

АВТНОМНАЯ НЕКОММЕРЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ВЫСШЕГО  
ОБРАЗОВАНИЯ «ИНСТИТУТ КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ (ГИТР)»

На правах рукописи

Трусевич Елизавета Сергеевна

**СОВРЕМЕННОЕ НЕИГРОВОЕ КИНО: ТРАНСФОРМАЦИЯ  
ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ И РЕЖИССЁРСКИХ ПРИЁМОВ**

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

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, доцент Н.Г. Кривуля

Москва – 2024

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение .....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. Развитие документального кино разных форматов: конец XX - начало XXI века .....</b>	<b>16</b>
1.1. Особенности режиссуры документального кино- и телефильма в СССР .....	16
1.2. Специфика современной режиссуры неигрового кинофильма и телефильма .....	26
1.3. Особенности драматургических моделей неигрового фильма .....	42
<b>Глава 2. Трансформация режиссёрских приёмов с появлением новых каналов трансляций и цифровых технологий .....</b>	<b>82</b>
2.1. Неигровое кино в современном кинотеатральном прокате: от неинсценированной реальности к визуальному аттракциону .....	82
2.2. Распространение 3D- и VR-технологий в неигровом кино: трансформация режиссёрских приёмов .....	93
2.3. Неигровое кино для интернет-платформ: новые режиссёрские и драматургические стратегии .....	116
2.4. Актуальные тенденции, темы и приёмы современного фестивального кино .....	125
<b>Заключение .....</b>	<b>134</b>
<b>Список литературы .....</b>	<b>138</b>
<b>Фильмография .....</b>	<b>157</b>

## Введение

**Актуальность исследования.** Количество кинофестивалей неигрового кино и кино клубов, специализирующихся на показах документальных фильмов, а также интерес интернет-платформ к документалистике свидетельствует о существенно возросшем значении этого вида кино в современной экранной культуре. Так, в 2011 году Московским международным кинофестивалем было принято решение о расширении программы и возвращении в неё упразднённого в 1988 году конкурса документальных фильмов. В 2023 году была учреждена национальная премия в области документального кино – «Золотая свеча», причём предысторией для основания этой награды была двадцатилетняя история кино клуба «Русский путь» в Доме Русского зарубежья. Также можно отметить, что документальные картины регулярно получают широкий кинопрокат, чего ещё в начале XXI века не наблюдалось. Подтверждает эту тенденцию и перевод документалистики в формат стереокино (3D), а в перспективе – увеличение доли неигрового кино в онлайн-кинотеатрах (в 2019 году онлайн-кинотеатр Premier анонсировал появление бесплатного раздела с документальными фильмами и передачами, став первым российским онлайн-сервисом, который начал системно заниматься производством собственных документальных фильмов и публицистических передач).

Также сейчас формируется особая ниша в документалистике – VR-кино как часть музейных практик, а на кинофестивалях регулярно увеличивается доля документального кино еще и за счёт внедрения новой номинации «анимадок» (так, в 2022 году на кинофестивале «Послание к человеку» была организована программа анимадоков, а в 2023 году на кинофестивале «Человек, познающий мир» была выделена отдельная номинация для анимадока).

Конвергенция, мультимедийность и интерактивность в информационно-коммуникативных технологиях задают новые стандарты деятельности в культурной индустрии. Резко изменившиеся условия производства документального фильма не только существенно повлияли на творческий процесс

в целом, но и качественно трансформировали драматургические модели, и как следствие – всю систему режиссёрских приёмов. Сегодня назрела необходимость адаптации классических режиссёрских и драматургических приёмов для создания фильмов, отвечающих новым способам демонстрации и просмотра.

Кинематограф существует на стыке искусства и технологий, именно поэтому развитие в области новых технологий существенно влияет на эволюцию режиссуры и драматургии – все эти процессы необходимо исследовать, перенося инновации, уже опробованные на практике, в область теории.

Стремительно развивающаяся практика кинопроизводства ограничила возможность осмысления некоторых вопросов теории, в связи с чем необходима типология прежде всего малоисследованных и перспективных драматургических моделей и режиссёрских приёмов неигрового фильма. В частности, стоит отметить такую проблему теории документалистики, как существенный уклон в проблематику изучения жанров, в меньшей степени – проблемы стиля и отсутствие системных и комплексных исследований драматургических моделей, выступающих фундаментом для авторской палитры режиссёрских приёмов неигрового кино.

### **Степень научной разработанности темы**

Массив исследований, где в комплексе осмысливаются проблемы взаимодействия драматургии и режиссуры неигрового кино, не сравним с опытом комплексного осмысления кино игрового и анимационного. Для наибольшей объективизации результатов теоретическая база исследования, посвященная драматургии и режиссуре фильма, формировалась на материалах как игрового, так и неигрового кино. Задача заключалась в адаптации описанных в этой литературе методов и классификаций применительно именно к документалистике, в частности тех, что выступали по существу универсальными и были сформулированы в фундаментальных искусствоведческих работах. Теоретическая база исследования включает фундаментальные труды великих

ученых Р. Арнхейма, А. Базена, Б. Балаша, М. Бахтина, Ж. Делез, З. Кракауэра, Ж. Лакана, Ю.М. Лотмана, Ю.Г. Цивьяна<sup>1</sup> и др.

Также были изучены труды следующих авторов, посвящённые истории документального кинематографа: С.А. Муратов, Г.С. Прожико, I. Aitken, J.C. Ellis and B.A. McLane, MacDougall D., Paul R.<sup>2</sup>

В рамках исследовательской парадигмы можно выделить несколько групп научных текстов. Первая группа – исследования, посвящённые режиссуре и драматургии неигрового кино: диссертационные работы В.Ф. Познина, С.В. Сычева, К.А. Шерговой<sup>3</sup>, а также книги М. Cunningham<sup>4</sup>, A. Rosenthal, J. Quinn и др. Эта группа текстов выступает фундаментом уже сформированных утверждений и классификаций, поддающихся аргументированной переработке либо дополнению.

Вторая группа текстов – работы преимущественно научно-диссертационного междисциплинарного характера, выполненные в рамках таких смежных научных дисциплин как журналистика, эстетика и иные. Поскольку в диссертации подробно изучается телевизионный контент, то необходимо было изучить труды, посвящённые журналистике и филологии. Современное неигровое кино, активно развиваясь в разных направлениях, существует на стыке различных

---

<sup>1</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / общ. ред. и вступ. ст. В. Шестакова. М.: Прогресс, 1974; Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972; Балаш Б. Дух фильма / пер. с нем. Н. Фридланд, ред. и пред. Н. Лебедева. М.: Государственное изд-во «Художественная литература», 1935; Делез Ж. Кино / пер. с фр. Б. Скуратов. М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2012; Кракауэр З. От Калигари до Гитлера - Психологическая история немецкого кино. Princeton University Press; Мазин В.А. Жак Лакан в кино. СПб.: Сеанс, 2015; Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин: Александр, 1994.

<sup>2</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: дисс. ... д-ра фил. наук: М., 1990; Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе: дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2004; Aitken I. Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement. London: Imprint Routledge, 1990; Ellis J.C. and McLane B.A. A new history of documentary film. New York; London: Continuum, 2005. MacDougall D., Transcultural Cinema. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998; Paul R. Documentary diary; An Informal History of the British Documentary Film, 1928–1939. New York: Hill and Wang, 1973.

<sup>3</sup> Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект: автореферат дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2009; Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе: дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2004; Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2009; Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дисс. ... канд. искусствоведения: М., 2010.

<sup>4</sup> Cunningham M. The Art of the Documentary. Fifteen Conversations with Leading Directors, Cinematographers, Editors, and Producers. Pearson Education, 2014; Rosenthal A. Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos, Fourth Edition. Southern Illinois University Press, 1996; Quinn J. The This Much is True - 15 Directors on Documentary Filmmaking. A&C Black, 2012.

культурологических парадигм, поэтому важно было исследовать современные социальные и культурологические тенденции, влияющие на современную режиссуру. Изучаются работы Н.А. Барабаш, Н.И. Дворко, Н.Н. Ефимовой, М.И. Жабского, Н.Б. Маньковской, Г.К. Пондопуло, А.А. Пронина, О.Р. Самарцева, С.Л. Уразовой, В.С. Хелемендика, В.В. Шабалина, Е. Кац и П.Е. Лазарсфельд<sup>5</sup> и др.

К третьей группе можно отнести труды, связанные с осмыслением драматургии, режиссуры и специфики игрового фильма и анимации: работы Н.Г. Кривули, Л.Н. Нехорошева, В.К. Туркина, Н.И. Утиловой<sup>6</sup> и др. Данные тезисы и классификации подлежат анализу с точки зрения специфики создания документального фильма, поскольку во многом являются характерными для структуры как игрового или анимационного, так и неигрового фильма (универсальными). Вместе с тем исследуются те образцы документального кино, где требуется мультикомплексный подход к режиссуре (например, большой объём игровых элементов в докудраме или элементы анимации в анимадоке).

В состав четвёртой группы вошли сборники интервью с кинорежиссёрами: Р. Флаэрти, В. Херцогом, В.А. Шнейдеровым<sup>7</sup>, а также написанные практиками творческие мемуары, в частности оставленные нам Г. Франком и С. Люметом.

---

<sup>5</sup> Барабаш Н.А. Парадоксы сценической условности: дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб., 1991; Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа: генезис, специфика, эстетические принципы: дисс. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2004; Ефимова Н.Н. Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания: дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2005; Жабский М.И. Методологические аспекты исследования социального функционирования кинематографа: дисс. ... д-ра социологических наук. М., 1991; Маньковская Н.Б. Париж со змеями // Введение в эстетику постмодернизма. М.: ИФ РАН, 1995; Пондопуло Г.К. Фотография и современность: проблемы теории. М.: Искусство, 1982; Пронин А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: автореф. дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.10. СПб, 2016; Самарцев О.Р. Актуальные проблемы телевизионной журналистики в условиях современного этапа информационно-компьютерной революции: дисс. ... д-ра филолог. наук. М., 1999; Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей: дисс. ... д-ра филолог. наук. М., 2012; Хелемендик В.С. Союз пера, микрофона и телекамеры: опыт систем. исслед. М.: Мысль, 1977; Шабалин В.В. Функция времени в образной структуре телевизионного репортажа: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Москва, 2017; Katz E., Lazarsfeld P.E. Personal Influence. The Part Played by People in The Flow of Communications. N.Y.: Free Press, 1955.

<sup>6</sup> Кривуля Н.Г. Лабиринты анимации. Исследование художественного образа российских анимационных фильмов второй половины XX века. М.: Грааль, 2002; Нехорошев Л.Н. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2009; Туркин В.К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария. 2-е изд. М.: ВГИК, 2007; Утилова Н.И. Монтаж. М.: Аспект-Пресс, 2004.

<sup>7</sup> Франк Г. Карта Птолемея. М.: Издательство студии Артемия Лебедева, 2011; S. Lumet. Making movies. Vintage, 1996; Флаэрти Р. Статьи. Свидетельства. Сценарии / сост. Беляева А. М.: Искусство, 1980; Кронин П. Знакомьтесь: Вернер Херцог. М.: Rosebud Publishing, 2010; М. Нечаева. Владимир Шнейдеров. М.: Искусство, 1964.

Характеризуя данные тексты, следует отметить их важную черту: значительную степень персонифицированности излагаемого материала (в силу анализа собственных работ). Это, в свою очередь, порождает два момента: с одной стороны – ненаучный стиль изложения, затрудняющий кристаллизацию знания; но с другой – уникальность практической информации, которую приходится систематизировать, соотнося теоретические тезисы практикующих режиссёров с их работами через индуктивные умозаключения, позволяющие выделить профессионально-творческие закономерности и тенденции.

