными качествами характера, зритель с ограниченными знаниями, диапазоном восприятия может не принять образ героя, поставить под сомнение значимость авторского произведения. По определению художника и теоретика искусства В.В. Кандинского, «понимание выращивает зрителя до точки зрения художника»⁹². Стереотипное представление образа героя так же, как и в изобразительном искусстве, остается актуальной проблемой для режиссера-документалиста. В этом контексте стремление видеть лишь внешнее проявление образа представляет собой чуждую природу для кинодокументалиста. Зрительская натура, в большей своей части, желает увидеть образ положительного, нравственного героя, следующего образцам идеала рационального типа личности.

На кинофестивальных площадках можно наблюдать картину процесса общения режиссера со зрителями картины, и среди кинодокументалистов сформировалась некая установка ответа на вопрос автору, для кого был снят фильм. Нередко режиссеры отвечают, что фильм сняли для себя. В подобном ответе обрывается связь со зрителем. Зритель не понимает, для кого и зачем была снята лента, в итоге диалог режиссера со зрителем прерывается. Уместно замечание Н.А. Хренова: «Режиссер должен знать о том, на какой нелегкий путь его подчас толкает публика, но он всегда должен сделать все, чтобы именно эта публика смогла вступить с режиссером в диалог, которого она не всегда хочет, но на который она в принципе способна»⁹³. Пути познания картины осложняются разветвлением временного интервала представления: для зрителя процесс

⁹² Кандинский В.В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 12.

⁹³ Творческий процесс в кино как объект изучения / Н.А. Хренов // Психология процессов художественного творчества: сб. науч. тр. – Ленинград: Наука, 1980. С. 154.

просмотра фильма ограничивается определенным промежутком времени, тогда как художник живет картиной, начиная от рождения ее замысла и идеи, продолжая и после представления фильма на большом экране. Для некоторых режиссеров отражаемая проблематика становится темой для создания цикла работ.

Документальная лента «Учитель для Глазка» (2019) режиссера Н. Саврас отражает тему столкновения двух разных миров, вызванного неприятием традиционного уклада жизни сельских жителей. Герои фильма – выросшие в крупных городах трое молодых людей – с интересом приняли предложение о работе учителями по программе поддержки «Учитель для России» в глухом тамбовском селе «Глазок». Удастся ли молодым преподавателям воспринять деревенский быт и традиции? В течение года съемочная команда вела наблюдения за эмоциональным состоянием и рефлексией молодых специалистов. Автор в своем фильме планировала отразить процесс формирования современного образовательного пространства в местной школе, передать позитивную рабочую атмосферу, в которую молодые учителя внесли бы новые тенденции, однако в результате отснятый материал вызвал больше вопросов, нежели ответов у режиссера.

Одна из героинь фильма – молодая учительница – в ходе монолога размышляет о смысле жизни современного человека в сельской глубинке и определяет ее, как «балабановская реальность». Она задается вопросом: почему жители не хотят изменить свою жизнь, зачем жить в таких условиях? Полагая, что такое бытие обречено на депрессивное существование, молодая учительница не видит романтики жизни в русской глубинке. В действительности, в сложившемся ассоциативном образе наблюдается некая параллель с кинофильмом «Морфий» (2008) режиссера А. Балабанова, сценарий фильма был написан С. Бодровым-младшим по мотивам цикла рассказов М. Булгакова «Записки юного врача», в виде так называемой удушающей «балабановской реальности», где повествуется об опустошенности героев в умело переданной средствами киноязыка атмосфере. Режиссер в своем наблюдении исследует ментальное состояние героев, фиксирует

чувства внутренней мятежности, природа которых вызывает неоднозначную зрительскую реакцию.

В документальном фильме А. Кончаловского «Человек неунывающий» (2020) один из героев, тоже молодой учитель, приехавший по программе «Учитель для России» мечтает о стиральной машине, понимает, что бытовые трудности, в общем-то, преодолимы, и его настрой ориентирован на продуктивность и созидание. Зритель не знает, как сложится его дальнейшая судьба, но запечатленная картина не оставляет чувства мятежности.

Образ героев-современников в фильме Н. Саврас «Учитель для Глазка» (2019) в восприятии массовой аудиторией оказался еще более уязвимым. Документальный фильм имеет насыщенную фестивальную историю, был отмечен рядом заслуженных наград, тем не менее среди зрительской аудитории все же нашлись и те, кто поставил под сомнение целесообразность создания такого рода портрета героев-современников. Центральной темой фильма, вопреки зрительским ожиданиям, оказалась проблема внутреннего состояния опустошенности молодых людей. Герои, которые не вписываются в общепринятые жизненные установки, могут отталкивать, вызывать чувство негодования, и, тем самым, создавать предвзятые выводы среди зрительской аудитории. Исследуя процессы влияния произведений искусства на человека, ученый Л.С. Выготский отмечал: «Все дело в том, что искусство систематизирует совсем особенную сферу психики общественного человека – именно сферу его чувства»⁹⁴. Исследование режиссера Н. Саврас затрагивает серьезный срез проблем молодого поколения. Чувство внутренней тревоги, потерянности и страх сигнализируют о тревожном состоянии духовного вакуума, в котором оказались герои. «Человек смотрит на мир своими глазами, но видит его через призму тех представлений, которые сложились в окружающей этого человека социальной среде»⁹⁵, – писал в своем философском очерке А.А. Ивин.

⁹⁴ Выготский Л.С. Психология искусства / Общ. ред. В. Иванова. – Изд.2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1968. С. 19.

⁹⁵ Ивин А.А. Апокалипсис любви: философский очерк о многообразии любви. М.: Проспект, 2017. С. 308.

В документальном кинематографе авторы снимают реальную человеческую жизнь и подлинные события, ее сопровождающие, порой исследуя при этом состояния, которые распутывают клубок жизненных нитей бытия. Проблему недопонимания сути произведения автора поднимает В.В. Кандинский в своей статье «Критика критиков», где размышляет о возможности каждого первого встречного решать проблемы в области искусства. «Между публикой и художниками лежит глубокое различие в том, что последние отдают большую часть жизни тому делу, которому публика снисходительно дарит лишь немногие часы своего досуга. А потому то, что для художников является трудным, ответственным, серьезным и главным делом, для публики – только один из способов внести разнообразие и пестроту в совершенно чуждую искусству жизнь»⁹⁶, – подчеркивает В.В. Кандинский. Общение зрителя с искусством связано с ценностным ориентиром – установкой на социальную оценку картины режиссера, но неготовность зрителя к познанию опыта другого человека приводит к субъективным оценочным суждениям, ограниченным личными пристрастиями.

Связь режиссера со своим произведением неразрывна, не ограничена временным интервалом. Природе документального кино тождествен процесс наблюдения – осмысления отражаемой художником реальности. Особенностью кинодокументалистики является отражение героев современности, фиксация окружающей действительности, культуры, эпохи, общества, значимых явлений. В данном контексте актуально звучит замечание Г.С. Прожико: «“Зритель” – это не статичное понятие, его содержание наполняется на разных этапах развития визуальных средств информации отличным смыслом»⁹⁷. Так и документальная картина «Учитель для Глазка» представляет исследование рефлексирующего толка, где отражено столкновение двух разных миров – ритма большого города и традиционного ценностного уклада сельской жизни. Авторский почерк режиссера Н. Саврас прослеживается в продолжительном исследовании молодого

⁹⁶ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 124.

⁹⁷ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико. – Москва: ВГИК, 2004. С. 40.

документалиста, который в своих работах прослеживает признаки некоторого разочарования среди молодого поколения.

2.1.2. Мутация авторской позиции

Герои серии кинолент Н. Саврас ощущают потерянность и находятся в поиске лучшего места для жизни. В 2017 году вышла картина «Мертвый сезон» режиссера Н. Саврас. Саша – героиня фильма от тяжелых переживаний прошлого перебралась из Екатеринбурга на Кипр, но, оказавшись на солнечном острове, так и не смогла обрести гармонию жизни. Героиня фильма «Мертвый сезон» не имела полного представления о своем отражаемом облике, что вполне закономерно. Для героев документальных лент процесс съемки может представляться в форме некой игры, поэтому процесс знакомства героя-современника со своим экранным отражением и его принятием занимает важное место среди творческих проблем кинодокументалистики.

Режиссеры документальных лент нередко находят героев, в том числе, среди близких им друзей и родных людей. Такой выбор обусловлен тем, что упрощает задачу, требующую определенных усилий и времени, расположения героя к съемочному процессу. К тому же, в данном случае режиссер имеет большее представление об отражаемой истории героя, нежели, если бы герой ему был бы совершенно не знаком. Однако, есть и другая, проблемная сторона при выборе знакомого ему человека в качестве героя: неуютные герою запечатленные кадры могут повлиять на дальнейшие взаимоотношения с героем. Рискую потерять дружескую связь с героем, автор может оказаться в положении, когда будет вынужден жертвовать некоторой частью отснятого видеоматериала, который мог бы оказаться вполне полезным для драматургии фильма.

Режиссер Н. Саврас, снимая картину «Мертвый сезон», переживала за сохранность дружеских взаимоотношений со своей героиней. Позиция режиссера как стороннего наблюдателя за жизнью героя выходит за черту дружеской связи. Объективный взгляд может задеть героя, и тогда близкий человек, находящийся в роли героя, может быть попросту раздосадован от увиденного отражения. В случае

героини фильма «Мертвый сезон» опасения Н. Саврас к счастью, оказались напрасными. Героиня с пониманием отнеслась к созданной картине. Стоит отметить, что героиня фильма, по профессии мультипликатор, следовательно, она имеет представление о значении драматургии.

Разрешение на распространение и возможность открытого просмотра фильма в сетевом пространстве имеет важное место в работе кинодокументалистов. Судьба фильма в интернет-пространстве зависит, в том числе, и от расположенности героя.

В сетевых коммуникациях представление о своем «сетевом экранном образе» массово формируют сами же пользователи социальных сетей. Герой-современник вполне может воспринимать фильм как продолжение своего « сетевого экранного образа». В документальном фильме «Лариска» (2014) режиссера А. Штандке героиня киноленты, спустя некоторое время после выхода фильма, отозвала свое согласие на возможность публичного показа картины. Героиня осознала, что в перспективе в открытом сетевом пространстве фильм сможет увидеть ее подросший сын. Решение было аргументировано нежеланием распространения фильма в интернет-пространстве. Отражаемая история фильма передавала личный, травматичный опыт переживаний. Несмотря на заинтересованность в создании фильма, открытое соучастие в раскрытии характера личной истории, повествовании о преодолении негативного прошлого, героиня так и не смогла принять документальное отражение. Расхождение в представлении героем своего экранного отражения привело к запрету публикации и распространения фильма в сетевом пространстве. Необходимо отметить, что образ героя документального фильма может конфликтовать с «сетевым экранным образом» героя. В свою очередь, режиссер может столкнуться с проблемой зависимости от представления героем своего образа в сетевых коммуникациях.

Иначе звучит пример документального фильма «Бабушка» (2017) режиссера Л. Бычковой. В фильме запечатлена история немолодой женщины по имени Галина, которая мечтает найти себе мужа. Она полна эмоций и переживаний. Героиня живет с утроенной силой. Но понимания со стороны близких она так и не находит, и ее личная жизнь по-прежнему не складывается. Режиссер не сразу после

выхода фильма показала киноленту своей героине, опасаясь возможной неоднозначной реакции Галины. После фестивальной деятельности фильм был размещен на интернет-платформе «Ток», затем героиню пригласили на популярное телевизионное шоу, ее жизнь стала наполнена вниманием к ее личной истории. Несмотря на открытую передачу личных переживаний Галины, картина была принята ею и обрела свое «сетевое» экранное продолжение.

Позиция героя-соавтора фильма раскрывается не только в творческом вкладе в процесс создания фильма, но и также в поддержке открытого показа киноленты. Можно отметить, что герой-современник становится активным соавтором, оказывающим влияние, в том числе, на дальнейшее будущее самого фильма.

Поскольку камера стала привычным атрибутом повседневности, отсутствие мотивации у героя-современника в его документальном отражении становится серьезной проблемой для режиссера нынешнего времени. Пользователь мобильной камеры имеет свое собственное представление о содержании видеоматериала. Творческая активность любительской аудитории вызывает у профессионального сообщества неоднозначную реакцию. Современный герой может задаться вопросом: зачем ему нужна картина о нем? При отсутствии мотивации перед режиссером может возникнуть непростая задача заинтересовать героя. В условиях продолжительной съемки обстоятельства жизни героя могут повлиять на его решение продолжать ли участвовать в съемке. После выхода фильма на большой экран герой может и вовсе отказаться от своего экранного образа. Такое решение может прийти к герою, изначально принявшему свое документальное отражение, но, по прошествии времени, изменившему свое мнение в результате разного рода жизненных обстоятельств, как произошло с серией документальных роликов подростка из детского дома. После того, как девушка покинула стены детского дома, у неё начался новый этап жизни, и причинявший болезненные воспоминания видеоконтент был удален ею. Можно предположить, что подобная участь могла бы ожидать и документальный фильм, если бы героиня также пожелала бы вычеркнуть «документальные» воспоминания из своего прошлого. При этом девушка заново создала свой «сетевой экранный образ», но уже демонстрирующий

исключительно образ успешной, благополучной жизни. Однако, вследствие кардинального переформатирования видеоконтента часть зрительской аудитории утратила к нему интерес и стала массово отписываться от автора.

Для большей части кинодокументалистов проблема мотивации героя может являться значимым барьером для реализации идеи фильма. На судьбу картины могут оказать негативное влияние люди, сопутствующие жизни героя. Решение проблемы получения согласия на публичный показ киноленты в каждом случае индивидуально, и, большей частью, непосредственно связано с практическим поиском выхода из сложившейся ситуации. Работая над циклом портретов «Рожденные в СССР» российский режиссер С. Мирошниченко отмечает: «Многое зависит не от самих героев, но от их близких. Родственники не хотят, чтобы были показаны жизненные трудности. У них есть представление о фильме как об альбоме, в котором все хорошо»⁹⁸. Документальный сериал «Рожденные в СССР» содержит внушительный срез наблюдений за жизнью героев на разных этапах с периодичностью в 7 лет: во взрослении, в становлении и в дальнейшем развитии, что способствует наибольшему раскрытию темы естественного процесса течения человеческих судеб. В 2020 году на конференции «Время действовать: какие технологии открываются для документального кино», организованной академией российского телевидения, режиссер С. Мирошниченко отметил, что, несмотря на период пандемии, продолжает работать над картиной «Рожденные в СССР. Тридцать пять», используя современные технологии общения и записи видео с экрана»⁹⁹.

Масштабное киноисследование наглядно демонстрирует значимость зафиксированных документальных материалов на протяжении жизни героев. Однако представление героем фильма как о некой форме презентационного

⁹⁸ Мерзляков. Р. Покажите документы. Режиссер документального кино Сергей Мирошниченко – о Гергиеве, Жженове, Дацюке и «Рожденных в СССР». [Электронный ресурс]. // URL.: <https://rg.ru/2018/11/07/sergej-miroshnichenko-moi-geroi-sotvorcy-filma.html> (дата обращения: 05.05.2021).

⁹⁹ Онлайн-конференция «Время действовать: какие возможности открываются для документального кино?» Фонд «Академия Российского телевидения» в рамках проекта «Школа ТЭФИ». [Электронный ресурс]. // URL.: <https://youtu.be/726CQINlsho> (дата обращения: 07.05.2021).

видеоролика отрицательно сказывается на плодотворности рабочих отношений. При этом, в отличие от незаинтересованного в своем экранном отражении героя, герой, имеющий мотивацию в создании своего документального отражения, может руководствоваться определенным видением своего «сетевого экранного образа», что в свою очередь, может конфликтовать с режиссерскими задачами и также осложнить съемочный процесс. «Обсуждая эстетические проблемы, я отказываюсь от слова «вкус», потому что его использование стимулирует игру словами, когда можно превращать объективную ценность в чье-то личное предпочтение или, в то же время, смягчать абсолютность чего-то суждения, объявляя его чисто личным»¹⁰⁰, – утверждал Р. Арнхейм. Замечание уместно и в контексте эстетической проблемы восприятия, если герой-современник настойчиво декларирует свои вкусовые предпочтения, процесс съемки фильма может и вовсе зайти в тупик.

Кинодокументалисты эффективно используют возможности платформ для увеличения зрительской аудитории с помощью средств сетевых коммуникаций. Определенный экранный вид имеет свои, присущие ему особенности, и режиссеры смело адаптируют свои документальные фильмы под востребованные видеоформаты социальных сетей. Режиссер Д. Степанов предоставил возможность зрителям просмотра своих фильмов не только на больших экранах площадок кинофестивалей. На платформах нескольких популярных сетевых коммуникаций режиссер опубликовал цикл своих документальных фильмов: «Презумпция виновности» (2020), «С видом на жизнь» (2017), «Край земли» (2018). В своих аккаунтах под общим названием «С видом на жизнь» зрителям предоставляется возможность наблюдения за исповедальными монологами героев фильмов. Ролики представлены в соответствии с особенностями площадок в вертикальном видеоформате, ярко-выраженными титрами, в характерном сверхкоротком хронометраже. Под материалом видеороликов предоставлена информация о возможности зрителя пройти по ссылке в YouTube и посмотреть фильмы в полной

¹⁰⁰ Арнхейм Р. В параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем / пер. и предисл. В.П. Шестакова. СПб.: Алетейя, 2012. С. 76.

версии. Режиссер монтажно выделил из материалов цикла фильмов отдельные сюжетные линии героев, и, таким образом, герои видеороликов повествуют свои истории уже в характерном для блогеров исповедальном формате. Видеоролики представляют своего рода заправку, увлекающую зрителя к слежению за развитием дальнейших событий. Интересным оказалось, что часть зрительской аудитории, комментируя видеоролики, обращается непосредственно как бы напрямую к героям, воспринимая их как авторов аудиовизуальных публикаций. Высокая производимость видеороликов блогерами привела к мутации авторской позиции – в интернет-пространстве зритель уже не фокусирует внимание на работе режиссера и зачастую может видеть лишь героя-современника, открыто повествующего свое мироощущение. Таким образом, можно предположить, что зрители, привыкшие к видеопформатам сетевых коммуникаций, уже по инерции могут воспринимать героев видеороликов как авторов, транслирующих собственное видение реальности.

2.1.3. Этические принципы в деятельности автора

Режиссер документального кино, в большинстве случаев, созависим от своего героя, и каким получится фильм, зависит от степени продуктивности их союза. С другой стороны, среди режиссеров-документалистов есть те, кто руководствуется иными принципами во взаимоотношениях автора и героя, не принимая во внимание отношение героя к его отражаемому образу, и эта проблема касается этических принципов авторской позиции.

В своей работе кинодокументалисты нередко сталкиваются с проблемами этического характера, ведь по роду своей деятельности авторы неизбежно заступают за черту личного пространства жизни героя. И поскольку личные, семейные тайны некоторым образом могут быть представлены на всеобщее обозрение, авторам необходимо получать согласие от героев на съемку фильма.