Предложения теоретиков игрового кино, их личные наблюдения и научные классификации в контексте данного исследования являются серьёзным основанием для создания актуальной типологии драматургических моделей и режиссёрских приёмов неигрового фильма. Так, например, Л.Н. Нехорошев и Ю.В. Михеева<sup>8</sup> анализируют виды закадрового текста в игровом кино, Г. Гюнг Гжа<sup>9</sup> исследует закадровый текст в анимации, М.Н. Ермишева<sup>10</sup> и И.А. Кантемиров<sup>11</sup> рассматривают виды закадрового текста в телепублицистике, Р.А. Матасов<sup>12</sup> и М.М. Давыдова<sup>13</sup> – в лингвистическом аспекте. Режиссёр-практик М. Рабигер<sup>14</sup>, опираясь на собственный опыт работы на телевидении, излагает своё понимание специфики закадрового текста в структуре неигрового фильма. Специфику построения синхрона в контексте тележурналистики

---

<sup>8</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2009; Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-2010-х гг.: дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2016.

<sup>9</sup> Гюнг Гжа Г. Художественно-эстетические особенности звука в анимационном кино. дисс. ... канд. искусствоведения. М.: 2005.

<sup>10</sup> Ермишева М.Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2010.

<sup>11</sup> Кантемиров И.А. Особенности создания аудиовизуального образа в телевизионном произведении: дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2006.

<sup>12</sup> Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2009.

<sup>13</sup> Давыдова М.М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики: дисс. ... канд. филолог. наук. Самара, 2005.

<sup>14</sup> Рабигер М. Режиссура документального кино / пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева; под ред. И. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006.

рассматривали Н.Р. Искандарова, С.А. Добрынин<sup>15</sup>. Важные выводы для формирования типологии режиссёрских приёмов, используемых при съёмке синхронного неигрового фильма, были сделаны Ю.М. Лотманом и Ю.Г. Цивьяном при анализе взаимодействия героя и фона на примерах игровых фильмов. Автор суммирует эти подходы и применяет их с учётом современных реалий.

В контексте проблематики исследования важна работа С.В. Сычева<sup>16</sup>, посвященная актуальным вопросам кинопроката, в которой он в свете своей темы проанализировал эволюцию развития документального кино- и телефильма и указал на основные тенденции и перспективы их функционирования.

**Объект исследования:** отечественная и зарубежная кинодокументалистика начала XXI века.

**Предмет исследования:** драматургические модели и режиссёрские приёмы неигрового кино XXI века.

**Цель исследования** заключается в выявлении трансформации драматургических моделей и режиссёрских приёмов в неигровом кино в связи с появлением новых технологий и вариативных способов демонстрации контента (кинотеатральный прокат, телевизионный эфир, интернет-платформы, кинофестивали и киноклубы, музейные практики).

### Задачи исследования

1. Проанализировать становление отечественной документалистики как на кино-, так и на телеэкранах для выявления режиссёрских и драматургических приёмов, получивших развитие в фильмах второй половины XX – начала XXI века.

2. Проанализировать специфику современной режиссуры неигрового кинофильма и телефильма.

3. Выявить и охарактеризовать различные каналы доставки контента

---

<sup>15</sup> Искандарова Н.Р. Критерии отбора и редактирования материалов для информационных выпусков «Первого канала»: дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2010; Добрынин С.А. Взаимодействие автора с героем в процессе создания портретного фильма: этико-профессиональные особенности: дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2008.

<sup>16</sup> Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма, дисс. ... канд. филолог. наук. М., 2009.

неигрового кино, в том числе основные интернет-платформы, финансирующие и демонстрирующие неигровое кино.

4. Описать и систематизировать режиссёрские приёмы документальных фильмов – призёров кинофестивалей, неигровых телевизионных фильмов, неигровых фильмов, рассчитанных на широкий кинопрокат и документальных картин, финансируемых интернет-платформами и рассчитанных на онлайн-показ, а также неигрового контента с использованием VR-технологий, ставшего частью музейных практик.

5. Разработать типологию драматургических моделей документального кино. Сформулировать и дать определения терминам, вводимым для их обозначения.

6. Определить основные тенденции обновления формата и киноязыка документалистики для интернет-платформ.

**Гипотеза исследования.** Развитие новых технологий (VR, 3D), тенденция межвидовой конвергенции и расширение форм демонстрации неигрового фильма (кинопрокат, фестивальное или кино клубное показ, показ по телевидению, специальный показ в музейном пространстве, а также интернет-платформы) привели к появлению новых разнообразных режиссёрских приёмов и формированию драматургических моделей при создании современного неигрового контента.

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

1. В каждом направлении неигрового фильма (фестивальное кино, телефильм, кинофильм, кино для интернет-платформ) существуют собственные режиссёрские приёмы и методы создания экранного произведения.

2. Современная режиссура неигрового кино и телефильма отличается разнообразием жанров и форматов. Для нее характерно два тренда: авторский и коммерческий мейнстримовый кинодискурсы. В каждом дискурсе используется свой режиссёрский инструментарий.

3. У каждого направления – своя целевая аудитория и каналы доставки

контента. Каждый сегмент медиапространства обуславливает определённую специфику создания неигрового фильма, что закладывается уже на стадии заявки. Параметры экрана, условия просмотра, эстетические и тематические ожидания зрителя – все это существенным образом влияет на творческий процесс. Более того, сама возможность финансирования зависит непосредственно от правильно выбранного режиссёрского инструментария, направленного на удовлетворение интересов и склонностей предполагаемой аудитории.

4. Предложена типология драматургических моделей на основе композиционных принципов построения материала. Она включает следующие модели: многофигурная композиция, двойной портрет, роуд-муви, фильм-эссе, монофильм, драматургия «поперечного сечения», метафильм. Эта типология является важным инструментом в создании неигровых фильмов в условиях современного кинопроцесса.

5. Дано определение таких драматургических моделей как «метадокументалистика», «монофильм» и режиссёрским приёмам «вневременной эффект», «эффект off-on», «конвергенция героя и пространства» и др.

6. Усовершенствование информационно-коммуникативных технологий (в частности, появление неигровой стереопродукции 3D, VR-технологии, стремительно развивающиеся онлайн-кинотеатры и интернет-платформы) вносит коррективы в развитие современного неигрового кинематографа, формируя новые специфические режиссёрские приёмы.

7. В неигровом кино прослеживаются две магистральные тенденции: появление множества доступных площадок для размещения авторского кино ведёт к увеличению любительского контента и стилизации под него; с другой стороны, тенденция прямо противоположная: использование новых технологий (мейнстримное направление), появление неигровых блокбастеров для кинопроката и доминирование в них визуально-аттракционного начала.

### **Методология и методы исследования**

Данное исследование носит междисциплинарный характер. Разнообразие и

многогранность имеющихся задач обусловили и разнообразие применяемых методов познания. Базис данного исследования составили культурно-исторический, историко-генетический, психологический, текстологический (в т. ч. контент-аналитический) и искусствометрический (статистический) подходы.

Культурно-исторический подход позволил классифицировать режиссёрские приёмы и термины в историческом контексте. Количественный анализ помог установить соотношение фильмов, вышедших в прокат, по темам, жанрам и киноязыку, а также провести сравнительный анализ их показов на телеканалах «Первый» и «Россия–Культура», также были подробно проанализированы фильмы-номинанты премии «Золотая свеча-2023» с выявлением текущих тенденций в области режиссуры.

Также в работе использовались общенаучные методы исследования. Использование метода сравнительного анализа позволило выявить различия в выборе режиссёрских инструментов при производстве фильмов для разных площадок, и как следствие, для разного зрителя (телевидение, Интернет, кинопрокат, кинофестиваль).

Абстрагирование и аналогия позволили типологизировать драматургические модели неигровых фильмов, определить термины и сформулировать новые дефиниции, а также переосмыслить уже существующие понятия.

### **Эмпирическая база исследования**

Эмпирическую базу работы составили в основном отечественные фильмы. Однако зарубежные образцы также разбирались для проведения аналогий. Выбор фильмов обусловлен двумя критериями: во-первых, картины, в которых применялись уникальные режиссёрские приёмы; во-вторых, современные фильмы, анализ которых позволил составить объективную картину исследуемой проблемы (так, были изучены все 20 картин-номинантов на премию «Золотая свеча» и проанализированы все фильмы, вышедшие в российский широкий прокат с 2010 по 2020 годы, были исследованы все произведения анимадока, показанные на кинофестивале «Послание к человеку» в 2022, и все ленты,

вошедшие в новую конкурсную программу номинации «анимадок» в 2023 году кинофестиваля «Человек, познающий мир»).

При проведении исследования были задействованы фильмотечные, архивные и прочие материалы, а также производственные документы, позволяющие изучать режиссёрские решения на разных стадиях работы (режиссёрские экспликации документальных фильмов и телепередач, литературные и режиссёрские сценарии, синопсисы и заявки).

### **Хронологические рамки исследования**

Основу анализируемого материала в исследовании составили неигровые фильмы, созданные в XXI веке (преимущественно), однако для более глубокого понимания сути исследуемого предмета привлекались также значимые образцы документального кино второй половины XX века.

### **Научная новизна работы**

Анализ литературы показывает, что исследование и систематизация драматургических моделей и режиссёрских приёмов в неигровом кино, рассчитанном на различные типы просмотра, до сих пор не становились предметом специального отдельного целенаправленного и комплексного исследования.

В работе предложена типология моделей неигрового фильма. Введены новые термины для обозначения режиссёрских приёмов, даны их определения, актуализированные и приведённые в соответствие с современной практикой создания документальных фильмов, проведен анализ терминологических диффузий в искусствоведении и новых определений в профессиональной среде.

Впервые диссертантом исследованы режиссёрские приёмы, актуальные для создания неигрового стереоскопического фильма (3D), и фильмов, созданных для интернет-платформ, кроме того, проанализирована реализация новых технологических достижений в неигровом кинематографе.

В связи с этим дана характеристика новому типу зрителя, для которого свойственно особое дискретное мышление. Введён новый термин, определяющий взаимоотношения между зрителем и автором – «эффект соперничества», которым руководствуются создатели неигровых фильмов при выборе методов и приёмов работы с материалом.

В киноведческую теорию введены новые дефиниции, а также дополнены и уточнены некоторые общепринятые термины (реконструкция, первичная ситуация, поперечное сечение и др.). Уточнение понятийного аппарата позволило решить ряд проблем в производстве неигрового кино, в частности при написании заявки и сценарного плана.

### **Теоретическая и практическая значимость работы**

Выводы и рекомендации диссертационной работы, а также вводимые автором в научный оборот новые дефиниции и обновлённые термины представляют интерес для исследователей в области теории драматургии и киноведов, поскольку предлагают обновлённый инструментарий анализа медиареальности.

Кроме того, полученные результаты могут быть использованы при обучении режиссёров неигрового кино: как кинорежиссёров, так и режиссёров телевидения. А выявленные и описанные в диссертации драматургические модели помогут в составлении сценарного плана документального фильма, ориентированного на запросы потенциальной целевой аудитории.

Режиссёрские приёмы, суммированные и классифицированные по указанным критериям (как и введение новых терминологических обозначений), позволят авторам чётко определять творческую задачу и могут быть использованы при написании режиссёрских экспликаций – обозначенные методы облегчают формулировку режиссёрского видения, темы и идеи будущего фильма.

### **Степень достоверности и апробация результатов**

Полученные в ходе диссертационного исследования типология и

предложенный терминологический аппарат основываются не только на сугубо теоретических изысканиях (искусствоведческий анализ отечественных и зарубежных кино- и телефильмов, диссертаций, киноведческих и философских источников, мемуарной литературы).

Представленные результаты и выводы подкреплены личным практическим опытом автора: режиссёрскими и драматургическими работами в кино и на телевидении, где основные идеи прошли успешную апробацию, а также участием в конкурсных программах многочисленных российских и международных кинофестивалях, в том числе в качестве эксперта Национальной премии в области документального кино «Золотая свеча».

Основные положения диссертационного исследования были доложены на следующих научно-практических конференциях:

1. Американская и отечественная теория кинодраматургии: отличительные черты, контекст и проблемы преподавания. «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа», ВШТ МГУ им. М.В. Ломоносова, 17 ноября 2020 г.

2. Цифровой мир против тактильности: новые визуальные стратегии кинематографа XXI века. «Творчество и креатив в коммуникациях. VIII Всероссийская научно-практическая конференция», МГИК, 04 декабря 2020 г.

3. Анализ соотношения элементов аудиовизуального образа. VI научная конференция «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа», ВШТ МГУ им. М.В. Ломоносова, 10 декабря 2021 г.

4. Киноязык как нематериальное культурное наследие (совместно с М.Э. Рогозянским). V научная конференция «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа: роль экранных медиа в сохранении и распространении культурного наследия». Высшая школа телевидения (факультет) МГУ им. М.В. Ломоносова. Москва, 24 ноября 2022 г.

5. Специфика преподавания истории кино. XIII международная научно-практическая конференция «Медиаобразование: стратегии развития-2022». Московский педагогический государственный университет (Институт

журналистики, коммуникаций и медиаобразования). Москва, 28-30 сентября 2022 г.

6. Потенциалы и риски развития цифровой образовательной среды в учебных заведениях. Всероссийская научно-практическая конференция «Артековские чтения», Республика Крым, г. Ялта. 31 июля – 3 августа 2023 г.

Работа прошла апробацию, отдельные ее положения применяются в курсе лекций по дисциплинам «Мастерство кинодраматурга», «История отечественного и зарубежного кино», «Телекритика», «Анализ фильма», «Теория экранных искусств» в Институте кино и телевидения (ГИТР) и «Теория и практики режиссуры кино- и телефильма» в Высшей школе телевидения МГУ им. М.В. Ломоносова.

По теме диссертации опубликовано 20 статей и монография общим объемом 20,25 а.л., включая 8 публикаций в научных журналах, включённых в перечень ВАК.

**Структура диссертационной работы** соответствует логике изложения материала и определена целью данного исследования, его задачами и ходом. Она состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка (222 источников) и фильмографии (151).

## Глава 1. Развитие документального кино разных форматов: конец XX - начало XXI века

### 1.1. Особенности режиссуры документального кино- и телефильма в СССР

Впервые термин «documentary» для обозначения вида кинематографа ввел в 1926 году английский кинорежиссёр Д. Грирсон. Однако чуть ранее, в 1923 году, в статье «О значении *неигровой* кинематографии»<sup>17</sup> советский режиссёр и теоретик, новатор в области режиссуры и драматургии Дзига Вертов предлагает и использует дефиницию «неигровое кино». Получается, что в начале XX века в развитии документалистики возникает соперничество терминов, двух названий развивающегося вида кино – *неигровой* (термин, предложенный в СССР) и документальное (Великобритания). И в мировом киноведении, и на бытовом уровне предпочтительнее стал использоваться второй термин – так особый вид кинематографа получил название «документальное кино».

На первый взгляд, нейтральный корень «документ» в слове «документальный» обещал зрителю наличие фактологической базы истории, использование документа как основы сюжетосложения в отражаемой видовой особенности обсуждаемой группы фильмов.

Однако в последние десятилетия XX-XXI вв. общепринятый термин существенно изменился: дефиниция «документальное кино» стала активно заменяться термином «неигровое кино», который охватывает более объёмную линейку картин: документальное, научно-популярное, учебное кино.

Подобная смена понятий видится не случайной – ключевой корень «документ» сменился на тезис, отрицающий игру, поскольку с 1980-х годов XX века реконструкции и постановочные элементы стали играть всё большую роль в документалистике (особенно в телевизионной, массовой). Эта тенденция стала

---

<sup>17</sup> Якимов А.Е. Кинематограф Дзига Вертова как язык темпоральной рефлексии. URL: <https://discourse.elpub.ru/jour/article/viewFile/408/425> (дата обращения 11.10.2023).

еще более актуальна с развитием цифровых технологий. Как пишет исследователь Н.Г. Кривуля: «Цифровые технологии подрывают индексную связь между фотографическим образом и реальностью, что влечёт за собой пересмотр отношения к документальному кино как к безусловному репрезентатору истинного. С их развитием, по мнению Бр. Уинстона, реальности в документальном кино не остается шанса на существование»<sup>18</sup>.

Учёный прямо указывает на причину – фундаментальную смену ключевого носителя образа: цифра заменяет традиционное плёночное изображение. Л. Манович также отмечает необходимость изучать «влияние компьютерной революции на визуальную карту в целом», отмечая в самом вопросе грандиозные и обратимые последствия влияния новых технологий на кино: «Как процесс компьютеризации повлиял на визуальные языки, используемые культурой и ее носителями?»<sup>19</sup>.

Документ неотличим от его «симулякра», что потребовало провести ревизию терминов и ввести в научную и повседневную среду новый (старый) критерий «игровое» и «неигровое» кино. Интерпретация указанной смены понятий очевидна: основа прилагательного «неигровой» – слово «игра», а основа слова «документальный» – «документ». Как видим, наличие «документа» перестаёт быть ключевым эстетическим элементом данного вида кинематографа, а на первый план выдвигается требование отсутствия игры в подобных фильмах. В названии этого вида фильмов появляется частица «не», несущая в себе элемент отрицания (то есть попытку оправдаться – «не игра»), а не утверждение (документ).

Особо надо отметить тот факт, что несмотря на разделение документального кино на «игровое» и «неигровое», ставшее очевидным, на телевидении в 90-х годах включение реконструкций (в том числе анимационных или со спецэффектами) в повествовательную ткань фильма, заявленного как документальный, становится растиражированным приёмом. Правда, здесь

---

<sup>18</sup> Кривуля Н.Г. Документальная анимация: генезис и специфика. Вестник Томского государственного университета. 2021. №43. С. 107.

<sup>19</sup> Манович Л. Язык новых медиа. М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 40.

необходимо обозначить и другой важный момент: терминология «игровой – неигровой» в большей степени используется профессиональными исследователями, в то время как в зрительской повседневности, так и на официальных сайтах ведущих телеканалов («Первый канал» или «Россия-Культура»), фильмы с постановочными элементами упорно называют «документальными».

Обратимся к системе приёмов и методов, применяемых режиссёрами неигрового кино в 60-70-х годах XX века для анализа его жанровых модификаций. Данный экскурс в историю обусловлен тем, что именно в данный период расцвета телевидения сформировалась цельная эстетическая система жанров/поджанров документального кино как, собственно, в кинематографе, так и в его смежной сфере – на телевидении, которое стало новым каналом. Естественно, что новый канал сформировал новую систему жанров, которая необходимо сформировала и соответствующую структуру присущих теледокументалистике режиссёрских приёмов и методов.

Г.С. Прожико утверждает, что происходит «формирование основного творческого направления этого периода, получившего название проблемного»<sup>20</sup>. Возникло противоречие, вскрывшее глубинный творческий и профессиональный конфликт.

По утверждению С.А. Муратова, «особенности, заимствованные из практической тележурналистики, и позволили оппонентам-киносценаристам упрекать режиссёров за то, что те выдают за фильмы передачи на киноплёнке»<sup>21</sup>. И далее исследователь указал на два ключевых элемента, преобладание которых в структуре сценария маркировало «телевизионный» характер фильма: это, прежде всего, журналистский комментарий, а во-вторых, телеинтервью. «... “По законам нашего завтра” и “Город рассказывает о себе”<sup>22</sup> – создавались под явным

<sup>20</sup> Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. М., 2004. С. 304.

<sup>21</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.10. М., 1990. С.111.

<sup>22</sup> Репортажные фильмы 1964 г.

воздействием живого вещания»<sup>23</sup>, – отметил исследователь и далее добавил, что наличие живого интервью в документальном неигровом кино в принципе может считаться кинематографической спецификой.

Как видим, взятый из журналистики ход органично влился в живую ткань документального фильма. Однако каждая сфера деятельности, пусть даже и близкая, предполагает собственную специфику применения «универсальных» методик. Ключевым для теоретиков стал вопрос: как используют «интервью» кинорежиссёр и журналист-телевизионщик? Однако этот вопрос потребовал ответа на два других: во-первых, на более общий: «А каковы вообще задачи телефильма и кинофильма»? И во-вторых, на более узкий: «А какие частные приёмы используют теле- и кинорежиссёры»?

Обратимся вновь к интервью, яркому и частотному методу формирования модели фильма. Очевидно, что хотя непосредственная, неформальная, живая речь персонажей за кадром затрудняет восприятие зрителя, нагружает его внимание, однако она же одновременно акцентирует внимание на реалистичности, правдивости повествования.

Рассмотрим несколько примеров. На использовании закадрового текста от лица персонажа построен неигровой кинофильм «Маринино житьё» (реж. Л. Квинихидзе, 1966). Марина, главная героиня фильма, официантка, молча рассматривает посетителей кафетерия, где она работает, поэтому мы не наблюдаем речевой артикуляции. Благодаря тому, что закадровый текст никак с изображением прямо не связан и не синхронизирован, он воспринимается как внутренний голос героини, как бы «подслушанный» монолог, что создаёт особую доверительную атмосферу.

Следует отметить, что существенных художественных различий советские телефильм и кинофильм не имели, в то время как современная киноиндустрия демонстрирует качественную разницу. В современной практике существует два эстетических и тематических направления, не сводимых (сущностно

---

<sup>23</sup> Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. М., 1990. С.111.

противостоящих) друг к другу: фестивальное кино и телевизионное. У них разнятся всё – от аудитории до каналов трансляции: престижные фестивали документального кино чрезвычайно редко включают в конкурсную программу телефильм, а неигровой фестиваль фильм очень редко попадает в телеэфир (за исключением специализированных телеканалов или особых проектов). В данном ракурсе телевидение СССР представляется как уникальный и плодотворный опыт в области производства и трансляции неигрового кино, основанный прежде всего на идее творческого самовыражения авторов (независимость от рейтингов и отсутствие коммерческой конкуренции), хотя и находящийся под государственным контролем. Однако, как писал С.А. Муратов, авторы интереснейшего проекта «Летопись полувека» (т/о «Экран», коллектив режиссёров, 1967–1968) «предали забвению сам принцип многосерийности, слепо копируя – от тематических планов до съёмочных нормативов – традиционное кинопроизводство»<sup>24</sup>. Здесь особо важно отметить, что отечественным телевидением в те годы ещё не были сформированы стандарты и типовые схемы производства телефильма, телевизионщики и режиссёры находились в творческих поисках и имели широкую свободу в выборе главенствующего приёма.

По своим художественным свойствам фильм «Летопись полувека» ничем не отличается от кинопроизведения. Его драматургические и режиссёрские решения включали самый широкий набор приёмов и методов. Фильм изначально и сознательно строился преимущественно на закадровом тексте (вне журналистского шаблона «синхроны – хроника – лайфы – закадровый текст»). Такой подход на современном телевидении практически невозможен – даже минутный репортаж подробно расписан «по правилам». Кроме того, такой приём как игровая реконструкция (в том числе анимационная) фактически не использовался: соцреализм требовал «правды жизни», а не «трюкачества». Этот стиль был выдержан идеально.

---

<sup>24</sup> Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.10. М., 1990. С.121.