Выпускница мастерской М. Разбежкиной Д. Мустафина поясняет о своем переживании: «У моих знакомых дети выгнали деда из дома, он очень сильно болел и пошел к бабушке доживать свои дни. И я очень хотела это снять. Написала

Разбежкиной, что чувствую себя какой-то сволочью: у людей проблемы, а я рвусь снимать, мне хочется снимать»¹⁰¹. Проблемы запутанного клубка человеческих взаимоотношений представляют весьма интересный материал для работы кинодокументалиста, но, как быть автору, когда он оказывается вовлеченным в личное пространство героя? Распутывать ли клубок вместе с героем? – каждый автор определяет свою позицию самостоятельно в соответствии с личными нравственными установками. По мнению М. Разбежкиной: «В общем, функция режиссера-документалиста – снимать. Накормить голодного – это другая функция. Или ты проживаешь жизнь героя со всеми его заморочками, не вмешиваясь и не пытаешься ничего исправить, или ты его кормишь, одеваешь, защищаешь от самого себя»¹⁰². Позиция М. Разбежкиной определяет значимость политики невмешательства в жизнь героя не случайным образом, она направлена в пользу сохранения ресурсного, творческого состояния автора. Отстраненное отношение оберегает личное пространство режиссера от возможного эмоционального выгорания из-за чрезмерного пропускания через себя истории героев.

На другом примере документальной ленты «Мама для Юли» (2019) режиссера Н. Кадыровой, отражена история Анны Беловой, которая за убийство села в тюрьму, уже будучи в положении. В колонии у нее родилась дочь Юлия. Когда девочке исполнилось три года, встал вопрос, где и с кем должен остаться ребенок, пока мать сидит в местах лишения свободы. Чужая для семьи женщина вызвалась взять себе девочку на период, пока мама сидит в тюрьме. Так сложилось, что на показ ранее созданной этим же режиссером ленты «Анатомия любви» (2012) – фильма о том, как устроена жизнь женщин в тюрьмах, у которых там родились дети – пришла та самая женщина, которая после просмотра фильма решила забрать девочку на время к себе. Так автор погрузилась в новое, длительное наблюдение за запутанным клубком взаимоотношений. Сценарий подобного документального

¹⁰¹ Мадина Мустафина: «Сложно объяснить, что фильм про другое». [Электронный ресурс]. // URL.: <https://seance.ru/articles/mustafina-interview/> (дата обращения: 07.01.2022).

¹⁰² Разбежкина М. Метод. Отрывок из книги «“Синема верите” / Россия, 2014. Документальное кино в переломный год». [Электронный ресурс]. // URL.: <https://www.colta.ru/articles/society/5662-marina-razbezhkina-metod?page=76> (дата обращения: 26.02.2021).

фильма несет весьма условную функцию, так как обстоятельства фиксации истории на протяжении шести лет осложнялись трудностями и неясностью, когда и чем завершится материал киноленты, но режиссер предчувствовала финальный эпизод фильма на этапе, когда девочка пошла в школу. Очевидно, что режиссер, огласив в своей киноленте проблему права ребенка на благополучное детство, привлекла к обозначенной проблеме внимание небезразличных людей, и, тем самым, поспособствовала благополучному устройству жизненных обстоятельств в судьбе девочки. Стоит отметить, что установленные во время съемки рабочие и приятельские взаимоотношения между автором и героями киноленты поспособствовали отражению широкого ряда событий в жизни ребенка. Сама режиссер Н. Кадырова отмечает: «Даже когда мы говорим, что люди привыкают к нам, это так, но они всё равно знают, что их снимают. И говоря, что на экране они на сто процентов живут своей жизнью, мы лукавим. Наше появление в истории этого человека – тоже часть его судьбы и судьбы режиссёра, конечно. Каждый фильм оставляет след, а уж такие долгие, как «Мама для Юли», становятся частью твоей жизни»¹⁰³. Сама режиссер отметила, что продолжает поддерживать после съемки фильмов дружеские отношения со своими героями. Каждый автор для себя лично отмечает степень ответственности за выстраиваемые отношения с героем. Из этого следует, что соблюдение этики во взаимоотношениях с героем зависит от личностных принципов, ценностных установок автора фильма.

2.1.4. Проблема восприятия героем своего экранного образа

В контексте проблемы восприятия своего экранного образа героем уместно упомянуть историю картины «Портрет доктора Рея», написанной в 1889 году голландским художником Винсентом Ван Гогом. Картина имеет весьма символическую историю. В настоящее время эта работа экспонируется в основной части выставочной галереи искусства стран Европы и Америки, в Государственном

¹⁰³ Шадрина Н. Наталья Кадырова, режиссер картины «Мама для Юли»: «Такие фильмы становятся частью жизни». [Электронный ресурс]. // URL.: <https://www.oblgazeta.ru/culture/movies/117498/> (дата обращения: 10.12.2020).

музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. В январе 1989 года художник Ван Гог, находясь на лечении, написал портрет практиканта доктора Феликса Рея. Из описания следует: «Простота композиции, яркость несгармонизированных красок позволили мастеру выявить главные черты модели: физическую крепость и уверенность в себе. Однако равнодушный к искусству Рей счел портрет лишь данью признательности ему несчастного душевнобольного. Картина сначала была сослана на чердак, а позже прикрывала дыру в курятнике»¹⁰⁴.

История судьбы картины «Портрет доктора Рея», впоследствии получившей всемирное признание, ярко описывает проблему сложных взаимоотношений художника с его реальным героем. Процесс знакомства героя-современника со своим документальным отражением и его принятием занимают важное место среди творческих проблем кинодокументалистики. Невымышленный герой современности в условиях развития цифровых технологий и сетевых коммуникаций обладает собственным представлением о себе самом как в реальном, так и в экранном мире. В процессе создания ленты герой фильма не может представлять конечный результат. Вместе с тем, герой документальной ленты не обязан быть погруженным в понимание природы документального кино, поэтому он может идеализировать представление о себе на экране, что и порождает актуальность проблемы восприятия героем своего экранного отражения. Таким образом, запечатленный образ может не найти совпадение с идеализированным представлением героя ленты. Герой, как правило, желает увидеть положительный образ своего экранного отражения, поэтому он может идеализировать представление о финальном варианте фильма.

На специфические особенности создания документального фильма оказывают воздействие и атрибуты современного мира: сетевое пространство интернета, цифровая техника, необходимая для фиксации реальности. Историк кино И.В. Беленький пишет, что современный кинозритель: «прежде всего он – «юзер», пользователь компьютера, то есть участник форумов, социальных сетей, блогер и

¹⁰⁴ Галерея искусства стран Европы и Америки XIX-XX веков / под редакцией К.К. Искольдской, Л.В. Платовой. М.: Красная площадь, 2007. С. 102.

т.п.»¹⁰⁵. Исходя из подобного утверждения можно ожидать, что пользовательские навыки современной аудитории зрителей оказывают непосредственное воздействие на процесс зрительского восприятия. В современном мире пользователей электронных гаджетов, различных социальных сетей, платформ видеохостинга, человек свободно осуществляет презентацию путем публикации фото- и видеоматериала с сопровождением текста, самостоятельно редактирует видение своего образа в глобальном сетевом пространстве.

При создании документального фильма, не ориентированного на коммерческую выгоду, также необходимо письменное согласие участников съемки на показ фильма. Как пишет Р. Гейтс: «Действительно, любой продюсер фильма, который надеется показать фильм на экранах с целью коммерческой выгоды, должен быть гарантирован, что вовлеченные в съемку фильма не будут иметь никаких дальнейших претензий к производящей компании»¹⁰⁶. Реальный герой, воспринимающий процесс создания фильма как игру, может впоследствии и отказаться от своего экранного отражения, но, когда уже проделана немалая работа по созданию образа, данная проблема может оказаться для режиссера серьезнейшим барьером, который потребует внесения конструктивных изменений в структуру фильма. Режиссер М. Разбежкина, как правило, не показывает фильмы своим героям до премьеры, и на вопрос: «Почему такая авторская позиция?» – М. Разбежкина отвечает: «Известно, что они себе не нравятся. Всегда им кажется, что их сняли плохо»¹⁰⁷. Герой часто идеализирует свой образ, поэтому неудобное экранное отражение может оказаться для него неприемлемым. Излишне идеализированные черты героя документального фильма могут при этом смотреться неестественно и вычурно.

¹⁰⁵ Беленький И.В. История Кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство / Игорь Беленький. М.: Альпина Паблишер, 2020. С. 195.

¹⁰⁶ Гейтс Р. Управление производством кино-и видеофильмов. / Ричард Гейтс ; пер. с англ. Е.Г. Шматрикова. М.: Изд-во ГИТР, 2005. С. 227.

¹⁰⁷ Разбежкина М.А., Шавловский К.Б. Эффект попутчика: [беседа] // Сеанс. № 31 [Электронный ресурс]. // URL.: <http://seance.ru/n/31/sjuzhet31/effekt-poputchika/> (дата обращения: 04.03.2021).

В других же видах искусств, где есть взаимодействие между художником и реальным портретируемым, выход из подобной коллизии может и вовсе стать неразрешимой задачей. В частности, профессор Л.П. Дыко, исследуя тему трудностей художественной деятельности фотографа-портретиста, отмечала: «...и художникам, и фотографам, кроме всего прочего, приходится учитывать требования заказчика, который часто приходит в ателье не за правдивой фотографией, выполненной с подлинно художественным вкусом, сколько за “красивой” фотокарточкой»¹⁰⁸. Продолжительная история взаимоотношений художника и портретируемого отражает разнообразные подходы авторов к проблемам восприятия портрета самим героем. К примеру, парадные портреты известного фламандца Антониса Ван Дейка производили сильное впечатление на английскую знать благодаря гибкому уму художника, ведь «... далеко не все заказчики хотели бы, что бы их внутренний мир стал достоянием публики. И художник сумел найти для официальных портретов идеальное соотношение правды и комплимента»¹⁰⁹. Найти компромиссное решение между желаемой героем формой и действительностью – задача, которая стоит перед кинодокументалистами. Конечно, существуют примеры, когда режиссеры намеренно утаивают от своих героев картины, но это проблема, прежде всего, нравственных установок самих режиссеров, которые, в конечном счете, могут негативно сказаться на их дальнейшей профессиональной деятельности.

Фотограф Анри Картье-Брессон, рассуждая об искусстве фоторепортажа, отмечал: «В нашем ремесле чрезвычайно важно умение устанавливать отношения с людьми. Слово, брошенное невпопад, – и контакт потерян. Здесь не выведешь систему, за исключением одного: нужно забыть о себе, так же как и о фотоаппарате, который всегда слишком заметен»¹¹⁰. Для выстраивания контакта с героем, от которого зависит результат полезного отснятого материала, от режиссера требуется сосредоточенность, отточенность действий, маневренность в работе, так

¹⁰⁸ Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии. М.: «Высшая школа», 1988. С. 156.

¹⁰⁹ Локотьков Н.М. Портрет. Серия «Идем в музей». СПб.: Издательство Арка, 2014. С. 42.

¹¹⁰ Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. Эссе. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2010. С. 29.

как даже детали съемочной техники могут отвлекать героя от сути рабочего процесса. Авторы-документалисты работают в условиях повышенной многозадачности, ведь необходимо уметь одновременно и выстраивать диалог с героем, и фиксировать происходящие события – окружающую действительность.

Открытый показ документального фильма в интернет-пространстве стал обыденной частью современных реалий, что в некоторой степени способствует обострению проблемы различий в восприятии между автором и героем. Если герою не удобен запечатленный портрет, и он не отредактирован под запросы современного мира социальных сетей, весь пройденный путь создания киноленты вполне может быть нарушен.

В своей практике некоторые режиссеры-документалисты во избежание конфликтных ситуаций с героями фильма вынужденно используют условия ограниченного показа фильма во время первого фестивального года.

Автору картины «Странноприимный дом Сапара. Взгляд скрытой камерой» (2020) А. Новиковой пришлось отказаться от показа своего фильма в онлайн-формате во время фестиваля документального кино «Россия», проходившего в 2020 году. Картина отражает историю человека, который создал приют. Странноприимный дом – это место, где каждый попавший в беду может найти поддержку и кров. Ежедневно организатор приюта Сапара решает массу бытовых проблем для того, чтобы обеспечить комфортное проживание нуждающимся, но на этом его проблемы не заканчиваются. Автор документального фильма прожила со своими героями продолжительный период, применяя съемку скрытой камерой, запечатлела, в том числе, и конфликтные ситуации из жизни постояльцев странноприимного дома. Режиссер киноленты, понимая, что героев фильма вряд ли бы устроили запечатленные черты малодушия в собственных портретах, прокомментировала свой вынужденный отказ на открытый показ киноленты неготовностью к трансляции фильма в открытом пространстве сети интернет. И в данном контексте уместно привести точку зрения О. Родена, который считал, что «...крайне редко человек видит себя таким, каков он есть, но даже если осознает

это, то не приемлет правдивого изображения, сделанного художником»¹¹¹. В условиях цифровых технологий герой уже может иметь практические навыки пользования программами фото- и видеоредакторов, что еще в большей степени способствует отредактированному видению себя в экранном пространстве.

Исследуя проблемы портрета в кинематографе, М.И. Андроникова писала: «Портрет предполагает раскрытие человеческой личности – характера, психологии модели, то есть создание образа реального конкретного человека»¹¹². Раскрытие отрицательных черт в портрете героя может оказаться существенным барьером для дальнейшей судьбы фильма.

Особенности специфики выбранной идеи для съемки фильма «Странноприимный дом Сапара. Взгляд скрытой камерой», затрагивающие тему неблагодарности людей, получивших приют, вынуждают демонстрировать киноленту зрителям в рамках закрытых показов на фестивальных площадках, ведь при условиях проведения кинофестивалей в онлайн-формате фильм могут увидеть не только пользователи интернета и широкая аудитория кинолюбителей, но и сами герои фильма, что, в свою очередь, может повлечь за собой серьезные проблемы для автора документальной ленты.

Несмотря на схожую тематическую специфику, в ином ключе раскрывается идея создания режиссером Г. Курдяевым фильма о руководителе приюта «Ной». Герой фильма «Ноев Ковчег» (2021) – Емельян Сосинский, основатель сети приютов для бездомных, который ежедневно решает житейские проблемы обездоленных. Нахождение в приюте требует от специфической публики, склонной к тунеядству, строгого соблюдения устава заведения, что может не всем понравиться. Герой, понимая значимость душеспасительного дела, преодолевает все недовольства как среди постояльцев, так и работников приюта. В центре внимания киноленты – образ героя, который своим трудом помогает людям, оказавшимся в трудном жизненном положении, вновь обрести смысл жизни.

¹¹¹ Роден О. Беседы об искусстве / Огюст Роден; пер. с фр. Л.Ефимова, Г.Соловьевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 74.

¹¹² Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. М.: Искусство, 1990. С. 397.

Рациональный настрой, трудолюбие и искренность героя настраивают зрительскую аудиторию на позитивный лад.

В целом, включение возможности просмотра в виде онлайн-формата на площадках кинофестивалей позволяет расширить активную часть аудитории зрителей, заинтересованных в просмотре фильмов, способствует также развитию широкой, открытой дискуссии с авторами современных неигровых лент.

По мнению А.А. Ивина, И.П. Никитиной, «...Искусство всегда предполагает определенный эстетический опыт – реальную чувственную встречу зрителя с произведением. Иногда такой встречей является созерцание, то есть зрительное восприятие»¹¹³. На одном из показов киноклуба, организованного Е. Погребижской, была продемонстрирована документальная лента молодого режиссера А. Зубовленко «Волшебная таблетка» (2017). В качестве героя фильма выступила мама режиссера, она – продавец БАДов и всячески пытается благоустроить свою и жизнь окружающих за счет растительных препаратов. Фильм произвел сильное впечатление на зрительскую аудиторию, ведь режиссером была поднята важная тема бесполезного ожидания чуда от препаратов. В ходе беседы с залом режиссер фильма поделился, что на протяжении фестивального периода не намерен показывать фильм своей героине, чтобы не расстраивать ее чувства.

Перед кинодокументалистами часто стоит нравственный выбор, который касается позиций автора: влияние на историю или положение стороннего наблюдения. В каждой из позиций режиссер может столкнуться с проблемой адаптации героя и его окружения к процессу съемки. Кинодокументалист несет в большинстве эпизодическую роль в жизни героев, но в период создания фильма ему необходимо погружение в личное пространство героя. Чувство осознанного сопереживания и полное погружение в историю отражаемой жизни способствуют проникновению в потайные углы человеческих судеб. Порой такое участие в жизни героя оказывает содействие решительному повороту истории и благоприятному развитию событий в дальнейшей жизни героя.

¹¹³ Ивин А.А., Никитина И.П. Философия науки: учеб. пособие. М.: Проспект, 2016. С. 257.

Среди множества документальных лент последних лет можно увидеть картины, созданные авторами в качестве режиссера и оператора в одном лице, а также совмещение других видов кинопрофессий. Как отмечает режиссер М. Горобчук: «Быть одновременно оператором и режиссером для меня не то, что несложно, а немислимо иначе»¹¹⁴. Совмещение функций оператора и режиссера способствует более располагающей, камерной обстановке во время съемки фильма, герой фильма быстрее адаптируется к камере и начинает воспринимать ее как данность. Конвергенция профессий распространена и в других видах экранных искусств. К примеру, на телевидении в должностную обязанность монтажера часто включены функции моушн-дизайнера. Явление обусловлено тем, что разработчики программного обеспечения предлагают пользователям программ схожий интерфейс для обработки видео, что позволяет осваивать разного рода творческие задачи. В среде видеоблогеров нередко совмещаются функции редактора, ведущего и организатора съемки. Рассматривая особенности процесса создания фильма режиссером-оператором в одном лице, можно отметить создаваемое камерное пространство между героем и создателем ленты, которое способствует более доверительному отношению. Менее заметно происходит процесс видеонаблюдения за жизнью героя за счет отсутствия команды, минует необходимость в согласовании времени, места и других организационных моментов съемки. Героя не отвлекают технические особенности создания ленты, что способствует большему расположению героя к камере.

Из всех видов кинематографа именно документальное кино имеет, пожалуй, наиболее цепкую реальную связь между художником и портретируемым. Если в игровом кинематографе актер вживается в образ, чувствует нюансы характера героя, творчески способствует развитию роли персонажа, а в мультипликационном фильме нарисованный образ может свободно отображать разные черты действующих лиц, то запечатленный герой документального фильма испытывает,

¹¹⁴ Открытый фестиваль документального кино «Россия». Документальная фантазия Михаила Горобчука. [Электронный ресурс]. // URL.: <http://www.rossia-doc.ru/документальная-фантазия-михаила-г/> (дата обращения: 10.12.2021).

как правило, некое идеализированное представление о себе как личности, характеризующее в большей степени внешние черты его облика. И здесь правомерны слова О. Родена, размышлявшего об успехе посредственных портретистов, который подчеркивал: «Чем более в портрете или бюсте напыщенности, чем сильнее портретируемый напоминает негнущуюся, претенциозную куклу, тем более удовлетворен заказчик»¹¹⁵. Это замечание наиболее точно выражает проблему отражения внутреннего содержания характера документального героя, ведь украшательство представляет собой нечто поверхностное, бессодержательное, что противоречит природе документального кинематографа. И здесь документалист является неким связующим звеном между реальной жизнью героя и его экранным документом.