У советских кино- и телережиссёров был достаточно свободный и широкий выбор в применении тех или иных методов и приёмов, чем они и пользовались. Так, например, в известном телефильме «Шинов и другие» (реж. С. Зеликин, 1967) автор использует абсолютно новаторский метод интерактива – приглашая зрителя не только к совместному осмыслению истории, но и к прямому участию. Самарий Зеликин называет себя в титрах «комментатором», и в начале фильма сразу же вступает со зрителем в прямой разговор, разрушая «четвертую стену»: «Я хочу вам рассказать о том, как мы снимали один фильм, и что из этого получилось. Вы видели фильм о новаторах, и мы хотели сделать фильм о новаторе. [...] Мы хотели рассказать о нем солнечно, и даже назвали фильм «Будьте солнечными», но потом подумали, что это слишком громко звучит».

«Четвёртую стену» всегда разрушают на телевидении в новостях и других телевизионных программах, но в данном случае автор демонстрирует свою неуверенность, растерянность перед материалом, который трансформирует сама реальность, разрушая первоначальный замысел автора. То есть Самарий Зеликин приглашает зрителя к сотворчеству.

Авторского закадрового текста в картине нет. При этом внекадровая речь Шинова, водителя троллейбуса, с помощью вертикального монтажа комбинируется с наблюдениями и монтируется с интерактивными комментариями автора «на зрителя». Данный редкий, а оттого малоизученный приём можно обозначить как *перенос авторского текста из закадрового пространства во внутрикадровое с разрушением «четвертой стены»*. Это позволяет вовлечь автора в формирование полноценных сцен, органично включить его в ткань резко меняющегося повествования.

По степени интерактивности фильм «Шинов и другие» можно сравнить и с другими фильмами того времени. Так, годом позже вышел польский игровой фильм «Все на продажу» (реж. А. Вайда, ПНР, 1968). И в первом, и во втором фильме мы наблюдаем столкновение режиссёра с реальностью. И если в игровом кино неявка главного героя на съёмочную площадку выглядит пусть и шокирующим, но всё же постмодернистским приёмом, стилизацией под

документальное кино, то в фильме «Шинов и другие» автор-комментатор организует реальный «флешбэк».

С. Зеликин комментирует ход съёмок: «Мы показали зрителям незавершенный фильм, и диктор сказал...», переводя внимание зрителей фильма к ретроспективной сцене, где реальный телевизионный диктор обращается к своей телеаудитории: «Дорогие товарищи, просьба ко всем, кто сейчас узнал себя или помнит свои поездки в троллейбусе номер 555, зайти к нам на студию послезавтра в семь часов вечера». Это не иллюзия интерактива, как в игровой польской картине «Все на продажу», или в экспозиции собственного фильма (когда автор откровенно говорит о трудностях работы над фильмом, искренне обращаясь к зрителям; монолог в экспозиции не требует от зрителя обратной реакции). Просьба теледиктора – реальная коммуникация, состоявшаяся интерактивность, которая стала органичной тканью фильма.

Почему же фильм не превратился в телепередачу? Этого не произошло благодаря тому, что в качестве ключевого, доминантного структурного элемента автор использовал не просто образ конкретного человека, но *образ-символ*. Шинов не только персона, человек со своей уникальной судьбой, но и фигура эпическая, воплощающая в себе образ героя, конфликтующего с коллективом, образ героя, от которого ждут идеальности, а он не идеален именно потому, что он – реальный, живой, а значит ошибающийся. Можно сказать, что это реверсия образа – Шинов становится эпическим героем потому, что он не эпический. Шинов как бы протестует против своей потенциальной плакатности своей жизнью. И фильм в итоге получился не про Шинова, а про то, как реальность разбивает художественный вымысел, причём эта реальность может содержать более впечатляющий образ, нежели мёртвый вымысел – и в этом парадокс! Согласно формуле Г. Франка «факт – образ», на наших глазах совершается индуктивное восхождение «от частного к общему», когда фактический герой становится героем образным. И даже несмотря на обыгрывание «говорящей фамилии» героя, вынесенной в название, что характерно для кино игрового, а также использование интерактивных комментариев, фильм является абсолютно

неигровым.

Несомненным видится тот факт, что советское документальное кино и телевидение в 1960-х годах испытывали творческий плодотворный феномен взаимовлияний: телевидение активно осваивало язык кино, пытаясь адаптировать традиционные для кино методы и приёмы к собственной драматургической территории, что порождало новые яркие находки и интонации на новом поле деятельности, перенимаемые уже обратно режиссёрами кино.

Увидеть и оценить значимость этих стилистических взаимовлияний достаточно просто, нужно лишь сравнить одну из лучших кинокартин того времени – «Катюшу» (1964, режиссёр В. Лисакович, СССР), снятую едва ли не впервые в отечественном кино при помощи скрытой камеры, с современными телефильмами.

Структуру «Катюши» составляют два драматургических акта. Ключевым эпизодом первой части выступает просмотр героиней военной хроники. Пытаясь разглядеть в хроникальных кадрах знакомые лица, вспомнить прошлые события, она живо и искренне реагирует на мелькающие лица и военный быт. В. Лисакович писал: «Для того, чтобы вообще работать в документальном кино, необходимо верить в то, что ты можешь изобразить психологические процессы своего героя»<sup>25</sup>.

Второй акт картины связан с посещением мест непосредственных событий военного времени, в которых героиня принимала участие. Кинохроника из «абстракции» превращается в конкретику и живую жизнь, объективируется. Вместе с Екатериной Дёминой и зритель словно бы погружается в события, отсмотренные ранее на экране. Пытаясь раскрыть свою героиню, В. Лисакович помещает Екатерину в обстоятельства, которые заставляют её выразить свои эмоции. Этот ведущий режиссерский приём обозначается как «метод первичной ситуации», когда автор формирует обстоятельства, которые героя раскрывают, провоцируют на живые воспоминания.

---

<sup>25</sup> Лисакович В.П. Наши поиски и наши беды. Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970. С. 220.

Два года спустя, в телефильме «Нурулла Базетов» (1966, реж. В. Ротенберг, СССР) режиссёр В. Ротенберг также предложит своему герою, сталевару Базетову, посмотреть хронику его молодости. Однако отличие будет лишь техническим: если В. Лисакович в кинофильме «Катюша» демонстрировал героине кинохронику на киноэкране, то В. Ротенберг своему герою показывает её по телевизору. В обоих случаях работа с кинохроникой во внутритекстовом пространстве становится неотъемлемой частью новой эстетики. Хроникальное повествование притягивает к себе и героя, и зрителя, пытается привлечь к телеэкрану, изображению, чтобы разглядеть, увидеть, оказаться внутри действия «кино в кино» ...

В фильме «Нурулла Базетов» конкретно-фактическое (человек вместе со зрителями смотрит на своё прошлое...) возводится через индуктивное восхождение до образно-символического (...которое при этом является и общим прошлым всей страны). «Ему предстоит встретиться на экране со своими прожитыми годами», – сразу заявляет автор, категоризируя драматургическое решение фильма. И если во время просмотра героиней «Катюши» хроники В. Лисакович использует «скрытую камеру», то В. Ротенберг работает с «привычной камерой»<sup>26</sup> (*термин Г.С. Прожико*).

Тем не менее, несмотря на технические различия работы с камерой (скрытой/привычной), герои в кадре искренни и естественны. Цель демонстрации «сиюминутности» (течение жизни в кадре) достигнута, зритель верит и героям, и, главное, авторам фильма. Однако это не бездумная трансляция реальности, а формирование из этой реальности образа. То есть реальность как таковая выступает в качестве материала для создания художественного образа. Г. Франк рассуждает на эту тему в книге «Карта Птолемея»: «Перевод будничного факта в новое качество есть один из первоэлементов драматургии документального фильма, не только поэтического, а любого жанра, образной публицистики

---

<sup>26</sup> Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 275.

вообще!.. Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ»<sup>27</sup>.

Этот художественный феномен можно наблюдать в сцене с колодецем. Стоя у колодца, Катюша вспоминает о днях войны: в этом колодце она набирала воду для раненных солдат, и к ней подошел немец. Колодец – это *факт*, который вырастает до *образа* (в мировой культуре колодец всегда воспринимался как связующий элемент между мирами). Не зря образ колодца характерен для военного и послевоенного искусства («Маленький принц» А. де Сент-Экзюпери, «Иваново детство» А.А. Тарковского). Этот же конкретный колодец в конкретной местности обрастает живыми воспоминаниями и рассказами.

Однако работа с образом свойственна не только для кино, но и для телевизионной публицистики. Так, Саратовская студия телевидения выпустила фильм «Куриловские калачи» (1971, режиссер Д. Луньков). В данном произведении образ хлеба, сделанного женскими руками, также выступал основным смысло- и жанрообразующим элементом структуры. Каждая из героинь, рассказывающая свою собственную историю, включается в ткань повествования (объединяется в целое фильма) именно через образ хлеба. Образ задаёт зрителю восприятие повествования как единого, не дискретного пространства. Как и в фильмах «Шинов и другие», «Катюша» название фильма выступает и *фактом* (Шинов – фамилия героя; Куриловские калачи – калачи, которые пекутся в определенном месте; Катюша – уменьшитель-ласкательное прозвище Екатерины Деминой), и *образом* (Катюша – имя эпической героини из одноименной песни; Куриловские калачи – символизируют и женские трудодни, и «кольцо» судьбы; фамилия Шинов тоже трактуется как образ и является почти «говорящей фамилией» для шофера, что особенно ценно для документального кино).

Рассматривая лучшие примеры, можно убедиться, что в советской кино- и теледокументалистике 1960-1970-х годов XX века в динамичном процессе активных эстетических взаимодействий и взаимовлияний кино и телевидения

<sup>27</sup> Франк Г.В. Карта Птолемея. М.: Издательство студии Артемия Лебедева. С. 136.

особенно ярко проявляется творческий, поисковый характер формирования системы драматургических методов. Отсутствие четких границ в использовании режиссёрских приёмов теле- и кинорежиссёрами позволяла телережиссёрам смело использовать кинематографические средства, а интеллектуальная и эмоциональная подготовленность советского зрителя – адекватно воспринимать (и принимать) новшества и новаторство в данных сферах.

Подводя итог сказанному, отмечаем, что сравнительный анализ советской индустрии кино- и телефильмов показывает, что на советском телевидении разнообразие инструментария смежных областей творчества являлось вполне допустимым. В частности:

- 1) принципиальный отказ от закадрового текста («Маринино житье», «Шинов и другие»);
- 2) драматургия интерактива и разрушение четвёртой стены («Шинов и другие», «Летопись полувека», «Обыкновенный фашизм»);
- 3) авторская манипуляция хроникальными материалами: стоп-кадр, реверсия, попытка с помощью закадрового авторского текста транслировать предполагаемые мысли персонажа и т.д. («Летопись полувека», «Обыкновенный фашизм»).

## **1.2. Специфика современной режиссуры неигрового кинофильма и телефильма**

Чёткая классификация объектов исследования по соответствующим таксонам всегда являлась основополагающей для любой научной дисциплины. Однако разразившийся в конце XX – начале XXI века методологический кризис породил в искусствоведении и журналистике серьёзную терминологическую проблему: понятийный хаос мешает выработать единые критерии принадлежности кинопроизведения к той или иной жанровой группе и формату.

Однако многие исследователи не усматривают в этом проблемы, считая, что внутри калейдоскопического потока информации значимость жанровых различий

в целом снижается – искусствовед К.А. Шергова констатирует, что признаки жанра менее важны по сравнению с соответствием признакам и требованиям телеканала, «форматом»<sup>28</sup>. При этом их не смущает, что понятие формата даже не имеет чёткой дефиниции: так, киновед С.В. Сычев в статье «Боятся как огня. Документальное кино в России» цитирует упоминавшегося выше режиссёра С. Зеликина: «Что такое "формат", кстати, практически нигде внятно не формулируется. Можно приблизительно обозначить его как "каналу нравится вот так, а не как-нибудь еще"...»<sup>29</sup>.

И впрямь: несмотря на то, что понятие «формат» является неотъемлемой частью телевизионной практики и циркулирует достаточно давно, научные круги так и не смогли определиться с его общепринятой дефиницией. Так, например, своё уникальное определение «формат» предлагает сама К.А. Шергова: «Совокупность результатов интеллектуальной деятельности, составляющих отличительные черты аудиовизуального произведения, включая графическое и музыкальное оформление, сценарий, декорации и т.д. – набор признаков, достаточный для признания данной конкретной программы уникальной и самодостаточной. Формат можно купить, скопировать, украсть – что лишний раз доказывает его рыночную природу»<sup>30</sup>. Поскольку формат подразумевает некое соответствие стандартам конкретного телеканала, определённую пластичную «встроенность» визуального продукта в дискурс телеконтента, а как следствие – конвейерность его производства по некоторым общепризнанным шаблонам<sup>31</sup>, то слово «формат» противопоставляется понятию «авторский» (то есть, соответственно – уникальный, оригинальный, нестандартный).

Интересно отметить, что в рубрики своих сайтов современные телеканалы перестают использовать понятие «телепередачи» (или

<sup>28</sup> Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2010. С. 40.

<sup>29</sup> Сычев С.В. Боятся как огня. Документальное кино в России. Искусство кино. 2008. №10 [электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/10/n10-article11> (дата обращения 12.03.2022).

<sup>30</sup> Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2010. С. 27.

<sup>31</sup> Там же. С. 32.

«телепрограммы»), привычное для советского зрителя. «Первый канал» ограничился такими рубриками, как «Новости», «Фильмы и сериалы», «Телепроекты», «Доккино». При этом очевидная, казалось бы, рубрика «Доккино» содержит форматный, сделанный по стандартам телеканала контент (позиционируемый как документальное кино), исключая документальные авторские фильмы, не вписывающиеся в формат.

Вопрос о важности выработки ключевых определений поднимает и исследователь И.Е. Тарасов. Он вводит термин «телесуррогаты»: «При этом подлинные с точки зрения «чистоты жанра» фильмы являются настоящим искусством, а публицистическое произведения – качественной журналистикой. «Телесуррогаты» же, маскируясь под тот или другой виды экранной продукции, на самом деле не являются ни тем, ни другим и берут от обоих худшие черты...»<sup>32</sup>.

В прошлом разделе уже отмечалась тенденцию разделения нынешнего российского кинематографа на два принципиально не сводимых направления: авторское (как независимое, неформатное) кино и телевизионное (коммерческое, форматное). Разница между ними принципиальна, поскольку каждое направление имеет свои задачи (как правило, либо творческие, либо коммерческие) и использует для их решения совершенно разный инструментарий. Телевизионное, как правило, в силу подчинённости рейтингу, рассчитано на массового зрителя и, по терминологии И.Е. Тарасова, как раз относится к «телесуррогатам».

Попробуем разобраться в основных характеристиках современной телевизионной кинопродукции, её методических и творческих особенностях. Анализ закономерностей будет строиться на разборе драматургии и режиссуры показанных на «Первом канале» 10 фильмов, продемонстрированных в период с 01.01.2016 года по 31.08.2016 года<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Тарасов И.Е. Как отличить качественную документалистику от формульного фильма-суррогата: опыт структурно-функционального анализа // Знак: проблемное полнее медиаобразования. 2021. №3 (41). С. 128.

<sup>33</sup> «Нина Гребешкова. Я без тебя пропаду», реж. К.Мурашев, эфир 23.01.16 / «Валерий Ободзинский. И ты простишь мне мой побег», реж. И. Голубева, эфир 13.02.2016 / «Светлана Аллилуева. Обреченная», реж. В. Тарасов, эфир 27.02.16 / «Андрей Мерзликин. Не было бы счастья...», реж. А.Тяпов, эфир

Общеизвестно, что деятельность на телевидении носит конвейерный характер, обусловленный требованиями злободневности, актуальности и конкурентной борьбой за право первенства в предоставлении развлекательно-новостного контента аудитории. Телепроизводство подчинено времени: «надо успеть первыми!» Поэтому журналистами выработана система негласных стандартных схем, в том числе требований к неигровым телефильмам. Основная схема, включает в себя следующие режиссёрские приёмы:

- хроника,
- ограниченные по хронометражу синхроны (живые интервью),
- лайфы (наблюдения),
- и доминирующий над изображением закадровый текст.

На анализе последнего приёма – использования закадрового текста – стоит остановиться особо, поскольку для облегчения зрительского восприятия он является обязательным. Закадровый текст может быть разным (например, от лица героя или от лица автора; либо комбинированным), однако всегда доминирующим. Здесь и возникает первая сложность: для условного среднестатистического зрителя, не привыкшего к дисциплинированному просмотру и зачастую включающего телевизор для «фоновой» работы, живая закадровая речь от лица героя может стать обременительной и даже непосильной (сложной), при этом закадровый текст, прочитанный актёром, воспринимается намного легче (если основная задача – информировать).

Это подтверждает и то, что при анализе конкурсной программы документального кино XXXVIII ММКФ (Московского международного кинофестиваля) было определено, что ни в одной конкурсной картине не был использован ни дикторский, ни авторский закадровый текст. Из всех видов звучащей речи авторы предпочитали только текст от лица героя. На телевидении

---

5.03.16 / «Георгий Юматов. Амнистия для героя», реж. А. Владимиров, эфир 19.03.16 / «Валентина Тальзина. Время не лечит», реж. Р. Трещев, эфир 26.03.16 / «Андрей Смоляков. Против течения», реж. В. Тарасов, эфир 9.02.16 / «Сергей Никоненко. Мне осталась одна забава...», реж. И. Ульянов, эфир 16.04.16 / «Черная кошка Станислава Говорухина», реж. Н. Викторов, эфир 29.03.2016 / «Валерий Золотухин. Я вас любил...», реж. Г.Ананов, эфир 25.06.2016.

наоборот: из 140 продемонстрированных на «Первом» фильмов в период с 1 января по 31 августа 2014 года только в одном фильме был отказ от авторского закадрового текста – «В поисках сахарного человека» (реж. М. Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, Финляндия, 2012). Следовательно, закадровый авторский текст выступает ключевой доминантой телевизионного дискурса.

Требуется некоторое уточнение, которое бы зафиксировало принципиальное отличие «авторского закадрового текста» от аналогичного дикторского. Исследователь Л.Н. Нехорошев предлагает следующую дефиницию: «Дикторский текст – отличается от голоса автора тем, что он по своему содержанию и по своей функции подчеркнута информативен; в нём нет выраженного авторского отношения к происходящему в фильме, и потому этим текстом не создаётся образ автора»<sup>34</sup>.

Существует ещё одно понятие, связанное с авторским закадровым текстом – феномен «официального голоса телеканала». На место автора подбирается актёр, читающий текст в силу того, что закадровый текст становится, по сути – как по режиссёрской задаче, так и по методу написания – абсолютно типовым явлением. Методом «типового авторского текста» пользуются не только «Первый канал» и «Россия-1», но и каналы, допускающие в сетку своего вещания неформатные фильмы, например, телеканал «Культура». В качестве примера можно привести документальный сериал «Больше, чем любовь», свыше 50 серий которого было озвучено голосом актёра Сергея Садовского. Его голос (тембр, интонацию, манеру) можно считать официальным «голосом» телепроекта и зритель, услышав голос Садовского, сразу же понимает, какой контент сейчас идёт по телеканалу. Таким образом, «официальный голос телеканала» исключает всякую персонификацию телефильмов, унифицируя как методы написания закадрового текста, так и манеру его прочтения.

Анализируя современное телевидение, приходим к выводу, что «унификация» закадрового текста и использование одного и того же актёра/диктора для его озвучания явно связана сегодня с огромной степенью

---

<sup>34</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. С. 29.

вербализации средств коммуникации. Такая унификация формирует так называемый «ассоциативный эффект», когда зритель, хаотично переключающий каналы без ориентации на телепрограмму, по узнаваемому закадровому голосу безошибочно угадывает любимый телеканал, а также транслируемый телевизионный цикл. Яркий пример узнаваемости – характерная озвучка «РЕН-ТВ».

Следующим важным элементом аудиовизуальной текстуры фильма и популярным режиссёрским приёмом выступает синхрон, или интервью. Естественно, что на телевидении они имеют свою специфику. Прежде всего – это хронометраж: каждая секунда эфирного времени стоит огромных денег, поскольку может быть заполнена рекламой. Даже интервью главного героя не отменяет жёстких ограничений, поскольку главным «носителем информации» выступает типовой автор. Именно он определяет закадровую драматургическую линию через закадровый текст, а не синхроны, носящие вспомогательный, часто иллюстративный характер. Синхрон здесь больше ассистирующий элемент, который используется как «продолжение» закадрового авторского текста. Анализ неигровых фильмов, показанных на «Первом» с 1.01.2016 по 31.07.2016 продемонстрировал, что синхрон в анализируемых фильмах длился около 25 секунд.

Впрочем, надо отметить и тот факт, что, как и неигровое кино телевизионного формата, фестивальное неигровое кино подвержено своим собственным внутренним специфически типовым детерминантам. Например, как показал анализ программы ряда отечественных кинофестивалей (XXXVIII МКФ, «Русское зарубежье», «Россия», «Соль земли»), отборочные комиссии негативно относятся к таким телевизионным приёмам, как закадровый текст. По мнению организаторов, приучением телеаудитории к восприятию шаблонного контента (что является приёмом констатации) не решается основная задача неигрового фестивального кино – репрезентировать реальность, развивать у зрителя особое экранное эстетическое восприятие. Подобный «снобизм» становится даже несколько механистическим в кинематографической среде, хотя

применённый творчески авторский текст, как феномен многогранный (в качестве режиссерско-драматургического решения, как в фильмах «Обыкновенный фашизм» М. Ромма или «Собачий мир» Г. Якопетти) способен дать ещё много интересных находок и открытий.

Интересный способ работы с закадровым текстом был продемонстрирован в киноленте «Сказание о народе Кето» (реж. А. Химченко, 2014). Здесь специально для данного фильма была стилизованным образом написана стихотворная легенда. Подобную драматургическую основу в режиссёрской среде определяют как «псевдодокументальную». Авторы решились самостоятельно написать стилизованный стихотворный текст, основав его на устных преданиях кетов – главных героев фильма, поскольку последние не имели собственного письменного фольклора.

Применение в неигровых фестивальных фильмах документального текста, то есть закадрового текста от лица персонажа (взятого из синхрона или интервью), порождает ещё одну существенную проблему – языковое обеднение неигрового кино. Она связана с тем, что если традиционно в авторском закадровом тексте достаточно сильны были литературные традиции, то сегодня в большинстве случаев режиссёр и сценарист – это одно и то же лицо, а умение владеть словом уже не столь важно (ведь текст даётся от лица персонажей). Очевидно, что в подобной ситуации профессиональным литераторам сложно проявить свое искусство владения словом, и потому документальное кино их не привлекает. Можно утверждать: в авторском документальном кино чаще всего режиссёр берет на себя и функции сценариста. При этом режиссёр не всегда обладает литературными способностями.