Таким образом, можно выделить два отличимых по свойствам типа проблем взаимодействия между автором, героем и зрителем.

1. Режиссер – герой

Проблема восприятия своего экранного отражения героем.

2. Режиссер – герой – зритель

Проблема представления зрителям образа героя-современника.

В 1928 году на общественно-дискуссионном просмотре документальной ленты «Россия Николая II и Лев Толстой» режиссер Э. Шуб – автор киноленты – обратилась к залу с вступительной речью: «Смотреть наши работы нужно иначе. Здесь нет сюжета, нет фабулы, как в игровой фильме. Тут материал совершенно иначе работает, на документальности, на подлинности, игровая кинематография главным образом идет на обработке эмоций зрителя, а наша работа идет на обработке интеллекта зрителя. Тут должна быть углубленность не эмоциональная, а интеллектуальная, и только тогда это даст возможность просмотреть эту картину и правильно оценить те провалы, которые есть в этой работе»¹¹⁶. В настоящее

¹¹⁵ Роден О. Беседы об искусстве / Огюст Роден; пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 74.

¹¹⁶ Дерябин А. Стенограмма обсуждения фильма в Обществе друзей советского кино, октябрь 1928г. // <http://www.kinozapiski.ru> // [Электронный ресурс]. // URL.: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/538/> (дата обращения: 07.04.2021).

время, несмотря на существенное развитие экранной культуры, форм, традиций, школ кинодокументалистики, в ряде обозначенных Э. Шуб фактов в выступлении 1928 года, проступают черты актуальных творческих проблем нынешней современности. В условиях массовой направленности потребления медиапродуктов многообразие современного экранного контента приводит к стереотипному представлению среди зрителей о кинодокументалистике как о застывшем виде кинематографа.

Как и прежде, современному кинодокументалисту приходится руководствоваться обращением к зрительской аудитории, определять направленность раскрытия картины, для которой важны интеллектуальная углубленность, потребность в процессах узнавания, осмысления сути картины. Отечественное документальное кино продолжает наполнять интеллектуально-духовное пространство современной экранной культуры.

В современном мире пользователей электронных гаджетов, различных социальных сетей, платформ видеохостинга, человек свободно осуществляет презентацию себя путем публикации фото- и видеоматериала с сопровождением текста, самостоятельно редактирует видение себя в глобальном сетевом пространстве. Как было отмечено В.Н. Жданом: «Восприятие зрителя уже в самой своей основе синтетично и всегда будет зависеть от сложности «состава» привлекаемых чувств. Разнообразие средств всегда обращается к разнообразию мыслей и чувств»¹¹⁷. Особенность современного положения восприятия своего экранного отражения затрагивает процессы корреляции творческих профессий, ведь доступные технологии в области создания и редактирования автопортрета в социальном интернет-пространстве позволили самостоятельно редактировать видение себя на экране.

В своем исследовании о свободе кинотворчества М.И. Жабский и К.А. Тарасов отмечают: «Когда фильм снят и выходит на экраны, объектом социального контроля становится его социальная жизнь. В роли субъекта социального контроля,

¹¹⁷ Ждан В.Н. Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982. С. 122.

наряду с кинокритиками, выступают также потенциальные посетители»¹¹⁸. Представления об актуальных общественных интересах мотивируют кинодокументалистов на путь дальнейшего создания документального отображения современной действительности, и потому зрительская реакция на произведение автора является неким социальным маяком, сигнализирующим общественное настроение. По прошествии времени документальные фильмы поддаются процессу переосмысления, картины могут раскрываться в новом облике, а потому при разных установках между зрителем картины и ее режиссером не существует неправых – это лишь следствие различной природы восприятия киноленты и вопрос, требующий времени для ее осознания.

2.2. Пластическая выразительность кадра в цифровую эпоху

Как писал советский кинооператор В.С. Нильсен: «Изобразительная трактовка как обобщающее понятие включает в себя определение стилевых признаков в операторской работе, а также определение методики композиции фильма в его целом и в отдельных составляющих его частях»¹¹⁹. Первые кинематографисты-операторы творчески использовали изобразительные возможности кинокамеры. Они вели прямую документальную съемку событий и явлений действительности, были зачинателями хроникально-документальной кинематографии, авторами событийных документальных сюжетов, из которых формировалась кинопериодика. Так накапливались драгоценные кадры кинолетописи – наглядной новой истории человечества. В те годы кинематограф стал не только развлекательным зрелищем, но большим и полезным просветительским делом. Он расширял общественный кругозор простых, часто неграмотных людей. Однако задачи неигрового кинематографа значительно шире, образцы кинодокументалистики включают самые разнообразные черты авторских видений,

¹¹⁸ Жабский М.И., Тарасов К.А. Кино – свобода от цензуры... М.: Канон+РООИ «Реабилитация», 2021. С. 75.

¹¹⁹ Нильсен В.С. Изобразительное построение фильма: Теория и практика операторского мастерства. М.: ВАГРИУС, 2017. С. 16.

заклученных в субъективном выражении отражаемой реальности. Как пишет Г.С. Прожико: «Столь традиционными являются ожидания зрителей от экранного документа только «сохранение реальности», что противоречит привычному взгляду на поэтический текст как авторское субъективное высказывание»¹²⁰. Одну и ту же идею для фильма каждый художник воплощает согласно своим представлениям. По мнению Г.С. Прожико: «Разный контекст существования и восприятия порождает разные смыслы и формы воздействия на человека»¹²¹. В конечном результате, один и тот же сюжет жизни у разных кинодокументалистов будет звучать по-разному, иметь свои смысловые акценты, ведь картина реальности неизбежно преломляется под углом авторского видения.

Среди современников-документалистов есть авторы, которые в большей степени обращаются к изобразительной силе кадра, что способствует раскрытию картин во многоцветии авторских видений. Как писал теоретик и историк искусства Г. Вельфлин: «Каждый художник связан ограниченным кругом «оптических» возможностей. В каждую эпоху возможно не все»¹²². Мастерство авторов-документалистов исключает подход лишь механической фиксации действительности. Благодаря выразительным средствам кинематографа, картины мастеров раскрываются в многоцветии оттенков жизни человека.

«Оптическая картина на экране и есть киноживопись»¹²³, – утверждал советский кинооператор А.Д. Головня. В этом контексте выразительную статику киноживописи уместно демонстрирует фильм режиссера М. Горобчука «Пятерка» (2017). Кинолента была снята из окна квартиры, и представляет собой документальное наблюдение за владельцем машины, который бережливо ухаживает за своим транспортным средством. Специфика видеосъемки в ограниченном пространстве затрудняет возможность применения широкого спектра операторских приемов. Непростая композиционная задача, выраженная

¹²⁰ Прожико Г.С. От экранного документа – к поэтическому образу. Превращение смысла // Вестник ВГИК том 12, № 4(46), 2020. С. 9.

¹²¹ Прожико Г.С. Экран мировой документалистики. М.: ВГИК, 2017. С. 224.

¹²² Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств : Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин; пер. с нем. А. Франковский. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. С. 26.

¹²³ Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995. С. 19.

минимальной возможностью применения средств, мастерски решена автором в монтажной склейке кадров киноленты. За окном сменяются времена года, запечатленная режиссером-оператором ритуальность действий героя обретает свою поэтическую образность. Авторское решение выражено в аскетичном построении композиции кадра. Ненавязчивый закадровый шумовой фон дополняет атмосферу деликатного подсматривания из окна за действиями героя, ухаживающего за своей машиной. Киноизображение лишено деталей, способных отвлечь зрительское внимание, все запечатленные действия и предметы съемки играют на смысловое наполнение киноленты.

Эмоции, выраженные техническими средствами: камерой, осветительными приборами, сменными фильтрами – насыщают выразительными компонентами картину отражаемой действительности, задают стилевое решение, характерное индивидуальному авторскому почерку, и, как отмечал М.И. Ромм: «камера может быть любопытной, нервной, логичной, нелогичной и даже глупой...»¹²⁴. Пластика кадра выражает направление идеи, замысла фильма. Наблюдение за действиями героя, смена времен года придают киноизображению динамику течения жизни. Центральное место занимает любимая вещь героя – машина, стоящая во дворе. Как предмет съемки, она определяет статичность композиции кадра. Соединение динамики движения в статичной композиции кадра дополняет киноленту драматичным повествованием.

Для режиссеров, чьи эстетические потребности обращены в большей степени к палитре художественных средств, расширение познавательного диапазона содержания картины происходит через погружение в изобразительную силу фильма. Как утверждал киновед И.В. Вайсфельд: «Специфика любого искусства – это прежде всего вопрос о его художественно-изобразительных возможностях, о средствах образного отражения реальности»¹²⁵. При выборе цветового решения авторы неигрового кино интуитивно обращаются к ассоциативной связи, способной активизировать художественное вкрапление в образную ткань фильма,

¹²⁴ Ромм М.И. Беседы о кино. М.: «Искусство», 1964. С. 110.

¹²⁵ Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. С. 21.

и в этом контексте уместно замечание А.Г. Соколова: «Цвет – это музыка в пластике»¹²⁶. Именно цветовое решение позволяет задать киноленте определенный настрой тонального звучания.

Фильм режиссера С. Дебижева «Теория хаоса» (2019) является продолжением документального фильма «Раскаленный хаос. 1917» (2017). Автор «Теория хаоса» активно использовал широкий потенциал творческих средств выразительности. Компьютерная обработка архивных кадров, ритмико-организующая функция монтажа осуществляет погружение в атмосферу хаоса смутного периода красного террора Октябрьской революции. Киномастерство режиссера обращено к широкой палитре художественных приемов, среди них находит свое выразительное применение использование двойной экспозиции в виде полупрозрачных наложений параллельных линий сюжета, что позволяет придавать композиции картины глубокую пронзительность. «Создатель фильма является также и поэтом кино: он раскрывает ритм, скрытый в прозаическом и хаотическом движении событий, и заставляет зрителя почувствовать этот ритм точно так же, как это делает художник в любом искусстве»¹²⁷, – писал Э. Линдгрэн. Фильм «Теория хаоса» насыщен использованием выразительных средств кинематографа, таких как: графическая анимация, полиэкран, наложение изображений, цветовая избирательность, звуковое сопровождение и др. В авторском почерке режиссера С. Дебижева прослеживается обращение к эффекту цейтраферной съемки также и в других кинолентах, таких как «Русский сон» (2013), «Последний рыцарь империи» (2014), «Крым небесный» (2020). Оптический эффект, придающий фильмам динамику многократного ускорения движения на экране, способствует передаче художественного видения автора. Цейтраферная съемка в фильме «Теория хаоса» (2019) эффектно стилизует характерные особенности фиксации видеоматериала начала прошлого века. Материал фильма включает архивные кадры, фрагменты интервью, мультиэкспозиции видеоизображений. Эффект состаренной пленки в

¹²⁶ Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть первая. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2000. С. 115.

¹²⁷ Линдгрэн Э. Искусство кино. М.: Издательство иностранной литературы, 1956. С. 101.

виде затертых линий символически усиливает передачу состояния драматических событий того времени. Детальная проработка эффекта состаренной пленки выражена в символическом использовании красных и белых хаотично расположенных линий – подобный эффект усиливает противостояние враждующих сил, акцентирует внимание на запущенном механизме революции. «Динамичность зрелищной формы позволяет зрителю без напряжения, не испытывая угнетенности, смотреть и слушать с экрана длительные разговорные сцены и монологи»¹²⁸, – отмечал А.Д. Головня. Динамичность композиционно-выстроенного изображения придает киноленте экспрессивный характер. Режиссер смело экспериментирует с формой, привнося свои стилевые особенности авторского видения. Примененные средства эффективно влияют на динамичность идейно-тематического содержания фильма.

Режиссер фильма «Теория Хаоса» С. Дебижев активно использует способы внутрикадрового насыщения: экспрессивные очерченные линии эффекта состаренной пленки расширяют смысловые границы, передают характер наступательных действий революционных сил. Высокая избирательность авторского почерка выражена в стилевом исполнении картины: обращение автора к широкой палитре используемых средств исключает всякого рода изобразительную небрежность. Цветовое взаимодействие передает дух плакатной графики, служит активным компонентом изобразительного решения фильма «Теория хаоса».

Цветовое решение способно усилить поэтическую образность документальной картины. Немецкий ученый В.Ф. Освальд в своем труде «Цветоведение» определял значение слова: «...«цвет» обозначается лишь определенный класс психических переживаний, именно те переживания, которые возникают у нас, обычно благодаря раздражению глаза лучистой энергией или светом; но это же самое переживание мы можем получить и другими путями – через какое-либо иное раздражение зрительного нерва или же в результате

¹²⁸ Головня А.Д. Композиция кинокадра. М.: Всесоюзный государственный институт кинематографии. 1965. С. 15.

некоторой внутренней деятельности»¹²⁹. Цвет служит эффективным средством выражения в процессе создания фильма, ведь проработанное цветовое решение киноленты затем прочитывается проницательной аудиторией зрителей.

Созданная в копродукции масштабная кинолента «Акварель» (2018) режиссера В. Косаковского, анонсированная как: «Фильм-событие, раздвигающий границы кинематографического опыта и технических возможностей»¹³⁰ – погружает зрителя в удивительное знакомство с сущностью водной стихии. Картина стала первой в своем роде благодаря новаторскому решению автора, выраженному в использовании современных технологий съемки, при помощи камер, способных запечатлеть изображение сверхвысокой четкости, равной девятистам шести кадрам в секунду. Выразительная цветовая насыщенность киноленты завораживает зрительское внимание, лента словно звучит красками. Цифровые технологии, направленные на совершенствование пластической выразительности кадров фильма, способствовали более колоритной передаче могучего характера водной стихии. Масштабная работа потребовала высокой технической оснащенности, внушительных материальных ресурсов для осуществления возможности создания зрелищного изображения.

Необходимо отметить также разнообразие задач, с которыми сталкиваются операторы неигрового кино. В условиях сложной репортажной обстановки зачастую отсутствует какая-либо возможность на обдумывание и выстраивание выразительного кадра, поэтому навык оперативного видения композиции кадра – необходимое качество для успешного оператора-документалиста. В фильме «Гипоксия» (2021) авторов Р. Рютина и Н. Сальниковой отражена тема ежедневной борьбы врачей за жизни людей во время пандемии коронавируса. Перед авторами была поставлена весьма непростая задача – запечатлеть работу врачей в ковидном госпитале. Несмотря на обстоятельства съемки фильма, отягощенные существенными ограничениями в применении арсенала операторской техники,

¹²⁹ Оствальд В. Ф. Искусство цвета. Цветоведение: теория цветового пространства / В.Ф. Оствальд; пер с нем. З.О. Мильмана. М.: Издательство АСТ, 2021. С. 10.

¹³⁰ Косаковский В.А. Акварель. // [Электронный ресурс]. // URL.: <https://aquarelafilm.ru> (дата: обращения 05.04.2021).

авторы фильма нашли возможность обращения к зрителю образными средствами киноязыка. Атмосфера непрерывного противостояния пандемии передана в фильме приемами, усиливающими авторскую концепцию киноленты – наезда камеры, движением в рапиде, переходом из хроматической в ахроматическую палитру цвета. Авторы запечатлели репортаж подлинных человеческих чувств в условиях сложной работы врачей.

Студенческие работы молодых кинематографистов также отражают актуальные черты киноязыка современности. Автор неигрового фильма «Режим полета» (2019) молодой режиссер Е. Овчинникова использовала в своем автопортрете экспериментальные элементы комбинирования разных видов съемки, среди которых: съемка субъективной камерой, использование выразительного средства анимации и объемной 360-градусной видеосъемки. Фильм-автопортрет отражает тему жизни героя на два города. По сюжету фильма, Екатерина – студентка Челябинского государственного института культуры – учится на кафедре режиссуры и телевидения, но ее семья и близкие живут в другом городе – в Санкт-Петербурге. Девушка, в поисках себя и своего места в жизни, пытается понять, где ее дом, и находит общие черты в обоих городах. Автор использовала выразительное средство объемного изображения 360-градусной съемки как метафорическое осмысление своего мироощущения, состояния, в котором будто бы два города слились в отдельный мир героя. Творческое решение в использовании художественного приема полиэкрана при совмещении городов в экранном пространстве позволило наиболее образно передать личные переживания автора фильма.

Фильм «Девяносто первый» (2020) режиссера О. Епишиной является учебной работой на тему «проблемный фильм». Герой фильма – молодой человек, который живет и спит, как попало и где придется. Еду он ищет в мусорных баках, за внушительную сумму готов даже пойти на медицинский эксперимент. Автор фильма использовала кадры, снятые на камеру мобильного телефона самим героем. Когда зритель видит селфи-съемку, он невольно оказывается в роли активного участника событий. Селфи-съемка органично вписалась в отражаемую

проблематику сюжета фильма. Используемый прием способствовал отражению противоречивых черт портрета героя, пребывающего в трудной жизненной ситуации. Молодой человек ловко записывает видео, искренне делится своими переживаниями, что говорит о том, что он вполне мог бы жить другой жизнью, как его сверстники, и его расхристанный вид вызывает у аудитории зрителей чувство сострадания.

В документальном фильме «Арбузная косточка» (2019) молодой режиссер Е. Кабанова использует выразительные средства графической анимации. Картина снята в стилевом направлении документальной анимации, такое решение дает возможность раскрыть непростые личные драмы героев, зафиксированные на аудиозапись. Визуализацией выступает свободное от персонализации пространство анимационного изображения. Выразительная возможность анимации помогает абстрагироваться, усиливая метафоричность повествования. Так, в фильме «Арбузная косточка» маленькая девочка просыпается среди арбузной бахчи. Голоса из арбузов – это голоса женщин, рассказывающих свои истории о собственных женских страхах. Внутреннее пространство фильма очень подвижно за счет возможностей искусства анимации: происходит переплетение фактичности документа с особыми художественными средствами анимации.

В киноленте «Арбузная косточка» используемый автором метод документальной анимации позволил усилить возможности авторского замысла, сохранив анонимность героев, передал состояние глубокого переживания женщин. Не каждый герой готов раскрываться перед камерой: погружение в воспоминания может причинить ему душевную боль. Эффективность метода позволяет режиссеру создать фильм на острую проблематику, деликатно перенести чувства и эмоции героя с помощью анимированного образа персонажа, который позволяет потенциальному герою абстрагироваться от своего экранного отражения.

Специфика документальной анимации требует от авторов, использующих данный метод визуализации, умения гармонично соотнести компоненты фильма, ведь его художественная форма, являясь акцентным решением, может повлиять на ощущение недостатка фактичности материала. В конкурсной программе

неигрового кино можно наблюдать, как ленты, выполненные в стилевом направлении документальной анимации, могут быть недооценены среди других документальных лент, что говорит о творческой проблеме, с которой сталкиваются авторы фильмов. Можно предположить, что это связано именно с визуальной нехваткой фактичности героя, материалов фильма. На фоне изобилия конкурсных лент, отражающих действительность, художественное насыщение документальной анимации может прочитываться иначе, чем, если бы лента была бы заявлена в конкурсе анимации.

Активная авторская позиция в совокупности с современными технологиями съемки помогает режиссерам решать непростые творческие задачи, находить свое пластическое, художественное отражение действительности.

Суметь увидеть композицию в условиях спонтанной обстановки – мастерство, требующее от оператора определенных навыков и умения отображения своего эстетического видения. Пространство неигрового кино предоставляет авторам богатую палитру возможностей, средств выразительности для художественного отражения реальности. Эстетическая потребность в передаче художественной образности позволяет режиссерам создавать авторский почерк, наделять видеоматериал стилевыми особенностями и приемами. Визуальные приемы, такие как рапид – замедленное движение, цейтраферная съемка, передающая в сжатом временном интервале медленно протекающие явления – все это эффективные средства выразительности, способные активно насыщать видеоматериал фильма особым символическим звучанием. Успех творческого союза режиссера и оператора зависит от суммы компетенций, выраженных в умении выразить средствами киноязыка отображаемую уникальную природу человеческой личности, его окружающей среды. «Режиссер документального кино, который снимает, он отличается от других людей тем, что он видит больше, чем нормальный человек»¹³¹, – отмечает В. Косаковский. Камера оператора является инструментом,

¹³¹ Косаковский В.А. Вселенная одной свиньи. Как «Гунда» Косаковского меняет наш взгляд на мир. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://youtu.be/CAR3KxuINNU> (дата обращения: 13.01.2022).

способным выражать чувства и состояния героя, поэтому без зрительной выразительности кадра теряется глубина повествования.

2.2.1. Проблема художественной формы

Л.Н. Джулай, характеризуя постперестроечный этап состояния хроникально-документального кино, определила его как «инерционный». «Утрачивается понимание цели и задачи творчества»¹³², – отмечает Л.Н. Джулай, и это по-прежнему актуально и в настоящее время: ведь нередко среди работ современных кинодокументалистов можно увидеть ленты с минимальной эстетической обработкой, демонстрирующие проблему выразительности.

Зачастую авторы фильмов воспринимают фактичность цвета, предметов в кадре, шумовое сопровождение как некую данность. Не все режиссеры в своем творчестве обращаются к выразительным функциям композиции, цвета, звукового сопровождения, многие не используют потенциал технических средств цветокоррекции, композиционных и звуковых решений, отдавая предпочтение минимальной эстетической обработке видеоматериала. При создании документального кино нередко бывают затруднительные ситуации, когда не представляется возможность повлиять на пластическую выразительность кадра. Видеоматериалы фильма, отражающие спонтанно запечатленные предметы в кадре, могут диссонировать с образом героя, и тогда содержательный потенциал может быть нивелирован скудной формой изобразительного повествования. По мнению А.А. Ивина, И.П. Никитиной, «Эстетическое видение – это всегда новое видение: с его появлением и знакомый, казалось бы, предмет, и все его окружение начинают восприниматься иначе, чем, раньше»¹³³. Среди документальных фильмов нередко наблюдается проблема эстетической обедненности авторского видения. Особенно наглядно она может проявляться в фильмах, где в качестве героя

¹³² Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества / Л.Н. Джулай, НИИ киноискусства. – 2-е изд., доп. и перераб. М.: Материк, 2005. С. 235.

¹³³ Ивин А.А., Никитина И.П. Философия науки: учебное пособие. М.: Проспект, 2016. С. 266.

выступают деятели науки, искусства. Ведь перед автором стоит особая задача – отразить образ героя достойно. Расширенное мировоззрение героя определенным образом задает планку, вектор для направления работы и над содержанием, формой – стилевой подачей, не только режиссеру документального фильма, но и, конечно, оператору видеосъемки. Плоское, иллюстративное изображение опустошает творческий потенциал фильма.

Художественная форма документального кино существенно ослабевает, когда авторы пренебрегают компонентами выразительных средств киноязыка. Такая недостаточная выразительность отличает документальный фильм «Субботник Юрия Норштейна» (2019) режиссера О. Шарий. С одной стороны, лента содержит увлекательный монолог признанного художника-мультипликатора, с другой – несмотря на атмосферу уюта, визуальный ряд фильма наполнен пестрящими от бытовой обстановки кадрами – именно эта деталь выдает случайность съемки фильма. «Это был экспромт»¹³⁴, – отметила автор фильма О. Шарий.

Условия создания документального фильма часто могут иметь непредвиденный характер, тем более, что другого, более подходящего момента для возможности съемки фильма может и вовсе не произойти. Вместе с тем, кинолента станет уязвимой в отношении ее художественного решения, если не удастся достичь гармоничного соответствия идеи фильма и используемых средств выразительности. Режиссер не всегда может повлиять на происходящее действие в кадре. При этом авторская установка, направленная на выразительность съемки, соответствующей сюжету картины, существенно наполняет ленту художественным колоритом, способным выражать и дополнять смысловое содержание фильма. Композиционная, цветовая избирательность – инструменты, позволяющие авторам выйти на новый уровень смыслового пространства, нежели просто бытовая фиксация.

¹³⁴ Фильм о создателе «Ежика в тумане»: 30 минут человеческой мудрости. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://vvo.live/post/film-o-sozdatele-yozhika-v-tumane-30-minut-chelovecheskoj-mudrosti> (дата обращения: 09.11.2021).

Документальный фильм режиссера Е. Шумиловой «Мазки на картине жизни» (2019) повествует об известном на Дальнем Востоке художнике Алексее Авдееве – члене Союза художников России, авторе сотен полотен и участнике десятков солидных выставок в России и за рубежом. Побродив по Хабаровскому краю с мольбертом, художник решил, что будет возить с собой картины, устраивать мастер-классы и выставки, которые проходят в клубах, школах, иногда прямо на берегу Амура. Свою главную в жизни миссию художник определяет коротко – научить людей видеть прекрасное. Фильм-путешествие притягивает зрителя увлекательным сюжетным повествованием, однако запечатленный видеоматериал, снятый в репортажной манере, все же не обрел свое поэтическое звучание. Минимальная эстетическая обработка, в большей мере, способствует сторонней наблюдательской позиции. Такая обособленность операторской работы подчеркивает информационный контекст видеоматериала, некоторые планы, подобно задачам новостного видеоряда, попросту «окартинивают» сюжет фильма. Однако задачи создания художественно-документального фильма значительно глубже, чем информационного сюжета, поэтому более тщательная проработка визуального ряда фильма могла бы придать картине художественную выразительность, соответствующую образу героя.

Документальный фильм «Озера России. Баскунчак» (2019) режиссера Андрея Титова передает выразительную красоту природы окрестностей озера, которая включает в себя уникальное сочетание богатого растительного мира, множества насекомых и удивительных краснокнижных птиц. Фильм знакомит зрителей с культурными традициями и укладом жизни местных жителей. Само озеро Баскунчак выступает как единственное зримое напоминание о некогда существовавшем Хвалынском море. Звуковое сопровождение некоторых эпизодов фильма несколько контрастирует с сюжетной линией фильма, и навязчивый звуковой фон выдает свое прямое назначение музыкальной подложки. Музыкальная подложка является стилевой особенностью при работе с новостными, информационными форматами. В фильме «Озера России. Баскунчак» избыточное

дополнение музыкальной подложки придает некую эклектичность, выраженную, в том числе, в телевизионно-документальной форме работы.

Для некоторых авторов минимальная эстетическая обработка является характерным выраженным стилевым решением. Особенно органично звучит аскетизм применения выразительных средств в почерке выпускников мастерской М. Разбежкиной. Характерная отстраненность, отсутствие музыкального сопровождения, ручная камера находят свое гармоничное использование метода мастера. Документальный фильм «Милана» (2011) режиссера М. Мустафиной отражает историю семилетней девочки по имени Милана, проживающей в неблагоприятных условиях с семьей в лесу. В киноленте запечатлена асоциальная жизнь семьи с ребенком, живущей в кустах. Сторонняя авторская позиция наблюдателя позволила автору в полной мере отразить неблагоприятную среду для развития ребенка, обстановку разбитной и разгульной жизни членов семьи. Ручная камера режиссера-оператора зафиксировала происходящие события в жизни героини преимущественно на средней крупности плана, что позволило отразить и её эмоциональное состояние, и окружающую действительность. Минимальная эстетическая обработка материала фильма «Милана» находит гармоничное соответствие с отражаемым автором темой асоциальной жизни героев киноленты.

Идейное единство средств выражения художественного отражения реальности формирует стилевое решение фильма. Проблема выраженной нехватки художественной формы затрагивает тему особенностей образного мышления кинодокументалистов. По мнению С.М. Эйзенштейна, мастерство режиссера определяется тем, «...чтобы, развернув каждую область выразительных средств до максимума, вместе с тем так суметь соркестрировать, сбалансировать целое, чтобы ни одна из частных единичных областей не вырывалась бы из этого общего ансамбля, из этого всеобщего композиционного единства»¹³⁵. Точка зрения режиссера по-прежнему остается актуальной – ведь от степени профессиональной компетенции автора, в конечном итоге, зависит качество фильма. Мастерство

¹³⁵ Эйзенштейн С.А. Избранные произведения в шести томах. Том 3. М.: Искусство, 1964. С. 581.

художественной «оркестровки» – необходимый навык для режиссеров-документалистов, ведь оно кроется в поиске гармоничного соотношения идеи фильма и используемых средств выразительности. Таким образом, можно отметить, что стремление к единству чувственных, смысловых переживаний позволяет авторам выражать процессы окружающей действительности в форме художественного отражения реальности.

2.2.2. Ахроматическая цветовая гамма

Кинематограф как визуальная форма искусства непрерывно совершенствуется. Сначала фильмы были немymi и черно-белыми. Ракурс, свет, крупный план, монтаж были основными изобразительными средствами оптического языка кино. В тридцатых годах кинематограф стал звуковым: синхронный кинокадр воспроизводил интонированную речь, фильмы озвучивались шумами и музыкой. Кинематограф стал оптико-фоническим, звукозрительным искусством, появление цвета на экране обогатило живописные возможности киноискусства. Об эмоциональной выразительности цвета писал исследователь искусства, представитель новаторского поколения художников и архитекторов И. Иттен. Ученый определил понятие симультанного контраста как «...явление, при котором наш глаз при восприятии какого-либо цвета тотчас же требует появления дополнительного цвета, и если такового нет, то симультанно, то есть одновременно, порождает его сам»¹³⁶. Зачастую видеоматериал документального фильма создается в условиях репортажной съемки, поэтому симультанный контраст может выступать как цветное пятно, отвлекающее или перетягивающее внимание зрителя с главного объекта съемки на второстепенную деталь. Советский кинорежиссер, теоретик кино Л.В. Кулешов отмечал: «Работа с цветом в кинематографии усложняет процесс монтажа – как отдельных сцен, так и общего композиционного построения кинокартин; это понятно, потому что учет цветотональных переходов в кусках и в соединении сцен создает дополнительные

¹³⁶ Иттен И. Искусство цвета / Пер. с немецкого. М.: Издательство Д. Аронов, 2018. С. 53.

трудности»¹³⁷. При таком положении видеосъемки оператор картины может столкнуться с проблемой цветового решения видеоматериала, поэтому мастерство профессии оператора определяется, в том числе, и умением оперативного видения, чувствования цветовой гармонии, независимо от затруднительных условий съемки.

Выразительность монохромной гаммы органично звучит в документальных фильмах режиссера А. Рудницкой «Гражданское состояние» (2005), в диптихе на медицинскую тему: «Я забуду этот день» (2010), «Кровь» (2013). В киноленте «Кровь» рассказывается о буднях российской передвижной станции переливания крови. Холодные, туманные пейзажи с первых кадров фильма задают тональную атмосферу, погружая зрителя в процесс наблюдения за героями киноленты. Звуковое решение фильма органично сопровождает смысловую глубину содержания киноленты. Машина с медиками и необходимым оборудованием по сбору донорской крови передвигается по провинции, останавливаясь в деревнях, в маленьких городах, где выстраиваются очереди из желающих стать потенциальными донорами. Монохромная гамма картины дополнила повествование киноленты метафорическим содержанием. Как отметила режиссер А. Рудницкая: «Не все люди переносят вид крови. Мы не хотели делать фильм натуралистичным, брутальным, поэтому и решили сделать черно-белым»¹³⁸. Автор фильма деликатно ушла от хроматического повествования, чтобы не шокировать впечатлительную аудиторию зрителей излишне натуралистичными кадрами процесса переливания крови.

Сам видеоматериал документального фильма может представлять разрозненные по цветовому пятну кадры. Видеоматериал съемки, снятый в разное время суток, может пестрить свои цветовым разнообразием и затем помешать монтажному построению. При монтажном построении сюжетная линия может оказаться в соседстве с несовместимыми по цветовому содержанию кадрами, и

¹³⁷ Кулешов Л.В. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. М.: Искусство, 1987. С. 152.

¹³⁸Черно-белое о красном: Фильм Кровь стал победителем Артдокфеста // [Электронный ресурс]. // URL.: <https://www.miloserdie.ru/article/chno-beloe-o-krasnom-film-o-donorstve-stal-pobeditelem-artdokfesta/> (дата обращения: 20.01.2021).

тогда ахроматическая гамма вполне может стать выразительным инструментом, способствующим решению проблемы цвета.

Справедливо звучит замечание Н.Д. Панфилова о визуальном повествовании: «Цвет в кино является не просто окраской различных предметов на экране, но выступает как важный драматургический элемент, становится неотъемлемой частью общей композиции»¹³⁹. В условиях репортажной съемки комплементарное сочетание цветов сглаживает пестрящие артефакты. Выделяя определенное сочетание цветов, режиссер акцентирует внимание на предмете, наполняя его дополнительным содержанием. Документальный фильм режиссера С. Лозницы «Письмо» (2011) представляет собой наблюдение за обитателями психиатрической больницы, расположенной в далеком от современной цивилизации уголке России. Эпизоды фильма состоят из дальних и общих планов, характерного для видеосъемки монокль-объективом размытого изображения, которое создает впечатление, будто бы кинокадры ленты запечатлены в уже прошедшем времени. А.Д. Головня, описывая свойства мягко рисующей оптики типа «монокль», отмечал: «Основной особенностью мягкого изображения является то, что мы как бы ступшевываем линии контура предметов, смягчаем передачу фактуры: линейная передача пространства уже не играет основной роли, хотя, конечно, сохраняется, основной же является тональная перспектива»¹⁴⁰. Мягкорисующая оптика придает специфический эффект съемке, размывая мелкие детали изображения, она концентрирует зрительское внимание на художественной передаче общей атмосферы кадра. Пастельная изобразительность киноленты «Письмо» (2011) выражает определение советского кинооператора и режиссера С.П. Урусевского: «В текучести изображения – поэзия экрана»¹⁴¹. Именно ахроматическая палитра послужила изобразительным обрамлением кинокартины режиссера С. Лозницы «Письмо», отражающей жизнь и состояние душевнобольных.

¹³⁹ Панфилов Н.Д. Школа кинолюбителя. – 2-е изд., исп. и доп. М.: Искусство, 1985. С. 147.

¹⁴⁰ Головня А.Д. Композиция фотокадра. М.: ГОСКИНОИЗДАТ, 1938. С. 19.

¹⁴¹ Меркель М.М. Угол зрения. М.: Искусство, 1980. С. 85.

Поэтическое настроение монохромной гаммы звучит в документальном фильме «Гунда» (2020) режиссера В. Косаковского. Гунда – имя героини фильма, обычной свиньи, живущей на ферме. Автор мастерски передал художественную выразительность картины, намеренно исключив цветность изображения, монохромная гамма позволила погасить окружающую повседневность жизни животных на ферме, подчеркнув характер созданий. В. Косаковский подчеркивает: «Я обратил внимание, что в черно-белом цвете ты видишь личность персонально, отдельно. В цветной картинке, это милые, розовые поросята»¹⁴². Черно-белое исполнение как бы персонализирует, выделяет героя из пространства изображения среды его обитания.

И. Иттен называл цветовым воздействием именно психофизиологическую реальность цвета. Решением существующей проблемы единения цветовой гаммы в неигровом кино является эстетическое восприятие художника. Изобразительная функция цвета выступает как художественное отражение эстетического отношения автора к миру. В своем труде писатель И.В. Гете описывал действие цвета следующим образом: «...Из чувственного и нравственного воздействия цветов, отдельных и в сочетании, вытекает их эстетическое воздействие для художника»¹⁴³. Цвет как средство художественного инструмента является выразителем эмоционального состояния героев киноленты. В документальном фильме А. Драницыной «Спецы» (2020) запечатлена история о непростой жизни детей, оказавшихся в школе для трудных подростков. Санек, так ребята зовут воспитателя, выстраивает, вопреки социальным стереотипам, доверительные отношения с подростками. В свои 10-15 лет эти юнцы видели немало страшного в жизни, и полученный ими негативный опыт, несомненно, сказался на детской психике. Подростки стали вести аморальный образ жизни, участвовать в грабежах, драках, курить, принимать запрещенные препараты, распивать спиртные напитки.

¹⁴² Косаковский В.А. Вселенная одной свиньи. Как «Гунда» Косаковского меняет наш взгляд на мир. [Электронный ресурс]. // URL.: <https://youtu.be/CAR3KxuINNU> (13.01.2022).

¹⁴³ Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете. М.: Кругъ, 2012. С. 375.

Но Санек по-отечески заботится о заблудших, лишенных родительской любви и внимания подростках, и они ему доверяют.

Ритмико-организующая функция цветового решения этого фильма выполнена в монохромной гамме. Такой намеренный выбор обусловлен тематикой картины. Показан сложный мир юношей, которым не хватило душевных сил справиться с проблемами подросткового возраста: их детство было безрадостным, ведь, чаще всего, родители этих ребят были алкоголиками. Выразительность стилистического решения ахроматической пластики картины отражает драматическое видение социально-психологического состояния героев. Цветовое монохромное решение картины усиливает визуальный образ событийного материала. В этом плане актуально звучит замечание Р. Арнхейма: «Внешний вид и выразительность цвета меняются в зависимости от содержания и темы произведения искусства»¹⁴⁴. Полнометражная лента «Спецы» представляет собой продолжительное наблюдение за жизнью героев. Черно-белая гамма видеоизображения позволила органично передать разнообразие событий, произошедших в жизни героев киноленты.

Иначе звучит монохромное сочетание цветов в лирической киноленте «Пианизм» (2012) режиссера И. Твердовского. Документальный фильм повествует об эпизодах из жизни заслуженного артиста России, отечественного пианиста Сергея Мусаеляна. Репортажная манера съемки некоторых эпизодов фильма фиксирует разнообразие ситуаций, состояний в жизни человека искусства. Наблюдение словно растворяется в гармоничном переплетении контрастных по духу сюжетных линий фильма. Ретроспективную графичность ленте придают кадры игры мастера на музыкальном инструменте. При просмотре киноленты создается впечатление, будто бы ахроматическое сочетание цветов словно обволакивает, приглушает в изображении повседневность жизни, акцентируя внимание на ощущении звука в фильме – рождении фортепианной мелодии.