Обзор фестивальных фильмов разных стран говорит о том, что общемировым трендом фестивальной документалистики является отсутствие закадрового текста. Это особенность именно XXI века, ведь язык, собственно, и делал его «авторским», служа водоразделом между неигровым теле- и кинофильмом. При этом образцы документального кино, сделанные лучшими режиссёрами, демонстрируют широкие и необычные возможности закадрового

текста (фильм-эссе «Без солнца», реж. К. Маркер, «Собачий мир», реж. Г. Якопетти, 1962, Италия; поэтический фильм «Сена встречается Париж», реж. Й. Ивенс, 1957, Франция; «Обыкновенный фашизм», реж. М. Ромм, 1965, СССР; 1982, Франция и др.). Сегодня времена изменились.

Для телевизионного неигрового фильма характерна визуальная эклектика. И это не случайная тенденция. В последние десятилетия в журналистике получил развитие метод развлекательной, «игровой» подачи новостей – так называемый инфотейнмент. На всеобщность данного феномена указал и исследователь В.В. Шабалин: «Включения одних и тех же эффектов в аудиовизуальный ряд как документального, так и игрового фильма, а также информационного контента или материалов, относящихся к жанру инфотейнмент»<sup>35</sup>. Тенденция эклектичности проявляется как на уровне содержания (инфотейнмент), так и на уровне формы. Отсюда следует привычная нынче неоднородность современного телевизионного фильма. Стилевая эклектика подразумевает использование фотографии, хроники, синхрон (интервью), лайфов (наблюдений), реконструкций и даже кадров из игровых фильмов (многие неигровые телефильмы посвящены судьбам известных актёров).

На фоне эклектичности телевизионных проектов по своему визуальному ряду документальный кинофильм зачастую предстаёт моностильным. Например, латвийско-итальянский фильм «Джульетта без Ромео» (реж. Г. Франк, 2003) снят только с помощью метода длительного наблюдения за жизнью вокруг памятника Джульетте, а фильм «Полк, смирно!» (реж. Б. Лизнев, Россия, 2006) основан на одной-единственной фотографии Кексгольмского полка, сделанной в 1903 году.

Если обратиться к телевизионной стилистике, то можно увидеть, что, хотя её стандарты нигде не прописаны, они тем не менее интуитивно соблюдаются. Например, наблюдения (лайфы), как и синхроны, жёстко ограничены по хронометражу и, естественно, как и последние, чаще всего выступают иллюстрацией к авторскому тексту. Указанный выше анализ фильмов «Первого

---

<sup>35</sup> Шабалин В.В. Художественный эффекты на телеэкране: от визуального аттракциона к выразительному средству монтажа // Художественная культура. 2020. №4. С. 662.

канала» показал, что в среднем лайфы без закадрового текста длятся не более 5-8 секунд, что соответствует журналистскому репортажному стандарту, однако не позволяет, как правило, полноценно использовать в телефильмах метод наблюдения.

Поэтому, по всей видимости, и произошла быстрая «безболезненная» терминологическая замена традиционного слова «наблюдение» (изначально подразумевающего эмпирический метод описания длительного психологического исследования) на краткое, но ёмкое английское слово «лайф» (Life to tape – «жизнь на плёнку»): корреспондент в кадре, повествующий о событии, происходящем у него за спиной (как правило). И если метод наблюдения дает возможность раскрыть психологию героя, его мысли и переживания, исследовать и отразить их максимально полно, то лайфы поверхностны, чаще всего являются постановочными и применяются преимущественно «для картинки», в качестве иллюстрации.

Телевидение же живёт и работает по иным стандартам: его суть – «злоба дня», то есть жестокая ограниченность временем, сроком съёмок. Поэтому для телевизионного фильма более характерны лайфы: чаще всего, дополняющие синхроны съёмки. Задача оператора – запечатлеть героя в момент каких-либо привычных действий (самое яркое клише – проход героя; герой на рабочем месте; герой, читающий книгу; солдат, чистящий автомат и т.д.). Причём, как правило, действия героя совершаются по просьбе и под руководством режиссёра фильма. Именно этим обусловлен тот факт, что в телефильме практически не используется формула Г. Франка «факт-образ» («Перевод “будничного” факта в новое качество есть один из первоэлементов драматургии документального фильма...»)<sup>36</sup>. Более того, чаще происходит логическая инверсия: имеющийся в драматургии фильма образ преобразуется в факт. А факт уже тем или иным образом «декорируется» картинками-лайфами.

Таким образом, существенный водораздел между киноэстетикой документального и эстетикой телевизионного неигрового фильма проходит по

---

<sup>36</sup> Франк Г.В. Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. С.58.

линии понимания и использования понятия «образ». Кино без образа быть не может. К какой категории отнести экранное произведение – к категории «кинофильм», либо «телефильм» (причём вне зависимости от способа его трансляции – по ТВ или на фестивале), осуществляется через наличие или отсутствие образа. И не важно, какого рода: образа, создаваемого речевыми конструкциями в закадровом тексте; образа, рождаемого посредством контрапункта звука и изображения; образного визуального решения и т.д. Критерий простой: неигровой кинообраз порождён самой жизнью и лишь «усиливается», «очищается» режиссёром.

Иначе формируется экспозиционная часть. Телефильм впитал в себя многие приёмы журналистики, в том числе и те, что используются в «жёлтой» прессе. Например, принцип формирования обложки глянцевого журнала. Суть в том, чтобы заинтриговать зрителя «загадками» из жизни главного героя («Почему у режиссёра Говорухина испортились отношения с актрисой Ходченковой?», «Куда пропал Ободзинский?» и т.д.). На «подготовку» зрителя, как правило, отводится две-три минуты – это пролог и собственно заявленный вопрос; затем появляется титр с названием. Таким образом, создается экспозиционная интрига, «элемент кульминации» – специфический телевизионный приём, который можно назвать обобщённо «крючок».

Иначе функционирует фестивальное неигровое кино: «Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ. Этот образ впитывается следующим за ним обыкновённым фактом... На более высоком уровне накала кинорассказа они превращаются в новые образы, которые опять, как бы растворившись в обыденных фактах, затем снова поднимаются до обобщения... И так, двигаясь по спирали, постепенно накапливая образную энергию, драматургия фильма приводит к высшей точке в финале»<sup>37</sup>. Иначе говоря, пользуясь различными художественно-выразительными средствами (от музыки до слова), режиссёр неигрового кино стремится осуществить индуктивную формулу Г. Франка «факт – образ».

---

<sup>37</sup> Франк Г.В. Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. С. 59.

Если же посмотреть на тенденции развития сценария неигрового телевизионного фильма, то выяснится его дрейф в сторону газетной статьи: сценарий все больше становится междисциплинарным телесуррогатным гибридом. Сценаристы документального телевизионного кино часто являются журналистами и работают со словом именно как журналисты. Соответственно, и закадровый текст пишется по законам и моделям журналистики.

Очевидно: проблема языкового обеднения документального кино связана с проблемой сценарного мастерства. История кино XX века подтверждает эти слова. Как в игровых, так и неигровых фильмах сценарное мастерство подразумевало не только профессиональные навыки построения драматургических конструкций, но и виртуозное владение словом. Трудиться над киносценариями не считали зазорным известные литераторы – писатели и поэты Ж. Превер, А. Ржешевский, Ч. Дзаваттини, Т. Гуэрра и многие другие. В том числе – писать сценарии для документальных фильмов.

Но что же происходит сегодня? Насколько разнообразна палитра методов современного неигрового кино, предназначенного для фестивальной публики? Неигровые фильмы, как правило, демонстрировались только на внеконкурсных показах. Первый конкурс неигрового кино на ММКФ был организован только в 2011 году. В конкурсной программе XXXVIII ММКФ было представлено 8 неигровых фильмов. Военная драма «В ад и обратно» (реж. Д. Данфунг, США, 2011) стала первой неигровой картиной, получившей «Серебряного Георгия». Режиссёр решил применить приём полусубъективной камеры (по классификации сценариста и искусствоведа Ж. Митри)<sup>38</sup>, снимая главного героя со спины. Другим оригинальным приёмом стала работа с нелинейным временем: в драматургическую структуру повествования были введены «флешбэки» (ретроспекции, снятые ранее). Кроме того, отличительными характеристиками картины стали применение множества снятых с помощью ручной камеры кадров; отсутствие как дикторского, так и авторского закадрового текста, подменяемого

---

<sup>38</sup> Митри Ж. Субъективная камера. Эстетика и психология киноискусства // Вопросы киноискусства. Вып. 13. М., 1971. С. 318.

иногда краткими информативными титрами; сочетание двойного хронотопа: герой дома и герой на войне. Кроме того, отсутствуют классические синхроны (применяется лишь звуковая дорожка – речь героя иллюстрирует или комментирует воспоминания) – их заменяет множество лайфовых диалогов. Причём, как отметили специалисты, большинство эпизодов, вероятно, постановочные.

В 2014 году по российскому ТВ был показан зарубежный неигровой фильм «В поисках сахарного человека» (реж. М. Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, 2012). Он и получил приз ММКФ. Драматургия его была построена в жанре расследования. По сюжету автор разыскивал некоего Родригеса – бывшую звезду эстрады. В отличие от «В ад и обратно», в ленте применялось много синхронов (в которых персонажи картины, в том числе и отвечая на вопросы интервью, вспоминали о певце), фотографий и хроники. В середине фильма (довольно длительного: общий хронометраж – 86 минут; интересующий нас эпизод – 48-я минута) на сцену является сам герой и его дочери, синхроны с ним и дочерьми заполняют дальнейшее время ленты.

Еще одним призёром ММКФ стал польский неигровой фильм со структурой «роуд-муви» «Отец и сын» (реж. П. Лозиньский, 2013). Английский термин road movie буквально переводится как «дорожное кино», а в более удобном варианте – как фильм-путешествие. Для съёмок отец и сын пользуются любительской видеокамерой, при монтаже также использовались кадры любительской хроники. Прием моносъёмки (селфи-фильм) актуален сегодня. Его суть – в присвоении героем себе всех авторских функций (режиссёр, сценарист и оператор). В отличие от предыдущих картин-победителей, показанных как в кинопрокате, так и по ТВ, «Отец и сын» носил экспериментальный характер и изначально не предполагал широкой аудитории.

Кинолента «Глубокая любовь» (реж. Я. Матушинский, Польша, 2013) получила своего «Серебряного Георгия» в 2014 году. Характерной чертой фильма явилось отсутствие закадрового текста: дикторского, авторского или от лица героя (только внекадровая и внутрикадровая речь персонажей). В качестве

режиссёрского инструментария применялись хроника, телепередачи, лайфы и любительские съёмки.

Неигровой вестерн «Земля картелей» (реж. М. Хейнеман, США, Мексика, 2015) стал лучшим фильмом на ММКФ-2015. Особенность – обладание чёткой жанровой принадлежностью и соответствующей фабулой: борьба жителей маленького городка с местными мексиканскими наркоторговцами. Фильм снимался в течение достаточно длительного времени, хотя, вероятно, под неигровые лайфы был замаскирован определённый ряд постановочных сцен. По своим хронотопу, динамике, плотности экранного времени фильм схож с «В ад и обратно». Режиссёрские методы: синхроны и интервью, лайфы (в том числе и любительская съёмка), закадровый текст от лица главного героя.

В конкурсной программе неигрового кино ММКФ регулярно участвуют и российские фильмы.

В программу фестиваля 2012 года был включен фильм «Чувственная математика» (реж. Е. Еременко, 2012), для которого характерна новеллистическая модель построения истории. Чтобы избежать дикторских пояснений, автор использует титры. В целом же предпочитает любому виду закадрового текста живую внутрикадровую речь.

При этом несмотря на то, что термин «фестивальное кино» зачастую используется киноведами чуть ли не как синоним понятия «авторское кино», результат анализа конкурсной программы ММКФ наводит на мысль, что у конкурсных фестивальных кинофильмов есть негласный «формат», который хоть и интуитивно, но строго соблюдался. Связано это с ограниченным творческим инструментарием.