¹⁴⁴ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Пер. с англ. М.: Издательство Архитектура-С, 2012. С. 327.

Короткометражный фильм «Ларек» (2018), режиссер Д. Фетисов, был снят в монохромном колорите, это обусловлено тем, что в пространстве героя документального фильма практически не было цвета. Смысловой цвет выразительной черно-серо-белой гаммы выступил как активное художественное средство видения автора, позволил сгладить пестрящие элементы внутрикадрового пространства, определил цветовое звучание картины. Кинооператор, профессор В.Н. Железняков в своем теоретическом исследовании писал: «Способность достраивать недостающие элементы выражается в том, что в монохромном одноцветном изображении наше сознание окрашивает некоторые участки в цвета, дополнительные к основному доминирующему цвету. Мы видим тонкую изящную цветовую гармонию, которой на самом деле нет, она создается только в нашем восприятии как завершенный зрительный образ»¹⁴⁵. Цветобразные ощущения позволяют увеличить глубину восприятия картины. В условиях ограниченного пространства видеосъемки монохромное изображение позволило сосредоточить внимание на рабочем процессе героя фильма – мастера по ремонту обуви. По сюжету фильма, герой по имени Азад всю жизнь работает сапожником, но времена меняются и его ларек должны ликвидировать в связи с заявлением Комитета по благоустройству города Санкт-Петербурга. Что будет дальше? Оставят ли ларек? Монохромная гамма как бы подчеркивает ритм уходящего времени ремесленничества, грядущего исчезновения маленького киоска услуг по ремонту обуви. В рабочих перерывах для Азада спасением от хандры служат только восточные мантры поэта Низами. В небольшом пространстве ларька сапожник пока еще продолжает трудиться над продлением жизни изношенной обуви. Колорит черно-белого исполнения фильма придает поэтическую выразительность размышлениям и воспоминаниям эпизодов молодости героя.

В документальном наблюдении режиссера И. Омельченко «У меня все есть» (2014) повествуется о подростке, который живет в деревне Клетино в ста километрах от Москвы. В киноленте отражен период летних каникул Леши, у него

¹⁴⁵ Железняков В.Н. Анатомия зрительного образа. М.: Союз Кинематографистов РФ, 2012. С. 81.

есть мама и дом, друзья, овчарка Рема, компьютер и велосипед. В наблюдении за героем автор фильма использовала монохромное исполнение, которое объединило эпизоды фильма в единое, гармоничное свето-теневое звучание портрета мальчишки в беззаботный период школьных каникул.

Кинематограф изначально представлял монохромное киноизображение, и, подобно художнику-ученику живописи, стремился обрести мастерство, осознать глубину чувствования цвета с целью постижения опыта, в том числе и в технике гризайли¹⁴⁶. В живописи гризайль представляет процесс создания картины, выполняемой тональными градациями одного цвета, чаще всего сепии или серого. За основу берутся основной цвет и белила, картина создается с помощью полутонов основного цвета. Техника гризайли позволяет сосредоточиться на глубине и объеме пространства. Как отмечал режиссер А.А. Тарковский: «...Психология нашего восприятия такова, что черно-белое изображение воспринимается как более правдивое, реалистичное, чем цветное. Хотя казалось бы должно быть наоборот»¹⁴⁷. Монохромное изображение не отвлекает, оно будто бы застывает во времени. Через глубину черно-белого изображения происходит осмысление пространства.

Кинодокументалисты, обращаясь к средствам пластической выразительности кадра, избирают ахроматическую палитру не случайным образом. Современные съемочные камеры настроены на повседневное, цветное изображение, поэтому на решение создания фильма в монохромной гамме влияют мотивы авторской концепции цветового видения киноленты.

2.2.3. Хроматическая избирательность как инструмент выразительности

Технические возможности кинематографа находятся в постоянном процессе совершенствования. Мастера раннего кино обращались к перспективным попыткам раскрашивания изображения пленки, а также к вирированию для окраски в определенный тон различных сцен фильма. С.М. Эйзенштейн писал: «Первое

¹⁴⁶ Гризайль – разновидность росписи, в отличие от живописи, выполняемой градациями одного тона, хроматического или ахроматического. – *Прим. авт.*

¹⁴⁷ Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. – Ленинград.: Т. Ленфильм, 1989. С. 91.

условие обоснованного участия в кинокартине элемента цвета состоит в том, чтобы цвет входил в картину прежде всего как драматический и драматургический фактор»¹⁴⁸. Выразительные свойства многоцветного и монохромного сочетания изображения позволяют режиссерам придавать кинокартине экспрессивный характер. В очерках теории кино доктор искусствоведения С.С. Гинзбург размышлял о цветовом решении кинематографа: «...опыт показал, что черно-белые и цветные изображения могут соседствовать в одном фильме. Впервые это было достигнуто в 1946 году во второй серии фильма “Иван Грозный”»¹⁴⁹. Эпизод пира опричников в фильме С.М. Эйзенштейна запечатлен на цветной пленке: цветное изображение выступает как сильнейшее средство, передающее эмоциональную напряженность. В теоретическом исследовании, посвященном разработке отдельных вопросов монтажа в кино, С.М. Эйзенштейн размышлял: «...эмоциональная осмысленность и действительность цвета будет возникать всегда и в порядке живого столкновения цветообразной стороны произведения, в самом процессе формирования этого образа, в живом движении произведения в целом»¹⁵⁰. Важным источником обогащения изобразительной формы ткани фильма «Иван Грозный» (1945) стало обращение к выразительным возможностям многоцветной и монохромной съемки.

Через призму зрительного восприятия проявляется среди богатой палитры авторских видений значимость колористического решения документальной ленты как эстетической компоненты выразительных средств неигрового кино. Проблема цвета в документальном кино – это проблема не только режиссера, но и оператора, монтажера. Режиссер документального фильма «Едоки картофеля» (2018) Д. Барينو – выпускница мастерской М. Разбежкиной, в своей работе использует характерную методологию мастерской: отстраненность, предельная документальность, отсутствие дикторского текста, интервью, закадрового наложения звука.

¹⁴⁸ Эйзенштейн С.А. Избранные произведения в шести томах. Том 3. М.: Искусство, 1964. С. 581.

¹⁴⁹ Гинзбург С.С. Очерки теории кино. М.: Искусство, 1974. С. 52.

¹⁵⁰ Эйзенштейн С.А. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. С. 149.

Герои фильма – чудаковатая семья, живущая в сельской глубинке Воронежской области. Основная тема фильма выстроена на проблеме вечной нехватки средств на обогрев крайне прохудившегося жилья. Автор фиксирует жизнь героев, их житейские будни, совместное времяпрепровождение, с эпизодами семейных скандалов и пристрастием к алкоголю. Однако невероятная крестьянская простота, несмотря на скудность окружающего быта, безнадежная бедность не угнетают образ все-таки по-своему счастливой семейной ячейки общества: все члены семьи принимают друг друга со всеми сопутствующими качествами и пороками. Выразительным элементом авторской киностилистики ленты «Едоки картофеля» стало обращение к изобразительному решению картины: пространственная глубина кадра средних и общих планов ленты, свето-теневое решение, повышенная контрастность захватывает зрительское внимание, придавая атмосфере дух голландской живописи. Документальная лента «Едоки картофеля» (2017) находит свое стилевое изобразительное звучание в сходстве с одноименной картиной В. Ван Гога.

Уже давно было отмечено, что красота и безобразие воспринимаются более могущественными рядом друг с другом. Бедный быт «Едоков картофеля» не омрачает картину действительности, благодаря контрастному сочетанию цветов кинолента получила удивительное символическое созвучие в духе голландской живописи. Композиционное решение съемки, цветовая проработка существенно обогатили смысловую значимость ленты, внося своеобразные цветовые акценты, яркие, художественные вкрапления в неприглядную действительность героев киноленты.

Художественная выразительность тональных переливов холодных и теплых оттенков выражена в фильме «Тени твоего детства» (2020) режиссера М. Горобчука. В киноленте гармонично выстроены цветовые отношения тонального акцентирования. Авторское решение визуализации воспоминаний детства отражается в моментах узнавания ребенком мира: движения поезда, шуршания листвы деревьев, света керосиновой лампы... Экспериментируя с формой, автор попробовал визуализировать особенности фрагментарности памяти эпизодов из

детства, передавая атмосферу быстротечности времени. Используя выразительные средства тонального, графических решений, режиссер передал прерывистость детских воспоминаний в особой графической свето-теневой ритмичности. Теплое свечение из окон как бы подчеркивает сакральную значимость пространства, передавая атмосферу уюта в доме, в то время как внешняя среда улиц отражена в более загадочной холодной тональности. Тональное звучание завораживающих теней гармонично передает детские впечатления ребенка. Художественная выразительность киноленты настраивает зрительское внимание на погружение в теплые воспоминания детства.

И. Иттен писал: «Правильная расстановка акцентов в композиции усиливает ее выразительность»¹⁵¹. Документалисты в своих фильмах обращаются к хроникальным снимкам не только с целью передачи информационного характера, но и использования фотографий как компонента выразительности в неигровом кино. К примеру, тема портрета человека искусства требует от автора соответствие экранного образа реальному. Гармоничное цветовое исполнение в документальном фильме «Сокровище Уильяма Брумфилда» (2020) режиссера И. Комладзе дополняет характерные черты портрета героя новыми красками. Профессор славистики Университета Тулейн, член Российской академии наук, искусствовед, фотограф Уильям Брумфилд более пятидесяти лет пишет о русской культуре. Путешествуя по стране, он создает уникальную серию фотоснимков архитектурных шедевров России. Через объектив героя раскрывается глубинная красота храмовой росписи, и выразительная насыщенность хроматической палитры передает вдохновенное состояние героя киноленты. Фотоснимки Уильяма Брумфилда представляют настоящую сокровищницу, которая придает киноленте особое стилевое обрамление. Фильм исполнен в созвучии красочной передачи наблюдений за героем, процессом его фотографирования православных храмов и монастырей, просветительской деятельностью, общением с людьми. Используемые фотоснимки органично участвуют в монтажном решении киноленты.

¹⁵¹ Иттен И. Искусство формы / пер. с немецкого. М.: Издательство Д. Аронов, 2018. С. 65.

В ином монтажном ритме раскрывается драматичность событий архивного фотоснимка в фильме «Что будет завтра». Незначай увиденная хроникальная фотография стала сюжетообразующей деталью фильма, побудившей режиссера на съемку киноленты. Фильм «Что будет завтра» (2020) режиссера А. Штандке иллюстрирует историю молодой чемпионки по настольному теннису Лейсан Зариповой. В фильме отражены события подготовки к выступлению на чемпионате Европы по настольному теннису для людей с синдромом Дауна. За плечами успешной Лейсан годы активных спортивных тренировок. Благодаря вере и поддержки близких по духу людей героине удалось преодолеть общественные стереотипы, из-за которых она когда-то не смогла посещать школу. Зрителю представлена кадрированная хроникальная фотография, где отображена нарядно одетая девочка-первоклассница с ранцем – классическая фотография из семейных альбомов. Однако эта фотография отражает другую историю: мама Лейсан привела дочь в школу лишь однажды для памятной фотографии, затем им пришлось оказаться за забором школьной линейки из-за того, что девочку не смогли принять наравне с другими детьми в школу. Вопреки сложившимся событиям мама Лейсан решила во чтобы то ни стало дать развитие талантам дочери. События первого сентября 2003 года послужили отправной точкой для семьи героини, видеоряд фильма передает масштаб работы, усердия и трудолюбия чемпионки. Фильм завершается кадрированным изображением той самой фотографии, переходящей в полноэкранный вид. Этот кадр возвращает зрителя в несправедливость событий того первого сентября, когда Лейсан была выставлена за ограду школьного забора. Эффект масштабирования фотографии придал эмоциональный окрас повествованию проблемы преодоления стереотипов общества в отношении людей с особенностями. В ленте используются цветовые переходы, символизирующие устремленность героини к победе.

К. Маркс характеризовал чувство цвета «популярнейшей формой эстетического чувства вообще»¹⁵². Визуальная культура, обращенная к выразительной силе цвета, позволяет художнику расставлять эмоциональные

¹⁵² Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве в 2-х т., т. 1. М.: Искусство, 1957. С.173.

акценты. Устремленность к комплементарным сочетаниям цветов в киноленте зависит от степени эстетических потребностей автора.

2.2.4. Цветовая экспрессия как средство эмоционального воздействия

Когда многоцветное и монохромное изображение используется как выразительное средство кино, определяющим фактором развития характера художественного решения документальной киноленты становится история героя и окружающая его среда, а также сюжетообразующие детали картины действительности.

Для режиссеров документального фильма «Валенки RU» (2020) Ю. Немцова, А. Белоусова поворотным моментом работы над фильмом послужило нежелание героини, единственной в селе валяльщицы, делиться тайнством изготовления валенок, ссылаясь на то, что никому нужны сейчас ученики, ведь в магазине давно уже полно всякой обуви, и это ремесло никому не нужно. Этот фрагмент видеоматериала, запечатленный в репортажной манере съемки, стал заглавным эпизодом фильма, выраженным в цветовой экспрессии. В последующем эпизоде фильма, уже в пластической выразительности черно-белого изображения, приоткрывается магически-завораживающий процесс создания валенок другими ремесленниками. Запечатленный тяжелый труд умельцев демонстрирует сохранение традиций, но мастера уходят. Удастся ли сохранить культуру и тайный, самобытный язык ремесленников? Цвет выступает как метафорический символ волнующей авторов темы уходящей профессии валяльщика.

Один из режиссеров картины А. Белоусов, он же и оператор киноленты по совместительству, в процессе съемки видеоматериала смог передать большую выразительность в светотеневом исполнении, нежели при представлении картины в цвете. И.В. Гете в своем учении о цвете писал: «Когда цветовая цельность предлагается глазу извне в качестве объекта, глаз радуется ей, так же как итог его собственной деятельности делается ему здесь как реальность»¹⁵³. В процессе

¹⁵³ Гете И.В. Учение о цвете. Теория познания: пер. с нем. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 47.

работы над кинолентой цветовая цельность картины обретает свое характерное цветовое созвучие. «С композиционной точки зрения цвет представляет собой специфическое средство, вызывающее у зрителя дополнительные эмоциональные ощущения по поводу графической формы»¹⁵⁴, – утверждает искусствовед В.Б. Устин. Осмысление принципа живописности материала «Валенки RU» происходит в результате зрительно-ассоциативного восприятия контраста черного и белого цветов как предмета и пространства съемки – темный силуэт в серых валенках и искрящийся на солнце снежный пейзаж.

Интересен опыт кинодокументалиста Д. Завильгельского. В фильме «Магический обтюратор» (2019) проводится эксперимент, в ходе которого предстоит выяснить: существует ли разница в процессе восприятия кинопросмотра между классическим вариантом показа с киноплёнки и его цифровым аналогом. Рано ли праздновать победу цифрового кино? Фильм исполнен в монохромном и хроматическом сочетании. Примененное цветовое решение ленты дополняет смысловое содержание в противопоставлении современных цифровых и уходящих аналоговых технологий.

В документальном фильме «Тысячи лиц» (2018) режиссера А. Штандке отражена история смены жизненных установок героя, переход от максималистских представлений о жизни к смирению и понимаю ценности каждого мгновения. Игорю, герою фильма, поначалу кажется, что он сможет преодолеть любую преграду в жизни. Но после ряда перипетий и появления симптомов болезни рассеянного склероза, он переосмысливает многие события, происходящие с ним. Выразительная пластика перехода цвета из хроматической в ахроматическую палитру выбрана автором ленты в качестве инструмента эмоционального воздействия для выражения темы художественно-документального произведения. Так, в одном из эпизодов зритель видит, как дочь Игоря играет на детской площадке, а сам герой в то же время рассказывает об ожидании встречи с дочерью

¹⁵⁴ Устин В.Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве. / В.Б. Устин. – 2-е изд., уточненное и доп. М.: АСТ: Астель, 2008. С. 40.

как о самом ценном и желанном событии. И на экране видно, как из хроматической палитры цвет растворяется в монохромное изображение. «Монтажный учет цвета в его взаимосвязи (отношениях цветов) – это включение цветового видения в драматургическую ткань фильма»¹⁵⁵, – писал Л.В. Кулешов. Детская площадка приобретает уже иной метафорический смысл. Зритель видит, как девочка, находясь в центре футбольного поля, очерченном окружностью, как бы символизирующей родительскую защиту и беззаботность детства, начинает ползти, а затем и вовсе покидает очерченное пространство.

В этом контексте уместно замечание В.В. Кандинского: «Серое – беззвучно и бездвижно. Но эта неподвижность другого характера, чем покой зеленого, рожденного и лежащего между двумя активными красками. Поэтому серое есть безутешная неподвижность. Чем темнее серый цвет, тем больше перевес удушающей безнадежности»¹⁵⁶. В монтажной фразе при сопоставлении цветных и черно-белых кадров событийный характер съемки выходит на второстепенный план, уступая место метафорическому чувствованию экспрессии цвета как символа жизни. Палитра фильма позволила выразить в цвете духовный опыт героя. В документальном фильме «Тысячи лиц» переходы из цветного изображения в ахроматическую палитру образуют внутреннюю драматическую целостность, передавая состояние брэнности бытия.

На примере рассмотренных современных российских лент неигрового кино, созданных в 2010-е гг., прослеживается активное обращение документалистов к цвету как инструменту выразительного отражения запечатлеваемой реальности. При выборе цветового решения авторы неигровых лент интуитивно обращаются к психологическому явлению ассоциативной связи, способной быть активным художественным вкраплением.

Анализ работы по выбору цветового исполнения киноленты, где цвет выступает как инструмент выразительного отражения запечатлеваемой

¹⁵⁵ Кулешов Л.В. Азбука кинорежиссуры. М.: Искусство, 1969. С. 78.

¹⁵⁶ Кандинский В.В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. С. 78.

реальности, позволяет ярче воспринимать авторскую интонацию режиссера фильма.

Документальное кино предоставляет режиссерам свободу в репродуцировании видения картины мира, и работа с цветом как с инструментом выразительного средства кино находит здесь применение. Как правило, видение авторов обращено в большей степени к живописной силе цвета. Эту особенность режиссерского видения отмечал и А. Тарковский. Рассуждая о цвете, он говорил о поэтичности картин в черно-белом исполнении, и опасности некой театральности цветного изображения¹⁵⁷.

Работа с цветом напрямую затрагивает смысловое содержание киноленты. Немецкий философ и культуролог Э. Кассирер отмечал в своем исследовании: «...Художник выбирает определенный аспект реальности, но процесс отбора – это в то же время и процесс объективации. Встав на его точку зрения, мы не можем не увидеть мир его глазами»¹⁵⁸. Работа режиссера с цветовым решением фильма способствует наиболее яркому выражению авторской стилиевой интонации. Непрерывное развитие фото- и кинотехники, совершенствование цветопередачи видеоизображения позволяют режиссерам все глубже погружаться в мастерство операторского дела, осваивать возможности цифровой обработки видеоматериала, работая в условиях ограниченного бюджета.

Проецированное авторское видение, обращенное к процессам глубокого осмысления, познания окружающей реальности, позволяет вплетать художественные кружева в образную ткань экранного документа. Российский философ В.М. Межуев отмечал: «Искусство, конечно, отражает жизнь, но ведь не жизнь вообще, а нашу собственную и в формах, соответствующих»¹⁵⁹. Спектр выразительных средств позволяет документалистам создавать художественный, авторский почерк. Используя выразительные средства эмоционального

¹⁵⁷ Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. – Ленинград.: Т. Ленфильм, 1989. С. 91.

¹⁵⁸ Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Лики культуры. М.: Гардарики, 1998. С. 612.

¹⁵⁹ Межуев В.И. Идея культуры. Очерки по философии культуры. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 17.

воздействия, авторы передают индивидуальные особенности своего мироощущения, воздействуют на стилевое решение отражаемой реальности.

2.3. Эстетика нового экрана цифровой эпохи

Технологии видеосъемки непрерывно совершенствуются, и пользующиеся популярностью в 2010-е гг. DSLR-камеры уже уступают свои позиции цифровой беззеркальной системной съемочной технике. Цифровая техника стала существенно легче, мобильнее, оснащена более маневренным автофокусом. Документалисты в процессе работы уже не стеснены в возможности применения выразительных средств киноязыка. Фестивальные площадки представляют широкий выбор актуальных тем для творческих поисков кинематографистов.

Интернет-пространство, представляющее возможность пользователям социальных сетей производить и распространять собственный видеоконтент, наполнено видеороликами весьма любительского характера. Фиксируя реальность, создатели видеоконтента зачастую привлекают зрительскую аудиторию демонстрацией своей повседневной жизни в формате неотредактированного видеоматериала. Массовое использование технологий создания видеороликов привело к проблеме общего спада значимости содержания и формы экранного искусства. Ориентированная на потребительский спрос массовая культура сетевого движения постепенно формирует свои ценностные критерии видеоконтента. Мера успеха видеоконтента зависит от количества привлеченной аудитории зрителей, приводящей к монетизации видеороликов. Молодые авторы сетевого контента, привлекая внимание к своему любительскому творчеству, могут иметь более чем миллионную аудиторию зрителей.

Производимые видеоролики массовой культуры уже оказывают влияние на зрелищное разнообразие современного экрана. Широкая аудитория пользователей социальных сетей отдает свое зрительское предпочтение зрелищным видеороликам, где присутствуют такие характерные особенности, как публичная исповедальность, миниатюрность, клиповость, съемка ручной камерой, документальность изображения, возможность интерактивной связи с автором-

героем видеоролика. Интерактивная связь зрителей с автором позволяет в реальном времени вовлекать зрительскую аудиторию в процесс слежения за трансляцией событий из жизни героя. Сетевой видеоконтент оказывает положительное воздействие на активность конкурентной среды, которая уже проявляется качественным разнообразием содержательных видеороликов на площадках кинофестивалей. Недостатком упрощения процесса создания видео является проблема некомпетентности среди пользователей, создающих и распространяющих свои видеоматериалы. В целом, массовая распространенность незамысловатых любительских видеороликов в сетевом пространстве способствует снижению представления ценности экранной культуры.

Просмотровый рейтинг видеоматериалов социальных сетей зависит от степени вовлеченности аудитории в позиционируемый автором формат. Фильмы, созданные профессионалами, опубликованные в несоответствии с критериями интересов широкой аудитории зрителей, попросту будут невостребованными, потеряются в информационном объеме других видеоматериалов.

Подрастающее молодое поколение уже отдает свое предпочтение проведению досуга за экраном мобильных устройств. По данным исследования сотрудников научной лаборатории образовательного права Института образования НИУ ВШЭ Н. Княгининой и Е. Пучкова, проведенного в 2020 году «35% школьников указали, что пользуются телефоном от двух до пяти часов в день, 33% отметили, что используют его более пяти часов»¹⁶⁰. При этом стоит отметить особую увлеченность молодежи средствами фиксации реальности.

Появление новых социальных сетей, платформ видеохостингов приводит к постепенному увеличению разнообразия стилевого видения создаваемого видеоконтента среди юных пользователей. Например, молодежный сленг пользователей видеоприложения «TikTok» включает такие понятия, как «альт» и «стрейт», представляющие два противоположных друг другу направления.

¹⁶⁰ Без отрыва от экрана. Как современные школьники пользуются гаджетами. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». [Электронный ресурс]. // URL.: <https://iq.hse.ru/news/434189875.html> (дата обращения: 07.11.2021).

«Стрейт» отражает стремление к созданию идеализированного видеоматериала, «альт» несет противоположную идею фиксации неприкрашенной, провокационной действительности. Таким образом, можно предположить, что с развитием и появлением других цифровых приложений для создания и распространения фото- и видеоконтента, будут формироваться новые иные характерные черты стилового исполнения видеоконтента.

На конкурсных площадках фестивалей уже находит применение коллаборативный подход. Совместная деятельность между профессиональным сообществом и аудиторией создателей сетевого контента несет просветительскую, образовательную функции, формирует представление о продуктах массовой культуры.

Необходимо отметить, что не только пользователи, но и сами же разработчики приложений принимают активное участие в формировании сетевого видеоконтента. Российский сайт-видеохостинг «Сoube» позволяет пользователям платформы публиковать так называемые «коубы» – зацикленные видеоролики (видеопетли) хронометражем до 10 секунд с несинхронным сопровождением звука. Такой видеоформат позволяет пользователям просматривать видеоролики раз за разом, не нажимая на кнопку воспроизведения. Эффективность микроформата видеопетель позволяет видеороликам в кратчайшие сроки охватить большую зрительскую аудиторию.

Создатели приложений, разрабатывая программы, задают актуальные форматы и условия пользования платформами, конкурируя за аудиторию пользователей. При этом происходит постепенное расширение и дополнение функциональных возможностей приложений, влияющих на качественные характеристики «видеоформатов нового типа». Примером может послужить введение в «Instagram»* функции «reels» в 2019 году. Опция приложения представляет собой раздел, в котором можно не только создавать, опубликовывать видео в вертикальном формате продолжительностью до 60 секунд, но и также просматривать видеоролики других авторов. Новые инструменты приложения

«Instagram»* повторяют функционал уже существующего и популярного видеформата «ТikТок».

В свою очередь, отечественные разработчики программ уже активно разрабатывают и внедряют аналоги известных приложений с широким диапазоном возможностей, и, тем самым, привлекают аудиторию их пользователей к активному творческому поиску. Таким образом, можно отметить, что сервисы создания и распространения видеороликов находятся в непрерывном процессе обновления инструментария.

На современный экраный автопортрет оказывает воздействие массовая аудитория создателей документальных видеороликов. Трансляции собственных убеждений, взглядов, понятий на камеру обрамляются авторами видеороликов в форму публичной исповедальности, востребованной среди широкой аудитории зрителей сетевых коммуникаций.

Режиссер, продюсер Т. Бекмамбетов ввел понятие формата «скринлайф», где события или действия происходят с помощью экрана электронных устройств.

Презентуя свой авторский курс по скринлайфу «В поисках нового киноязыка», Т. Бекмамбетов отмечает особенность создания видеоконтента в формате «скринлайф» как «самый доступный формат кино»¹⁶¹. Комментарий мастера находит свое органичное созвучие, ведь среди широкой аудитории пользователей средств фиксации реальности находятся пользователи, овладевшие навыками создания и продвижения своего авторского видеоконтента.

Необходимо также учитывать условия, при которых формируются зрительские потребности в интернет-пространстве. «Творчество всегда протекает в контексте – времени, общества и искусства – и не просто зависит от него, но и «питается» им»¹⁶², – отмечал К.Э. Разлогов. Профессиональная среда, впуская в пространство творческих конкурсов сетевой видеоконтент, учитывает

* *Facebook, Instagram – проект Meta Platforms Inc., деятельность которой в России запрещена.*

¹⁶¹ Как снять свое первое кино? Бекмамбетов о новом языке кино. [Электронный ресурс]. // URL.: https://www.youtube.com/watch?v=ok2_6Se173g (дата обращения: 26.11.2021).

¹⁶² Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX – XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. М.: Академический проспект; Трикста, 2016. С. 168.

новоявленные, быстроразвивающиеся особенности «видеоформатов нового типа». Создаваемая пользователями объемная масса видеоконтента социальных сетей ориентируема на быстрое расширение зрительской аудитории. Авторы нацелены на эффективность создаваемого контента, конечной целью которого служит получение прибыли. В условиях конкурентной среды авторы контента активно вовлечены в производство видеороликов, так как без соблюдения периодичности выхода информационных видеовыпусков теряется взаимодействие с виртуальной публикой.

В профессиональной среде на кинофестивальных площадках не всегда можно наблюдать заполненные залы. Зачастую на показах фильмов можно увидеть, что в зале присутствуют лишь представители творческих коллективов, и порой только на своих фильмах, а также преданные ценители кинодокументалистики. Следует отметить значимость виртуальных кино клубов – медиатеки способны благоприятно воздействовать на зрительскую культуру кинопросмотра. Отечественные документальные фильмы продолжают быть рассредоточенными в интернет-пространстве, и найти некоторые фильмы последних лет даже в поисковой сети иногда не представляется возможным. Своей работой кино клубы все больше привлекают мыслящую публику, желающую ознакомиться с богатым разнообразием отечественной кинодокументалистики. Фестивальные площадки, предоставляющие опцию онлайн-просмотра, ознакомления с работами современных режиссеров, расширяют аудиторию потенциальных кинолюбителей.

Создание документального фильма требует от автора осмысления отражаемой действительности при основательном погружении в идею, материалы фильма. Процесс создания кино не сиюминутен, но авторам-документалистам, по всей видимости, следует принимать в расчет особенности развития сетевого видеоконтента: экспериментировать с формой, принимать во внимание способы продвижения фильма в глобальной сети.

Как было уже отмечено, развитие технического прогресса привело к проблемам спада содержательности производимого видеоконтента, недостатка компетентности среди видеолюбителей. Тем не менее, производимый

любительской аудиторией видеоконтент образует объемный, непрерывно движимый массив информации, который вносит свои пестрые вкрапления в эпоху цифрового экрана.

Заключение

В процессе революционного совершенствования технических средств видеосъемки во втором десятилетии 21 века обозначился ряд существенных явлений, оказавших влияние на качественные изменения в палитре выразительных средств современного кинематографиста. Среди молодого поколения авторов в большей мере отмечается универсальный подход к процессу создания фильма. На конвергенцию кинопрофессий оказала влияние, в том числе, популяризация веб-коммуникаций. Анализ многообразия фестивальных площадок позволил нам определить актуальность социально-просветительской направленности отечественного неигрового кино. Кинофестивали, включающие возможность ознакомления с фильмами в онлайн-формате, способствуют привлечению зрительской аудитории к просмотру современных отечественных кинолент.

Исследование пространства цифровой среды, сетевых коммуникаций, платформ видеохостинга, медиатек кинофестивалей в глобальной сети Интернет позволило нам обозначить условия, при которых образуются «видеоформаты нового типа». Изучив тематическое разнообразие фестивальных площадок, можно отметить, как из множества любительских видеороликов сетевых коммуникаций уже единично выкристаллизовывается содержательный видеоконтент сетевого пространства. «Видеоформаты нового типа», появляясь на площадках киноконкурсов, расширяют традиционные формы проведения конкурсов. В контексте качественных изменений процесса создания видеоконтента обозначились актуальные проблемы современного кинотворчества.

На процессы восприятия портрета героя-современника опосредованное влияние оказало массовое производство в 2010-е гг. цифровых DSLR фото- и видеокамер, ориентированных на широкую аудиторию пользователей техники. Цифровая камера позволила множеству любителей ощутить себя ближе к практическому процессу создания видеоматериала за счет многочисленных режимов съемки, включающих универсальный для обывателя «авторрежим».

Непосредственное влияние на возрастающий массовый интерес к фиксации действительности также оказало появление мобильных телефонов, оснащенных

камерой. На протяжении исследуемого десятилетия камера мобильного телефона претерпела существенные качественные изменения. Мобильный телефон стал необходимым атрибутом современного человека: встроенная в гаджет камера в буквальном смысле стала доступным, карманным предметом для осуществления фиксации окружающей действительности.

Технические средства фиксации реальности приобрели массово-потребительскую направленность, тем самым увеличили спрос у любительской аудитории к фиксации самих себя и окружающей действительности. Пользователи различных социальных сетей, платформ видеохостинга, фиксируя реальность, осуществляют самопрезентацию путем публикации фото- и видеоматериала в сетевых коммуникациях. В ходе исследования показано, что под воздействием цифровых технологий, интернет-пространства, сетевых коммуникаций происходят изменения во взаимоотношениях автора, героя и зрителей.

Массовый интерес пользователей сетевых коммуникаций к средствам фиксации реальности повлиял на трансформацию взаимоотношений между автором, героем киноленты и зрителями. Современный зритель стал активным пользователем социальных сетей, платформ видеохостингов, овладел навыками пользования цифровой техникой и уже самостоятельно формирует, презентует свой «сетевой экраный образ». В таких условиях вполне возможно недопонимание со стороны героя документального отображения действительности автором – так под воздействием цифровых технологий, интернет-пространства, сетевых коммуникаций проблема различий в представлении образа современника между автором и героем обретает новые черты.

В своих фильмах режиссеры запечатлевают современников, их взгляды на жизнь, ценностные установки. Специфические черты характера героя могут быть восприняты поверхностно зрительской аудиторией, не готовой к процессу погружения в мотивы создания фильма. Используя метод рассуждения по аналогии, мы определили сходство проблемы восприятия во взаимоотношениях между автором и героем портрета в пространственных и пространственно-временных видах искусств. Мы убедились, что вследствие динамики развития

экранной культуры проблема восприятия героя-современника обрела новые специфические особенности.

В диссертационной работе исследован опыт современных отечественных кинодокументалистов, используемые авторами стилевые компоненты художественного видения, которые позволили расширить представления об особенностях современного неигрового кино. Качественное совершенствование техники записи и обработки видеоматериала оказывает влияние на художественное восприятие и отображение объективной действительности, наполняя экран разными «говорящими» цветовыми решениями. В условиях репортажной съемки цветовая избирательность позволяет разрешать проблемы визуальной содержательности киноленты. Для кинодокументалистов, чьи эстетические потребности обращены в большей степени к палитре художественных средств, расширение познавательного диапазона содержания картины происходит через погружение в изобразительную составляющую фильма. Видение картины реальности выражается в художественно-эстетическом восприятии ее создателя. Анализ работы по выбору цветового исполнения кинолент, где цвет выступает как инструмент выразительного отражения запечатлеваемой реальности, позволяет ярче воспринимать авторскую интонацию режиссера художественно-документального фильма. Когда многоцветное и монохромное изображение использовано как выразительное средство кино, определяющим фактором развития характера художественного решения документальной киноленты становится история героя, его окружающая среда, а также сюжетообразующие детали картины действительности.

Выразительные средства позволяют кинодокументалистам передать художественное, авторское видение. Профессиональный уровень художника зависит от степени вовлеченности, погруженности в глубинные слои материала жизни. Но, как и ранее, главный постулат кинематографа остается неизменным: степень отображения эстетического видения в экранном документе зависит от уровня мастерства режиссера.

Изучив влияние совершенствования цифровых технологий на создание сетевого видеоконтента, мы отметили творческий потенциал «видеоформатов нового типа», а также образование условий конкурентной среды среди разработчиков сервисов распространения и создания фото- и видеоконтента. Можно предположить, что дальнейшее развитие видеохостинговых платформ обострит проблему содержательности сетевого контента. Создание и распространение новых приложений российских разработчиков, в которых будут представлены формы видеоконтента, выходящего за границы обыденного фиксирования и позиционирования собственного видения реальности, может способствовать появлению спроса на востребованность фильмов современных кинодокументалистов. Последующее совершенствование технологий кинопроизводства, создания аудиовизуального контента, развитие виртуальных площадок, киноклубного движения, электронных медиатек позволит расширить аудиторию ценителей неигрового кинематографа.

Словарь терминов

Видеоблогер: активный пользователь сетевых коммуникаций, создающий и публикующий аудиовизуальный контент.

Видео контент: размещенные в сети Интернет аудиовизуальные материалы.

Видеохостинг: веб-сервис, включающий возможность общения пользователей посредством просмотра и загрузки аудиовизуального контента через встроенный в платформу проигрыватель.

Видеоформаты нового типа: видеоролики, созданные любителями, включающие такие характерные признаки, как обращение к вопросам самоидентификации; многофункциональный подход авторов к процессу создания видеороликов; использование компьютерных технологий наложения графики, субъективной камеры, клипового монтажа, звукового наложения; размещение видеороликов на платформах видеохостингов.

Вертикальный видеоформат: видеоролик, адаптированный для просмотра видео с экрана мобильного устройства.

Интернет-пользователь: участник глобальной сети Интернет.

Селфи: разновидность автопортрета, созданная с помощью цифровой видеокамеры.

Сетевые коммуникации: средства для обмена информацией в пространстве веб-коммуникаций.

Сетевое информационное пространство: представляет собой часть информационного глобального пространства, ограниченную рамками коммуникационных сетей.

Сетевой экраный образ: образ, созданный пользователем сетевых коммуникаций и предназначенный для тех социальных групп, чьи ментальные представления о бытии созвучны с воззрениями на миропонимание автора аудиовизуального документального сюжета. Владение современным зрителем навыками пользования цифровой техникой позволяет самостоятельно формировать и презентовать образ, который отражает наиболее презентабельные черты личности его автора.

Смартфон: мобильное устройство, дополненное опциональными возможностями персонального компьютера.

Социальные сети: создаются на базе онлайн-платформ и представляют собой средства сетевых коммуникаций с целью общения и обмена информацией.

Средства фиксации реальности: технические средства для записи изображения и звука.

Стример: человек, который ведет трансляцию себя в прямом эфире, используя средства сетевых коммуникаций.

Библиография

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне; пер. с англ. – М.: Мир, 1982. – 184 с.
2. Андроникова М.И. От прототипа к образу. – М.: Наука, 1974. – 200 с.
3. Андроникова М.И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма. – М.: Искусство, 1990. – 423 с.
4. Аристотель. Поэтика. Риторика / Аристотель; пер. С др. -греч. В. Аппельрота, Н. Платоновой. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 320 с.
5. Арнхейм Р. В параболах солнечного света. Заметки об искусстве, психологии и прочем / пер. и предисл. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2012. – 104 с.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / пер. с англ. М.: Издательство Архитектура-С, 2012. – 392 с.
7. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. М.: Прометей, 1994. – 352 с.
8. Базен А. Что такое кино? / А. Базен. – М.: Искусство, 1972. – 382 с.
9. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / Ролан Барт; пер. с фр., послесл. и коммент. М. Рыклина. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011. – 272 с.
10. Беленький И.В. История Кино: Киносъемки, кинопромышленность, киноискусство / Игорь Беленький. – М.: Альпина Паблишер, 2020. – 405 с.
11. Беляев Г.Ю. Социально-цифровая среда как источник новых возможностей и новых рисков для современного образования // Отечественная и зарубежная педагогика. 2020. Т. 1, № 4 (69). С. 109–123.
12. Бодлер Ш. Философское искусство. Искусство и действительность / Ш. Бодлер; пер. с нем. Н.И. Столяровой, Л.Д. Липман. – М.: РИПОЛ классик, 2021. – 400 с.
13. Браэм Г. Психология цвета; пер с нем. М.В. Крапивкиной. – М.: АСТ: Астрель, 2009. – 158 с.