Позже ситуация лишь усугубилась: шесть фильмов конкурсной программы 2016 года обладали практически одинаковой стандартной драматургической структурой. В частности:

- 1) ведущей тенденцией стал отказ от профессиональной операторской съёмки либо в пользу псевдолобительской оперативной (стилизации под любительскую; «плавающая камера» и т.д.), либо вообще ручной камеры. Отсюда

заметное падение уровня операторской работы;

2) закадровый текст, как авторский, так и дикторский фактически отсутствует, а если и наличествовал в редких эпизодах, то заменялся информативными титрами;

3) основным источником информирования зрителя является внутрикадровая и закадровая речь героев;

4) в визуальном решении преобладает метод наблюдения.

Возможно, это запросы селекционной комиссии, однако выявленные тенденции отбора фильмов на кинофестивалях свидетельствуют о формировании фестивального кинозыка – истории, рассказанные таким стилистически образом, имеют больше шансов оказаться в конкурсной программе.

Однако документальное кино нельзя свести к методам и приёмам – выразительным инструментариям режиссёров. Прежде всего документальное кино – это тема. Увы, но и с тематическим диапазоном дела обстоят неважно. Анализ тематики неигрового конкурса ММКФ в 2014-2016 годах, а затем сравнение его результатов с темами дипломных работ студентов ВГИК в 2015 и 2016 годах выявил их положительную корреляцию.

В частности, обобщение выявило две приоритетные тематические подгруппы:

1) кино этнографической тематики: «Кисмет Болса», реж. Е. Донских; «Копляче», реж. А. Рванцова, ВГИК, 2015; «24 снега», реж. М. Барынин, ММКФ, 2016. В основе – стандартная схема: времена года как символ (образ) течения времени. Типичное же использование неспешного темпоритма и значительного числа наблюдений. Этнографический материал с элементами фольклора выглядит ярким и интересным, что является опасной ловушкой – авторам кажется, что уникальный и выразительный материал не нуждается во внятной драматургической структуре. Как следствие – в большинстве своём фильмы такого рода поверхностны и однотипны. Впрочем, есть и плюсы: красивые пейзажи требуют качественной операторской работы;

2) кино социальной тематики («Ритм шагов», реж. Е. Якушева, ВГИК, 2015; «Глубокая любовь», реж. Я. Матушинский, ММКФ, 2014). Ещё одна ловушка – эмоционально сильный материал (который почти всегда получается при работе над историями о тюрьмах, о домах престарелых, о детских домах, об инвалидах) словно не требует яркого режиссёрского решения, и поэтому большинство фильмов на острые социальные темы получаются схожими. Также нельзя не отметить, что эти темы часто берут студенты режиссёрских факультетов, в большинстве случаев скрывая за трогательными судьбами реальных людей отсутствие драматургической структуры.

Так что же представляет собой феномен фестивального кино?

Само данное словосочетание терминологически ещё не устоялось, поскольку вошло в научный и кинематографический оборот относительно недавно. Пока ещё не проведены фундаментальные исследования данного термина, и потому можно лишь примерно определить его суть и специфику. Ясно пока лишь одно: им обозначается продукт творческой кинематографической деятельности, выступающий альтернативой как телевизионному промоушену (зависящему от рейтингов), так и картинам, предназначенным для широкого проката (подчиняющихся требованиям продюсеров и массового вкуса).

Однако возникает другой вопрос, лишь на первый взгляд кажущийся надуманным: а возможна ли конвергенция телевизионной кинопродукции и фестивальной стилистики?

Для такой постановки вопроса имеются вполне объективные основания. Во-первых, невозможно игнорировать факт отхода современных кинофестивалей от «артхаусной повестки» и ориентации исключительно на авторские стилистики (появляется все больше кинофестивалей, ориентирующихся в первую очередь на тематику, а не на форму). Во-вторых, переход крупнейших телекоммуникационных сетей под контроль транснациональных компаний, выделяющих серьёзный бюджет для производства собственной видеопродукции самого широкого ассортимента: от новостей и документалистики до полноценного художественного кинопроизводства и макробюджетных сериалов

(«Fox», «НВО», «Первый» и др.), развитие стриминговых платформ, которые заинтересованы в самой широкой аудитории. Всё чаще появляются качественные неигровые фильмы, которые, будучи понятными и интересными массовому зрителю, становятся «неформатными» – не вписывающимися в какие бы то ни было жёсткие шаблоны: стилистические, тематические, технические или телевизионные (журналистские).

Разберём один из подобных ярких примеров – картину о войне в Афганистане «Операция “Вывод”» (реж. О. Штром, 2021). Начнём с характеристики авторского закадрового текста, наличие которого позволяет интерпретировать данный признак как характерный для телевизионного формата. При этом актёр Михаил Жигалов персонифицирует собой образ ведущего, являясь и закадровым комментатором, и внутрикадровым рассказчиком. Такой ход позволяет избежать превалирования закадрового текста над визуалом.

Интересно сюжетно-драматургическое решение авторов фильма. Картина построена на образном противопоставлении участников боевых действий: синхронах ветерана афганской войны, с одной стороны, и его бывшего врага, воевавшего на стороне моджахедов, с другой. Их беседа и составляет лейтмотив фильма. Исторический конфликт, исследуемый авторами двусторонне, с учётом точек зрения обеих сторон, даёт возможность глубокого развития темы: причин переоценки афганцами советской стороны в контексте последствий дальнейшего развития глобальных событий в стране и мире в целом. Двойной ракурс (включение в повествование двух точек зрения воюющих сторон) позволил создать неоднозначность (не свойственную, кстати говоря, телевизионному формату) и одновременно вариативность восприятия, сюжетный поворот для создания целостного образа – в данном случае образа войны в Афганистане.

Также авторы отказались от привлечения центрального героя (что характерно для типового кино), но постарались соединить в единую ткань фрагментарные элементы двух типов – личные истории и факты глобального характера. По классификации венгерского искусствоведа, сценариста Б. Балаша подобный принцип выстраивания драматургической структуры называется

«принципом поперечного сечения»<sup>39</sup>. Суть в том, что в качестве главного героя выступает некий собирательный (коллективный) образ, сформированный через цепочку фрагментов, выстроенных и организованных в многофигурную композицию (в картине насчитывается более десятка равноправных персонажей). На особую образность повествования работает и имеющее двойной смысл название: «Операция “Вывод”» – может быть и понята как «вывод войск», и интерпретирована как логическая операция – обретение спустя десятилетия смысла (урока).

Картина была отмечена многими наградами на различных кинофестивалях, которые принимают в конкурсную программу фильмы, не вписывающиеся в традиционный «фестивальный» формат – «КрымДок», «Соль земли» и других. Она получила оценку как фильма нового «гибридного» типа фильма – слишком нетелевизионного для телевидения и слишком нефестивального для избранного зрителя традиционных кинофестивалей авторского кино.

Нельзя не отметить, что современное телевизионное кино сделано по однотипным драматургическим шаблонам. Но и режиссёры фестивального кино, претендующего на самобытность и уникальность, также в конце концов выработали «фестивальный формат», пусть и принципиально отличающийся от языка телевидения. Появление новых каналов показа – стриминговых платформ – стимулируют обновление киноязыка, который всё более и более стремится с одной стороны к поискам новых форм, с другой стороны – к привлекательности и доступности для массового зрителя.

### **1.3. Особенности драматургических моделей неигрового фильма**

Сегодня теория неигрового кино существенно отстаёт от современной практики. Это проявляется во многих аспектах киноведения. Так, отсутствует ясная и понятная типология конкретных драматургическо-режиссёрских моделей

---

<sup>39</sup> Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. URL: <http://www.100films.ru/enckino/247980.html?ysclid=lrkdse81vt579205746> (дата обращения 11.12.2023).

построения документальных фильмов. Это порождает такие проблемы индустрии кино как: вакуум в плане единого стандарта написания заявки и синопсиса неигрового фильма; отсутствие классификации конкретных приемов и методов режиссерской работы; терминологическая проблема: многие приёмы и методы не получили ёмких и понятных терминологических наименований.

Изучив в Фонде президентских грантов большой массив заявок на производство неигрового кино и синопсисов к ним, автор диссертации пришла к выводу о существенной нехватке понимания режиссёрами принципов драматургического структурирования материала (большинство находок делается случайно, интуитивно, вслепую). Тем более, не хватает анализа целесообразности выбора той или иной режиссёрской формы. Большинство авторов-документалистов ограничиваются темой и идеей будущей картины, не затрагивая проблемы общего художественно-драматургического видения.

Решение этой проблемы представляется актуальным и практически значимым: имея систему чётких драматургическо-режиссёрских моделей, авторы, во-первых, смогут рационально выстраивать замысел картины, а во-вторых, при написании синопсисов, сценарных планов и заявок на фильм использовать обновленную терминологию, чтобы точно и ясно излагать свою мысль. Предложенная ниже типологизация не претендует на абсолютную полноту, а является лишь попыткой подробного (насколько это возможно) описания практического инструментария.

Типология драматургических моделей построения документальных фильмов выстраивается с помощью выявления специфики сюжетной композиции, которая и организует материал, обуславливая впоследствии и выбор режиссёрских приёмов.

#### 1. Многофигурная сюжетная композиция

В научной литературе многофигурная композиция получила различные жанровые определения: киноальманах, фильм-омнибус, фильм-антология. В документальном кино эта структура мало изучена, однако очень распространена на практике. Основной режиссёрской задачей при использовании многофигурной

композиции является создание коллективного портрета, основой которого является образ не конкретной персоны, а целого сообщества. Можно вспомнить такие знаковые картины «проблемного кино», как фильм режиссера Юриса Подниекса «Легко ли быть молодым?» 1986-го года или картину Сергея Мирошниченко «Рождённые в СССР. Семилетние» (ТВ, 1991), (затем ещё три фильма-продолжения 1998, 2005 и 2012 годов). Данная группа фильмов использует «новеллистическую» сюжетную композицию.

Новеллистическая, или многофигурная композиция вариативна – поскольку сюжетные линии могут пересекаться в трёх направлениях:

- наиболее простой и частый вариант – формальное пересечение, когда персонажи, «встречаясь» лишь в кадре (а не в реальности), выполняют функцию маркерации общего пространства, здесь пересечение персональных сюжетных линий – просто художественно-оформительский приём;

- иное дело – игровое пересечение: здесь режиссёр преднамеренно «сталкивает» героев непосредственно, вживую (приём, называемый иногда «режиссерской провокацией»), чтобы получить более яркую и насыщенную эмоциональную реакцию;

- третий вариант – многофигурная композиция с неигровым пересечением: герои узнают друг о друге в контексте фактического сюжета, «заочно».

Ключевой вопрос сценарного плана – какую стратегию выбрать для интервью с героями фильма. Чаще всего (для удобства монтажа и простоты «драматургического плетения») используется анкета из одних и тех же вопросов. Герои отвечают на них, и полученный материал интервью легко монтируется разными способами, в зависимости от выбранной режиссёром драматургической формулы соотнесения и соединения сцен.

Яркий приём – столкновение точек зрения по контрасту. Противоположные взгляды на одинаковые вопросы резко обостряют драматургический конфликт. Кроме того, метод сравнения помогает чётче проявить характер и образ героев.

Другой ход – метод пролонгирования ответов. Этим способом воспользовался сценарист и режиссёр фильма «Говорящие головы» Кшиштоф

Кесьлёвский (1980) для создания коллективного образа Человека. Автор сознательно сменяет мужские портреты женскими, и наоборот – для него важна не половая, а универсальная природа человека. При этом каждый герой является яркой индивидуальностью – это люди не только разных возрастов, но и разных социальных слоев. В фильме снялись 43 героя – каждый получил на интервью не более минуты хронометража (причём в зависимости от возраста время синхрона немного увеличивалось: чем старше персонаж, тем дольше интервью).