14. Вайсфельд И.В. Мастерство кинодраматурга. М.: Советский писатель, 1961. – 304 с.
15. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств : Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вельфлин; пер. с нем. А. Франковского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 352 с.
16. Вопросы киноискусства : сборник статей / [Отв. ред. С. Фрейлих] ; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – М.: Искусство, 1955. – 415 с.
17. Выготский Л.С. Психология искусства / Общ. ред. Вяч.Иванова. – Изд.2-е, испр. и доп. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
18. Галерея искусства стран Европы и Америки XIX-XX веков / под редакцией К.К. Искольдской, Л.В. Платовой. М.: Красная площадь, 2007. – 239 с.
19. Гармс, Р. Философия фильма / пер. С.С. Мокульского. Л.: Academia, 1927. – 187 с.
20. Гейтс Р. Управление производством кино-и видеофильмов. / Ричард Гейтс ; пер. с англ. Е.Г. Шматрикова. – М.: Изд-во ГИТР, 2005. – 252 с.
21. Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени. Пер. с нем.; послесл. Е. Громова. – М.: Радуга, 1986. – 360 с.
22. Гете И.В. Учение о цвете. Теория познания: пер. с нем. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. – 200 с.
23. Гинзбург С.С. Очерки теории кино. – М.: Искусство, 1974. – 264 с.
24. Головня А.Д. Композиция кинокадра. – М.: Всесоюзный государственный институт кинематографии. 1965. – 47 с.
25. Головня А.Д. Композиция фотокадра. М.: ГОСКИНОИЗДАТ, 1938. – 63 с.
26. Головня А.Д. Мастерство кинооператора. М.: Искусство, 1995. – 255 с.
27. Головня А.Д. Экспонетрия киносъемки. – М.: Искусство, 1965. – 88 с.
28. Горностаева О.С. Специфика профессии режиссера неигрового фильма. – М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 1989. – 76 с.

29. Горностаева О.С. Теоретические вопросы режиссуры неигрового фильма. – М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 1992. – 80 с.
30. Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
31. Дербышева Л.Н. О мастерстве режиссера неигрового документального кино. М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 1983. – 37 с.
32. Декарт Р. Рассуждения о методе / Рене Декарт. – М.: Издательство АСТ, 2021. – 416 с.
33. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества/Л.Н. Джулай, НИИ киноискусства. – 2-е изд., доп и перераб. – М.: Материк, 2005. – 568 с.
34. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа / С.В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
35. Дробашенко С.В. Экран и жизнь. О художественном образе в документальном фильме / С. В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1962. – 240 с.
36. Дыко Л.П. Основы композиции в фотографии – М.: «Высшая школа», 1988. – 174 с.
37. Ефимов Э.М. Искусство экрана: Истоки и перспективы. – М.: Искусство, 1983. – 253 с.
38. Ефимов Э. М. Замысел – фильм – зритель – М.: Искусство 1987 – 270 с.
39. Жабский М.И. Социология кино – М.: Канон + РОИИ «Реабилитация», 2020. – 512 с.
40. Жабский М.И., Тарасов К.А. Кино – свобода от цензуры... – М.: Канон+РОИИ «Реабилитация», 2021. – 320 с.
41. Ждан В.Н. Эстетика фильма / В. Н. Ждан. – М.: Искусство, 1982. – 376 с.
42. Ждан В.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств. – М.: Искусство, 1986. – 496 с.

43. Железняков В.Н. Анатомия зрительного образа. – М.: Союз Кинематографистов РФ, 2012. – 114 с.
44. Жинкин Н.И. Психология киновосприятия // Кинематограф сегодня. – Сб. – Вып.2. – М.: Искусство, 1971. – 214-254 с.
45. Завильгельский Д.Г. Как снимать документальное кино. Записки кинодокументалиста – М.: СПб.: Центр гуманитарных инициатив, ФРХЭ, 2019. – 148 с.
46. Зак М. Михаил Ромм и его фильмы. – М.: Искусство, 1988. – 304 с.
47. Ивенс Р.М. Введение в теорию цвета. – М.: Мир, 1962. – 442 с.
48. Ивин А.А. Апокалипсис любви: философский очерк о многообразии любви. – М.: Проспект, 2017. – 352 с.
49. Ивин А.А. Обнаженность и отчуждение: философское эссе о природе человека. – СПб.: Алетейя, 2015. – 320 с.
50. Ивин А.А., Никитина И.П. Философия науки: учебное пособие. – М.: Проспект, 2016. – 352 с.
51. Иттен И. Искусство цвета / Пер. с немецкого. – М.: Издательство Д. Аронов, 2018. – 96 с.
52. Иттен И. Искусство формы / пер. с немецкого. М.: Издательство Д. Аронов, 2018. – 136 с.
53. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2020. – 228 с.
54. Картье-Брессон А. Воображаемая реальность. Эссе. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2010. – 127 с.
55. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Лики культуры. – М.: Гардарика, 1998. – 784 с.
56. Кинословарь. В двух томах. т. 1. Гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 976 с.
57. Кинословарь. В двух томах. т. 2. Гл. ред. С.И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 1424 с.

58. Кино: Энциклопедический словарь. Гл. ред. С.И. Юткевич; редкол.: Ю.С. Афанасьев, В.Е. Баскаков, И.В. Вайсфельд и др. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.
59. Кириллова Н.Б. Медиакультура и основы медиаменеджмента. : [учеб. пособие] / Н.Б. Кириллова. – Екатеринбург : изд-во урал. ун-та, 2014. – 184 с.
60. Кириллова Н.Б. Парадоксы медийной культуры: избр. статьи / Н.Б. Кириллова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та. 2017. – 453 с.
61. Ключева Л.Б. Проблема стиля в экранных искусствах: учебное пособие /Л. Б. Ключева. – 4-е изд. – М.: ГИТР, 2014. – 148 с.
62. Краткий психологический словарь / Сост. Л.А. Карпенко; под общ. Ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – М.: Политиздат, 1985. – 431 с.
63. Кривуля Н.Г. Экранная культура. Теоретические проблемы / Отв. ред. К.Э. Разлогов. – СПб.: «ДМИТРИЙ БУЛАНИН», 2012. – 752 с.
64. Кулешов Л. В. Азбука кинорежиссуры. – М.: Искусство, 1969. – 131 с.
65. Кулешов Л.В. Собрание сочинений. В 3-х т. Т. 1. Теория. Критика. Педагогика. – М.: Искусство, 1987. – 448 с.
66. Лау, Х. Руководство по информационной грамотности для образования на протяжении всей жизни / Хесус Лау; пер. с англ. Т. Сорокина, науч. ред. А. Федоров. – М.: МОО ВПП ЮНЕСКО «Информация для всех», 2007. – 27 с.
67. Леонардо да Винчи. О науке и искусстве: [сборник] / Леонардо да Винчи; пер. с итал. А.А. Губера, В.П. Зубова. – М.: Издательство АСТ, 2021. – 256 с.
68. Линдгрэн Э. Искусство кино. – М.: Издательство иностранной литературы, 1956. – 190 с.
69. Локотьков Н.М. Портрет. Серия «Идем в музей». – СПб.: Издательство Арка, 2014. – 111 с.
70. Лотман Ю.М., Цивьян. Ю.Г. Диалог с экраном. Таллинн : Александра, 1994. – 215 с.
71. Луизов А.В. Цвет и свет. – Л.: Энергоатомиздат. Ленингр. Отд-ние, 1989. – 256 с.

72. Льюис Б. Диктор телевидения. Пер. с англ. В. Ткаченко. Послесл. И примеч. Л. Золотаревского. – М.: Искусство, 1973. – 200 с.
73. Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Роберт Макки; Пер. с англ. – 7-е изд. – М.: Альпина нон-фикшн, 2015. – 456 с.
74. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве в 2-х т., т. 1. – М.: Искусство, 1957. – 624 с.
75. Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство / Ю. Я. Мартыненко. – М.: Знание, 1979. – 112 с.
76. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете. – М.: Кругъ, 2012. – 464 с.
77. Медиареальность: концепты и культурные практики: учебник / под редакцией В.В. Савчука. – СПб.: Фонд развития конфликтологии, 2017. – 388 с.
78. Медынский С.Е. Мастерство кинооператора хроникально-документальных фильмов. – М.: Искусство, 1984. – 222 с.
79. Медынский С.Е. Синхронная киносъемка в документальном фильме. – М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 1985. – 63 с.
80. Межуев В.И. Идея культуры. Очерки по философии культуры. – М.: Прогресс-Традиция, 2006. – 408 с.
81. Меркель М.М. Угол зрения. – М.: Искусство, 1980. – 136 с.
82. Можаяев А.Б. О кинодраматургии и искусстве кино. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2020. – 247 с.
83. Музей пейзажа. Плес. В.П. Данилова, М.М. Любимова, Т.А. Секирина, И.В. Сорокина, О.В. Чурюканова. – М.: Первая образцовая типография, 2021. – 80 с.
84. Мультимедийная журналистика. Пять экранов на душу населения и медиапотребление. Учебник для вузов / под об. ред. А.Г. Качкаевой, С.А. Шомовой ; Нац. Исслед. Ун-т «Высшая Школа Экономики» . – М.: Изд. Дом Высшей Школы Экономики, 2017. – 413 с.

85. Муратов С.А. Видеобум или третья экранная революция. / – М.: Журнал «Искусство кино», 1987. – 176 с.
86. Никитина И.П. Искусство и культура / Философско-эстетическое исследование. – М.: Издательство Идея-Пресс, 2007. – 195 с.
87. Нильсен В.С. Изобразительное построение фильма: Теория и практика операторского мастерства. – М.: ВАГРИУС, 2017. – 230 с.
88. Новикова А. Телевизионная реальность. Экранная интерпретация действительности. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2013. – 236 с.
89. Общая психология. Учебное пособие для студентов пед. ин-тов. Под ред. В.В. Богословского и др. – М.: Просвещение, 1973. – 351 с.
90. Освальд В.Ф. Искусство цвета. Цветоведение: теория цветового пространства / В.Ф. Освальд; пер с нем. З.О. Мильмана. – М.: Издательство АСТ, 2021. – 368 с.
91. Панфилов Н.Д. Школа кинолюбителя. – 2-е изд., исп. и доп. – М.: Искусство, 1985. – 238 с.
92. Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения. – СПб.: СпбГУ, Ин-т «Высш. шк. жур. и масс. коммуникаций», 2015. – 236 с.
93. Прожико Г.С. Документальные шедевры мирового кино. Вып. I. СПб.: Реноме, 2015. – 344 с.
94. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико – М.: ВГИК, 2004. – 453 с.
95. Прожико Г.С. От экранного документа – к поэтическому образу. Превращение смысла // Вестник ВГИК том 12, № 4(46), 2020. С. 8-19.
96. Прожико Г.С. Экран мировой документалистики. М.: ВГИК, 2017. – 320 с.
97. Прожико Г.С. Миф о достоверности хроники войны. // Вестник ВГИК том 5, № 3(17), 2013. С. 22-32.
98. Рабигер М. Режиссура документального кино: 4-е изд. / Пер. с англ. Е.В. Масловой и Д.Л. Караваева, под ред. И.С. Давыдовой. – М.: ГИТР, 2006. – 543 с.

99. Разбежкина М.А. Всепобеждающая жажда жизни. – Октябрь. – М.: 2008. №2. С. 147-159.
100. Разбежкина М.А. Начинать надо со сложного / М. А. Разбежкина // – М.: Искусство кино. – 2012. – № 1. – С. 61-75.
101. Разлогов К.Э. Кинопроцесс XX – XXI века: искусство экрана в социодинамике культуры. Теория и практика. – М.: Академический проспект; Трикста, 2016. – 640.
102. Разлогов К.Э. Метаморфозы идентичности // Вопросы философии. 2015. № 7. С. 28-40.
103. Разлогов К.Э. Новые аудиовизуальные технологии: Сборник статей. / Отв. Ред. К.Э. Разлогов. – СПб.: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2011. – 612 с.
104. Разлогов К.Э. Планета кино / Разлогов К.Э. – М.: Эксмо, 2015. – 408 с.
105. Раппопорт С.Х. Эстетика. Конспект лекционного курса для последипломного образования в музыкальных высших учебных заведениях. М.: Р. Валент, 2000. – 208 с.
106. Роден О. Беседы об искусстве / Огюст Роден; пер. с фр. Л. Ефимова, Г. Соловьевой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 320 с.
107. Ромм М.И. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964. – 168 с.
108. Словарь трактовки понятия «Информация» (обучающего типа): Учеб. пособие / Т.Н. Соснина, П.Н. Гончуков; Самарский государственный аэрокосмический университет. Самара.1997. – 212 с.
109. Современный документальный фильм. Критические заметки. Проблемы теории. Из собственного опыта: Сборник / СК СССР, Совет по теории и критике научн. и докум. кино. Сост. Л. Рошаль. М.: Искусство, 1970. – 247 с.
110. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник. Часть первая. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2000. – 242 с.
111. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник. Часть вторая. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2007. – 210 с.
112. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Учебник. Часть третья. М.: Издатель А.Г. Дворников, 2010. – 206 с.

113. Социологический энциклопедический словарь. Под ред. Г.В. Осипова. – М.: Издательская группа ИНФА М – НОРМА, 1998. – 488 с.
114. Тарковский А.А. Лекции по кинорежиссуре. – Ленинград.: Т. Ленфильм, 1989. – 118 с.
115. Творческий процесс в кино как объект изучения / Н.А. Хренов // Психология процессов художественного творчества: сб. науч. тр. – Ленинград : Наука, 1980. С. 154.
116. Тит Лукреций Кар. О природе вещей. Эпикур (341–270 гг. до н.э.) Письмо к Менекею. Под пер. М.Л. Гаспарова. – М.: Художественная литература, 1983. – 383 с.
117. Толстой А.К. О литературе и искусстве / Вступит. Статья и коммент. И. Г. Ямпольского. – М.: Современник, 1986. – 335 с.
118. Толстой Л.Н. Толстой и художники: Л.Н. Толстой об искусстве. Письма, дневники. Воспоминания / Сост. И авт. Вступ. Статьи И. А. Бродский. – М.: Искусство, 1978. – 373 с.
119. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – 352 с.
120. Устин В.Б. Композиция в дизайне. Методические основы композиционно-художественного формообразования в дизайнерском творчестве. / В.Б. Устин. – 2-е изд., уточненное и доп. – М.: АСТ: Астель, 2008. – 239 с.
121. Философия в публичном пространстве современной России / Сборник материалов. – М.: ЛУМ, 2015. – 104 с.
122. Фильмы для внеурочной деятельности по предмету «Основы православной культуры» и другим предметам гуманитарного цикла: методические рекомендации / Образовательный проект «Берега»; Васечко Ю.С., Дядченко И.Н. – Вып. 3. – Москва, 2016. – 80 с.
123. Фрейлих С.И. Золотое сечение экрана. М.: Искусство, 1976. – 359 с.
124. Хлызова А.А. Смысловые сходства и различия понятий «аудиовизуальный образ», «экранный образ», «телевизионный образ» и «художественный образ» в контексте их использования в теории и практики телевидения. // Научное

- мнение: научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб.: 2013. - №11. С. 78-85.
125. Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. – М.: Издательство «Наука», 1981. – 303 с.
126. Чибисов К.В. Общая фотография. – М.: Искусство, 1984. – 446 с.
127. Чумак В.Г. Проблемы качества изображения в искусстве кинооператора. – М.: Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С.А. Герасимова, 1983. – 91 с.
128. Шкловский В.Б. Эйзенштейн. Серия «Жизнь в искусстве». – М.: Искусство, 1973. – 296 с.
129. Эйзенштейн С.А. Избранные произведения в шести томах. Том 3. – М.: Искусство, 1964. – 672 с.
130. Эйзенштейн С.А. Избранные произведения в шести томах. Том 2. – М.: Искусство, 1964. – 568 с.
131. Эйзенштейн С.А. Монтаж. М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
132. Baker M. Documentary in the digital age. Focal Press-Elsevier, 2006. – 321 p.
133. Chang J. FilmCraft. Editing. Thames&Hudson, 2012. – 192 p.
134. Friedman J. The Art of Nonfiction Movie Making. Praeger, 2012. – 239 p.
135. Goodridge M. FilmCraft: Cinematography. Thames&Hudson, 2012. – 192 p.
136. Halligan F. FilmCraft: Production Design. Thames&Hudson, 2012. – 190 p.
137. Leipzig A. Inside Track for Independent Filmmakers, Bedford / St. Martin's; Abridged edition, 2015. – 288 p.
138. Lewis B. The Technique Of Television Announcing. Hastings House, 1966. – 264 p.
139. Nichols B. Introduction to Documentary. Indiana University Press, 2010. – 368 p.
140. Rabiger M. Directing the Documentary. Fourth edition. Focal Press, 2004. – 643 p.
141. Rosenthal A., Eckhardt N. Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Digital Videos. Southern Illinois University Press, 2015. – 419 p.

Интернет-источники

142. Академик. Словари и энциклопедии на Академике. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1532274> (дата обращения: 06.07.2021).
143. Ассоциация продюсеров кино и телевидения. Ассоциация и Moscow Film School [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.rusproducers.com/projects/moscow-film-school> (дата обращения: 02.04.2021).
144. Балаканов К.А. Кончаловский: Смысла жизни нет и в этом огромная мудрость. Собеседник. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20201006-andrej-konchalovskij-smysla-zh> (дата обращения: 13.03.2021).
145. Без отрыва от экрана. Как современные школьники пользуются гаджетами. Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iq.hse.ru/news/434189875.html> (дата обращения: 7.11.2021)
146. Гильдия неигрового кино и телевидения. Человек из Шередаря. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rgdoc.ru/industry/films/5608-chelovek-iz-sheredarya/> (дата обращения: 09.10.2021).
147. Год TikTok: как сервис стал популярным в России и что в нем делает бизнес. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://vc.ru/marketing/95601-god-tiktok-kak-servis-stal-populyarnym-v-rossii-i-chto-v-nem-delaet-biznes> (дата обращения: 10.11.2020).
148. Джулай Л. Документальное кино – искусство следующего тысячелетия / Л. Джулай // Искусство Кино. – № 5. – 1998. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/1998/05/n5-article22>) (дата обращения: 7.10.2021).
149. Открытый фестиваль документального кино «Россия». Документальная фантазия Михаила Горобчука. [Электронный ресурс] – Режим доступа:

- <http://www.rossia-doc.ru/документальная-фантазия-михаила-г/> (дата обращения: 10.12.2021).
150. Дерябин А. Стенограмма обсуждения фильма в Обществе друзей советского кино, октябрь 1928г. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/538/> (дата обращения: 07.04.2021).
151. Документальный фильм «Каждая собака» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/channel/UCIMrvVCLnHT6wT2dcQmr2cA/about> (дата обращения: 01.10.2021).
152. Как снять свое первое кино? Бекмамбетов о новом языке кино. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=ok2_6Sel73g (дата обращения: 26.11.2021)
153. Как финансируется социальное документальное кино в России. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.asi.org.ru/news/2020/02/10/sotsialnoe-kino-dengi/> (дата обращения: 02.10.2021).
154. Киноклуб с Е. Погребижской. Фильм Кристины Квитко «Мышеловка» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://youtu.be/D2Iz3_WenjI (дата обращения: 12.07.2021).
155. Косаковкий В.А. Акварель. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://aquarelafilm.ru> (05.04.2021).
156. Косаковский В.А. Вселенная одной свиньи. Как «Гунда» Косаковского меняет наш взгляд на мир. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://youtu.be/CAR3KxuINNU> (13.01.2022).
157. Мадина Мустафина: «Сложно объяснить, что фильм про другое». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://seance.ru/articles/mustafina-interview/> (дата обращения: 07.01.2022).
158. Марина Разбежкина. Метод. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.colta.ru/articles/society/5662-marina-razbezhkina-metod> (дата обращения: 07.01.2022).

159. Мерзляков. Р. Покажите документы. Режиссер документального кино Сергей Мирошниченко – о Гергиеве, Жженове, Дацюке и «Рожденных в СССР». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://rg.ru/2018/11/07/sergej-miroshnichenko-moi-geroi-sotvorcy-filma.html> (дата обращения: 05.05.2021).
160. Обзор DaVinci Resolve. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.blackmagicdesign.com/ru/products/davinciresolve/> (дата обращения: 22.10.2021)
161. Образовательная мастерская «Мой киноклуб». Описание проекта. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://rgdoc.ru/projects/moy-kinoklub/opisanie-proekta/> (дата обращения: 28.10.2021)
162. Обсуждение фильма «Мышеловка». Киноклуб с Еленой Погребижской. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://youtu.be/bfHE_DF0wu8 (дата обращения: 21.11.2020).
163. Онлайн-конференция «Время действовать: какие возможности открываются для документального кино?» Фонд «Академия Российского телевидения» в рамках проекта «Школа ТЭФИ». [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://youtu.be/726CQINlsho> (дата обращения: 07.05.2021).
164. Разбежкина М. Метод. Отрывок из книги «“Синема верите” / Россия, 2014. Документальное кино в переломный год». <https://www.colta.ru/articles/society/5662-marina-razbezhkina-metod?page=76> (дата обращения: 26.02.2021).
165. Разбежкина М.А., Шавловский К.Б. Эффект попутчика: [беседа]. Сеанс. № 31 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://seance.ru/articles/effekt-%20porutchika/> (дата обращения: 04.03.2021).
166. Свет, камера, TikTok! [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.tiktok.com/creators/creator-portal/ru-ru/tiktok-creation-essentials-ru-ru/lights-camera-tiktok-ru/> (дата обращения: 06.06.2021).
167. Сеанс. Антон тут рядом. Юрий Цивьян. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://seance.ru/articles/anton-tut-ryadom/> (дата обращения: 08.07.2021).

168. Сергей Мирошниченко: если народ падает, ему плохо, ты должен быть рядом с ним. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://tass.ru/interviews/8789749> (дата обращения: 09.10.2020).
169. Так видит неигровое кино, искусство и жизнь режиссер Тофик Шахвердиев. Неигровое кино кончается. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ascinemadoc.ru/takmvidit-neigrovoe-kino-iskusstvo-i-zhizn-rezhisser-tofik-shahverdiev/> (дата обращения: 07.10.2021).
170. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. Академик. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://literaturologiya.academic.ru/704/стиль> (дата обращения: 01.02.2021).
171. Фильм о создателе «Ежика в тумане»: 30 минут человеческой мудрости. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://vvo.live/post/film-o-sozdatele-yozhika-v-tumane-30-minut-chelovecheskoj-mudrosti> (дата обращения: 09.11.2021).
172. Черно-белое о красном: Фильм Кровь стал победителем Артдокфеста // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.miloserdie.ru/article/chno-beloe-o-krasnom-film-o-donorstve-stal-pobeditelem-artdokfesta/> (дата обращения: 20.01.2021).
173. Что такое видеокodeк и видеоформат, на что влияют данные характеристики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.tvtok.ru/info/articles/chto_takoe_videokodek_i_videoformat_na_chno_vliyayut_dannye_kharakteristiki/ (дата обращения: 07.06.2021).
174. Что такое кодеки и что с ними делать. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.movavi.ru/learning-portal/what-is-a-codec.html> (дата обращения: 07.06.2021).
175. Шадрин Н. Наталья Кадырова, режиссер картины «Мама для Юли»: «Такие фильмы становятся частью жизни». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.oblgazeta.ru/culture/movies/117498/> (дата обращения: 10.12.2020).
176. Электронная библиотека ИФ РАН. Новая философская энциклопедия. Интерсубъективность. [Электронный ресурс] – Режим доступа:

<https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH44342313953cffcc43a844> (дата обращения: 04.06.2020).

177. Юрий Щербаков: «Документальное кино не может быть объектом рыночных отношений». [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ascinemadoc.ru/yuriy-shherbakov-dokumentalnoe-kino-ne-mozhet-byit-obektom-ryinochnyih-otnosheniy-rostov-na-donu/> (дата обращения: 07.09.2021).
178. Festagent – агентство по продвижению фильмов на кинофестивали. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://festagent.com/ru/about> (дата обращения: 14.10.2021).

Фильмография

1. «А какой ты?» (реж. А. Штандке, производство «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова», 7 мин., 2016)
2. «Акварель» (реж. В. Косаковский, производство Великобритания, Германия, Дания, США, 90 мин., 2018)
3. «Анатомия любви» (реж. Н. Кадырова, производство группа компаний «ВайТ Медиа», 57 мин., 2012)
4. «Арбузная косточка» (реж. Е. Кабанова, производство Е. Кабанова, 10 мин., 2019)
5. «Антон тут рядом» (реж. Л. Аркус, кинокомпания СТВ, мастерская «Сеанс», 110 мин., 2012)
6. «Бабушка» (реж. Л. Бычкова, производство Л. Бычкова, 26 мин., 2017)
7. «Бакуров» (реж. Ю. Киселева, производство ООО «ЭкспортЛес», 30 мин., 2017)
8. «Берегите деревянное зодчество» (реж. С. Макаров, производство «1604 film», 1 мин., 2020)
9. «Бриллианты для моих муравьев» (реж. К. Виленкина, производство К. Виленкина, 15 мин., 2016)
10. «Будем здесь жить» (реж. М. Труш, В. Самородов, производство ООО «МТ КИНО», 39 мин., 2021)
11. «Были-небыли» (реж. И. Шаршова, производство И. Шаршова, 32 мин., 2020)
12. «Валенки RU» (реж. А. Белоусов, Ю. Немцов, производство А. Белоусова, Ю. Немцова, 30 мин., 2020)
13. «Валентина Кропивницкая в поисках потерянного рая» (реж. Е. Цымбал, производство кинокомпания «Сомс», 52 мин., 2015)
14. «Васька» (реж. Е. Погребижская, студия «Partizanets studio», 52 мин., 2015)
15. «Век Аарона Бека» (реж. А. Штандке, производство «Ассоциация когнитивно-поведенческой терапии», 18 мин., 2022)

16. «Вознесенье: в поисках утраченного» (реж. И. Шаршова, производство И. Шаршова, 27 мин., 2018)
17. «Волга в огне» 2020 (реж. О. Рашкин, производство ООО «Краеведофф», 42 мин., 2020)
18. «Волонтеры. Игра с огнем» (реж. К. Давыдкин, производство: Студия «REGISTA» совместно с продюсерским центром «DELAIFILM», 43 мин., 2014)
19. «Волшебный комсомолец» (реж. А. Булгакова, некоммерческий фонд поддержки кинематографа «Пример интонации (Фонд Александра Сокурова)», «Арт Пикчерс Студия», 61 мин., 2014)
20. «Волшебная таблетка» (реж. А. Зубовленко, производство А. Зубовленко, 31 мин., 2017)
21. «Время собирать цветы» (реж. О. Рашкин, производство ООО «Краеведофф», 42 мин., 2018)
22. «Все хотят жить вечно» (реж. Е. Голынкин, производство студия «КЛИО», 63 мин., 2017)
23. «Выход» (реж. А. Штандке, производство А. Штандке, 3 мин., 2018)
24. «Гипоксия» (реж. Р. Рютин, Н. Сальникова, производство ГТРК «Иркутск», 44 мин., 2021)
25. «Голос за безгласных» (реж. А. Барсукова, производство А. Барсукова, 32 мин., 2019)
26. «Гость» (реж. И. Андреева, производство «Киношкола PRO-VISION CINEMA», 6 мин., 2020)
27. «Гражданское состояние» (реж. А. Рудницкая, производство «Санкт-Петербургская студия документальных фильмов», 28 мин., 2005)
28. «Гунда» (реж. В. Косаковский, производство «NEON presents», 93 мин., 2020)
29. «Двадцатилетние» (реж. А. Неврычева, производство «Челябинский государственный институт культуры», 13 мин., 2020)
30. «Два детства» (реж. В. Головнев, кинокомпания «ИГРА», 26 мин., 2015)

31. «Девяносто первый» (реж. О. Епишена, производство «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова», 21 мин., 2020)
32. «Дело Андреевой» (реж. Е. Погребижская, студия «Partizanets studio», 52 мин., 2016)
33. «Дивное Дивеево» (реж. А. Холенко, производство ООО «Студия фильмотограф», 53 мин., 2016)
34. «Дивное Дивеево-2: Цветы для матушки Маргариты» (реж. А. Холенко, производство ООО «Студия фильмотограф», 83 мин., 2020)
35. «Дух в движении» (реж. С. Гевейлер, Ю. Бывшева, С. Кучер, студия «Остров», «ВГИК-Дебют», 73 мин., 2015)
36. «Едоки картофеля» (реж. Д. Баринова, студия Марины Разбежкиной, 57 мин., 2017)
37. «Земляк» (реж. А. Зверькова, производство «Восточно-Сибирская студия кинохроники», 14 мин., 2015)
38. «Иван Грозный» (2-я серия, реж. С. Эйзенштейн, производство «Мосфильм ЦОКС», 100 мин., 1945)
39. «Ищу человека» (реж. В. Дзюненко, производство «Институт Кино и телевидения «ГИТР», 13 мин., 2021)
40. «Каждая собака» (реж. В. Казарина, производство В. Казарина, 48 мин., 2017)
41. «Контр-адмирал флота СССР Винник» (реж. Р. Акимов, производство Р. Акимов, 52 мин., 2020)
42. «Край земли» (реж. Д. Степанов, производство Дмитрий Степанов, 20 мин., 2018)
43. «Кровь» (реж. А. Рудницкая, производство Алины Рудницкой, 62 мин., 2013)
44. «Крым небесный» (реж. С. Дебижев, производство ООО Кинокомпания «ДВА КАПИТАНА», 85 мин., 2020)
45. «Курганский заказник. Год окружающей среды» (реж. Л. Базылевич, производство «АгитЭк Студио, 18 мин., 2013)
46. «Ларек» (реж. Д. Фетисов, студия «tent film», 17 мин., 2018)

47. «Лариска» (реж. А. Штандке, производство «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова», 26 мин., 2014)
48. «Любить полосатого зверя» (реж. А. Самойлова, производство ООО «Дальневосточная киностудия», 31 мин., 2009)
49. «Магический обтюратор» (режиссер Д. Завильгельский, производство ООО «Студия «РИСК-ФИЛЬМ»», 44 мин., 2019)
50. «Мазки на картине жизни» (режиссер Е. Шумилина, производство «Дальневосточная киностудия», 28 мин., 2019)
51. «Мама для Юли» (реж. Н. Кадырова, производство «Фонд этнографических исследований», 79 мин., 2019)
52. «Мертвый сезон» (реж. Н. Саврас, кинокомпания «СНЕГА», 32 мин., 2020)
53. «Место работы: интернат номер 3» (реж. И. Купреянова, производство ООО «Продюсерский центр Киностудии им. М. Горького», ОАО «ТПО «Киностудия им. М. Горького», 44 мин., 2014)
54. «Милана» (реж. М. Мустафина, производство М. Мустафина, 57 мин., 2011)
55. «Морфий» (реж. А. Балабанов, производство «СТВ», 107 мин., 2008)
56. «Мышеловка» (реж. К. Квитко, производство «ООО мастерская Марины Разбежкиной», 56 мин., 2015)
57. «На краю» (реж. А. Шишовой, производство «Центр Национального Фильма», 49 мин., 2014)
58. «Не уходи отсюда» (реж. М. Труш, В. Самородов, производство ООО «МТ КИНО», 52 мин., 2019)
59. «Нерка. Рыба красная» (реж. Д. Шпиленок, производство «ИП Дмитрий Шпиленок», 51 мин., 2020)
60. «Новокошино» (реж. Г. Кононов, производство «Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения», 12 мин., 2019)
61. «Ноев ковчег» (реж. Г. Курдяев, производство Г. Курдяев, 43 мин., 2021)
62. «Ночные дежурства» (реж. А. Рудикова, производство «Санкт-Петербургская студия документальных фильмов», 28 мин., 2017)

63. «Общее дело» (реж. В. Балашова, производство «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова», 13 мин., 2018)
64. «О вишневом лососе замолвите слово (реж. Е. Шумилина, производство «Дальневосточная киностудия», 26 мин., 2011)
65. «Озера России. Баскунчак» (реж. А. Титов, кинокомпания «СНЕГА», 26 мин., 2020)
66. «Пережить потерю» (реж. Е. Погребижская, студия «Partizanets studio», 69 мин., 2017)
67. «Пианизм» (реж. И. Твердовский, студия «Точка зрения», 55 мин., 2012)
68. «Письмо» (реж. С. Лозница, производство С. Лозница, 20 мин., 2011)
69. «По дороге» (реж. Е. Кутеко, производство «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова», 13 мин., 2015)
70. «По законам логики» (реж. А. Штандке, производство А. Штандке, 13 мин., 2019)
71. «Последний рыцарь империи» (реж. С. Дебижев, производство ООО Кинокомпания «ДВА КАПИТАНА», ООО «Кино-Арт», 80 мин., 2014)
72. «Презумпция виновности» (реж. Д. Степанов, производство Дмитрий Степанов, 29 мин., 2020)
73. «Пятерка» (реж. М. Горобчук, производство М. Горобчук, 32 мин., 2017)
74. «Раскаленный хаос» (реж. С. Дебижев, ООО Кинокомпания «ДВА КАПИТАНА», ООО «Кино-Арт», 110 мин., 2017)
75. «Режим полета» (реж. Е. Овчинникова, производство «Челябинский государственный институт культуры», 13 мин., 2019)
76. «Рожденные в СССР. Семилетние» (реж. С. Мирошниченко, студия «Гостелерадио», 68 мин., 1990)
77. «Рожденные в СССР. Четырнадцатилетние» (реж. С. Мирошниченко, студия «Остров», 89 мин., 1998)
78. «Рожденные в СССР: 21 год» (реж. С. Мирошниченко, студия «Остров», 170 мин., 2006)

79. «Рожденные в СССР: 28 лет» (реж. С. Мирошниченко, студия «Остров», 199 мин., 2012)
80. «Рожденные в СССР: 35 лет» (реж. С. Мирошниченко, студия «Остров», 2021)
81. «Россия Николая Второго и Лев Толстой» (реж. Э. Шуб, производство «Совкино», 62 мин., 1928)
82. «Русская народная злоба дня» (реж. А. Александров, производство А. Александров, 26 мин., 2020)
83. «Русский сон» (реж. С. Дебижев, производство «Санкт-Петербургская студия документальных фильмов», 51 мин., 2013)
84. «Самый лучший город в Мире» (реж. К. Баскакова, производство «RED STAR FILM», 4 мин., 2020)
85. «С видом на жизнь» (реж. Д. Степанов, производство Дмитрий Степанов, 21 мин., 2017)
86. «С закрытыми окнами» (реж. Р. Супер, студия «Амурские волны», 113 мин., 2019)
87. «Синявинские высоты: бои за память» (Автор Ж. Карпенко, производство «LIFE doc», 49 мин, 2020)
88. «Сокровище Уильяма Брумфилда» (реж. И.Комладзе, производство ООО «Сретение», 52 мин., 2020)
89. «Спецы» (реж. А. Драницына, студия «Золотой лис», 94 мин., 2020)
90. «Странноприимный дом Сапара. Взгляд скрытой камерой» (реж. А. Новикова, производство А. Новикова, 33 мин., 2020)
91. «Субботник Юрия Норштейна» (реж. О. Шарий, производство О. Шарий, 29 мин., 2020)
92. «Съесть слона» (реж. Ю. Сапонова, производство Инклюзивный мультимедийный проект «Взаимодействие», МТС Медиа, благотворительный фонд «Синдром любви», 68 мин., 2020)
93. «Тайны Рачейского бора» (реж. Д. Котельников, производство Д. Котельников, 4 мин., 2020)

94. «Тени твоего детства» (реж. М. Горобчук, производство М. Горобчук, 21 мин., 2020)
95. «Теория Хаоса» (реж. С. Дебижев, ООО «Кинокомпания ДВА КАПИТАНА», ООО «Кино-Арт», 52 мин., 2019)
96. «Ты не один!» (реж. А. Барсукова, производство А. Барсукова, 27 мин., 2017)
97. «Тысячи лиц» (реж. А. Штандке, производство «Всероссийский государственный институт кинематографии им. С.А. Герасимова», 13 мин., 2018)
98. «У меня все есть» (реж. И. Омельченко, производство И. Омельченко, 9 мин., 2014)
99. «Учитель для Глазка» (реж. Н. Саврас, кинокомпания «СНЕГА», 38 мин., 2019)
100. «Фермеры» (реж. Т. Третьяковой, М. Чурбанова, Е. Флягиной, производства ООО «АРТ-продакшен», АО «Свердловская киностудия», НО «Фонд развития культуры и кинематографии СТРАНА», 60 мин., 2021)
101. «Хоккей без границ» (реж. Д. Шаблей, производство «Академия кинематографического и театрального искусства имени Н.С. Михалкова, 1 мин., 2020)
102. «Хороший человек» (реж. Е. Ушкова, производство ООО «ТЕСТ-МК», 24 мин., 2018)
103. «Человек из Шередаря» (реж. В. Калинин, студия «САТУРН-НР», 52 мин., 2012)
104. «Человек неунывающий» (реж. А. Кончаловский, Е. Вещева, Е. Григорьев, производство «Кинокомпания Андрея Кончаловского», 73 мин., 2020)
105. «Что будет завтра» (реж. А. Штандке, производство А. Штандке, 13 мин., 2020)
106. «Это собачья, собачья жизнь» (реж. Д. Соболева, производство «МЕДИА-ПУЛ», 44 мин., 2020)
107. «Я забуду этот день» (реж. А. Рудницкая, производство «Санкт-Петербургская студия документальных фильмов», 26 мин., 2010)