Таким образом, суть метода «пролонгирования ответов» – в смысловом продолжении ответа на предыдущий вопрос-ответ.

Выделяется пролонгирование тематическое (продолжение темы) и формальное, за счет «кинорифмы» (для перехода от одного героя к другому используется ключевое слово или фраза). Сам термин «рифма в кино» был предложен отечественными учёными Ю.М. Лотманом и Ю.Г. Цивьяном, писавшими: этот «способ можно назвать рифмой: в двух соседних кадрах повторяется одна и та же деталь, включенная, однако, в другой контекст, так что создается типично рифменная ситуация сближения различного и разграничения сходного. Тривиальный и многократно повторявшийся в разных фильмах прием: крик женщины, обнаружившей труп, переходит в свисток паровоза, который увозит убийцу».<sup>40</sup> «Зарифмовать» кадры (сцены или эпизоды) может не только деталь, но и звуковой элемент – фраза или слово. Например, в картине «Герои нашего времени» (автор сценария и режиссёр Елизавета Трусевич) кинорифмой послужила фраза «А я не знаю...», когда от сцены размышлений Евгения Базарова понадобилось перекинуться к сцене интервью с Андреем Болконским – сцена с этим героем начинается с этой же фразы, что символизирует коллективное «не знание» ответа на сложный вопрос о русском характере.

Условно новеллистическую сюжетную композицию можно разделить на два вида: коллективный портрет и индивидуальный (персональный).

I. Целью коллективного портрета выступает создание общего (пронизанного общей идеей или признаком) образа группы (портрет поколения,

---

<sup>40</sup> Лотман Ю. М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин.: Александра, 1994. С.160.

профессии, народности и т.д.). Образ групповой создаётся через конкретные «подобразы» героев. Так, в картине Елизаветы Трусевич «Герои нашего времени» цементирующим единый образ элементом стали имена и фамилии героев: ими стали полные однофамильцы известных литературных героев, всего 8 человек: Наташа Ростова (современница – доцент МГУ), Андрей Болконский (соответственно, предприниматель), Анна Каренина (продавщица), Евгений Базаров (военный), Татьяна Ларина (певица), Владимир Дубровский (лётчик), Павел Чичиков (юрист), Алёша Карамазов (стриптизёр), Иван Царевич (бухгалтер) и Алёша Попович (переводчик). Их имена и фамилии идентичны литературным, но остальные социальные атрибуты (профессия, уровень образования, возраст, политические взгляды, социальное положение, мировоззрение) абсолютно иные. Персонажам задавался стандартный набор вопросов, волновавших ещё классиков русской литературы: что есть Родина? Что такое любовь? Каков русский характер? и другие. Монтировались сцены по принципу «сцепления» через кинорифму: например, продавщица сувениров Анна Каренина помогает выбрать маскарадный костюм двум девочкам-покупательницам, которые задают Анне вопрос: «Сколько стоят крылья?». Тут же камера переносится в другую локацию, где в костюмах с крыльями выступает пара стриптизеров – Алексей Карамазов с женой Светланой. Смысловую связку выполняет «рифма» крыльев как детали гардероба, с одной стороны, и в вопросе «Сколько стоят крылья?», с другой. Режиссёр усиливает эффект, отрывая звук от его источника и накладывая его на следующий кадр: заключительное слово фразы – «крылья» – звучит уже на видеоряде стриптиза. Многие ответы были сходны, и из них в совокупности получался некий собирательный образ группы – срез времени, в попытке понять: что из себя представляет русский человек? Основная идея картины – понять вместе со зрителями: насколько похожими или разными являются наши современники в сравнении с их литературными тѣзками.

II. Индивидуальный (персональный) портрет (как конкретного героя события, так и исторического эпизода) может быть образно назван «эффектом "Гражданина Кейна"» («Гражданин Кейн», 1941; режиссёр Орсон Уэллс;

сценарий – Герман Я. Манкевич, Орсон Уэллс и др.). Этот приём предполагает построение через столкновение разных точек зрения, включая в число персонажей новеллы «рассказчиков», что не мешает цельности драматургии. Подобным приёмом воспользовался известный режиссёр Вим Вендерс в картине «Пина» (2011), в которой о великом хореографе Пине Бауш говорят танцоры, которые и учились у неё, и работали под её руководством. Из фрагментарных воспоминаний формируется яркий и живой образ Пины. При этом самим участникам интервью также уделялось персональное внимание: через ряд эпизодов, в центре которых был не просто танец, а завершённый и внятный сюжет, рассказанный с помощью танца – как высказывание хореографа Пины Бауш, которая в качестве мыслей и образов использовала тела и пластику своих учеников.

## 2. Контрастная сюжетная композиция. Двойной фильм-портрет

В отличие от классического жанра фильма-портрета, в данном случае базисом построения картины выступает конфликт, в частности, такая его разновидность как «контраст». Картины данного типа отличает наличие двух и более контрастных сюжетных линий, каждая из которых развивается по классической сюжетной схеме. Перед автором стоит двойная задача:

- найти в биографии героев схожие моменты (причину выбора данных героев для показанной истории);
- указать различия между героями (для усиления конфликта и большей динамики действия).

Логично, что конфликт в «двойном фильме-портрете» имеет соответственно два измерения: непосредственный конфликт героев (т.е. конфликт биографический) и конфликт их образов (их корректное сравнение автором). Понятно, что развязкой картины выступит сцена, когда оцениваемые персонажи неизбежно столкнутся. При этом не имеет значения, знакомы они друг с другом или нет. Главное – их одновременная «схожесть» и «различность». Стоит отметить, что в данной модели категория «портрет» вполне может быть заменена на понятие «ситуация», поскольку и в том, и в другом случае базисом выступает

контраст. Обратимся к примеру. Авторы сериала «И ты, Брут?! Всемирная история предательств» (2009) режиссёры Евгений Григорьев и Сергей Борисенко каждую серию (продолжительность 39 минут, всего 624 минут) выстраивают на основе «контрастирования ситуации». Как правило, персонажи не знакомы друг с другом лично, их подбирают либо по сходству схожих исторических обстоятельств, либо по образному сходству: Жуков – Конев, Робеспьер – Демулен, Юлий Цезарь – Брут и т.д. Общий лейтмотив сериала – тема предательства: именно она объединяет в единый драматургический дискурс разрозненные и хаотичные истории, события, обстоятельства. Не концентрируясь на какой-либо конкретной истории, авторы сосредоточены на общей теме картины, что зачастую заставляет идти на некоторые упрощения и утрирование фактов для достижения «эффекта аналогичности» историй и реализации данной драматургической модели.

Другой впечатляющий образец двойного портрета – фильм режиссёра Юлия Николина «Зевс и Пан» (2003). Зрителю предлагается рассмотреть творчество двух великих скульпторов – Степана Эрзя и Сергея Коненкова. Композиция выстроена классически по двум сюжетным линиям – общего и различного у героев. Биографические факты отсылают нас к «различиям»: автор отбирает значимые факты биографии, исходя из принципиальной разницы в судьбах героев. «Общие» аспекты – одна историческая среда и общая профессия. Конфликт – очевидный факт конкуренции известных скульпторов, пусть и заочной.

Ещё пример двойного фильма-портрета с неожиданным выбором типа «аналогичности» – картина Ирины Васильевой «Два мастера одной Маргариты». Она также посвящена двум мужчинам – уже упомянутому выше скульптору Сергею Коненкову и физику Альберту Эйнштейну, но вот драматургическим конфликтом послужил другой повод: влюблённость героев в одну женщину – Маргариту.

Также по принципу двойного портрета построены все фильмы телепроекта «Больше, чем любовь» (Россия, 2004-2014). Режиссёры использовали

композиционные схемы романтического мелодраматического конфликта. Эту популярную социокультурную ситуацию (доминантность героя в любовной мелодраме) подробно исследовал и описал драматург и теоретик Д. Труби: «Если вы попробуете написать любовную историю с двумя главными героями, то получите двух людей, стремящихся каждый к своей цели, и сюжет, который движется сразу по двум колеям. Поэтому нужно поставить одного из пары в центре истории, а второго чуть в стороне»<sup>41</sup>. По Д. Труби, главный конфликт между мужчиной и женщиной в любовной мелодраме (свойственный и для драматургии неигрового кино) имеет внутренний характер, причём объект страсти (тот, кого любят) выступит не вторым героем, а противником главного.

В документальном телесериале «Больше, чем любовь» серии по сходной системе: сюжетные линии героев – мужчины и женщины – идут параллельно и соединяются лишь в момент завязки или кульминации. Концовка картины показывает их совместную жизнь. На мелодраматическом конфликте между героями документальной картины построены многие фильмы проекта, например:

- «Александр Блок и Любовь Менделеева» режиссёра М. Чудиной (1996) о взаимоотношениях Александра Блока и его жены Любви Менделеевой (назвавшей в итоге свой брак «ошибкой»);

- «Михаил Зощенко и Вера Кибриц: брак» режиссёра В. Непевого (2007) о противостоянии Михаила Зощенко и его жены Веры Кибриц;

- «Миражи Антуана де Сент-Экзюпери» режиссёра Т. Маловой (2010) об истории сложных отношений Антуана де Сент-Экзюпери со своей женой Консуэло и другие.

В любом случае, все фильмы проекта реализуют модель «двойного портрета» через повествовательный контраст – в первом акте конфликт закладывается с помощью параллельного монтажа (его и её сюжетные линии, которые ещё не пересекаются), а во втором акте конфликт продолжается, уже начиная с точки соединившихся сюжетных линий (героя и героини) – и этот

---

<sup>41</sup> Труби Д. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария / пер. с англ. М.: Альпина Нон-Фикшен, 2016. С. 62.

конфликт может быть как внешним, так и внутренним.

Еще одной разновидностью двойного портрета можно считать очень интересный образец – фильм «Марадона» (реж. Э. Кустурица, 2008, Франция-Испания), в котором даны два портрета: великого футболиста Марадоны и самого режиссёра – Эмира Кустурицы. В экспозиции мы видим как сцены с футбольных матчей, так и сцены с концертов Кустурицы. Один из ярких приёмов построения композиции кадра интервью – это интервью рядом с зеркалом: таким образом классическая восьмерка выглядит совершенно иначе – в кадре интервьюируемый футболист, а в отражении зеркала – его собеседник, режиссёр Кустурица. Несмотря на то, что информационная, биографическая часть в основном связана с рассказом о детстве и семье Марадоны – героя, именем которого назван фильм, все сцены, в которых герои ведут мировоззренческие разговоры о политике, об устройстве мира, о культуре имеют два сюжетообразующих центра – это Марадона и Кустурица. Режиссёрское решение со съёмкой синхрона у зеркала неслучайно – рассказывая о Марадоне, Кустурица рассказывает о себе. Рассказывая о себе, режиссёр рассказывает о своем герое. Именно поэтому Марадона и Кустурица меняются местами – Марадона поёт, Кустурица играет в футбол. Это величайшие люди своей эпохи, своего поколения, у них схожие взгляды на жизнь, и именно поэтому зеркало здесь выступает очень удачной метафорой отражения не только одного героя в другом, но и отражения целой эпохи, целого поколения в каждом из них.

#### 4. Монофильм (селфифильм)

Развитие видеотехники и появление легко эксплуатируемой аппаратуры породили ещё один драматургический приём, при котором автор является режиссёром, оператором и одновременно объектом съёмки и предметом наблюдения – моносъёмку, или монофильм.

Распространившись в массовой культуре 10-х годов XXI века, селфи-съёмка заинтересовала не только любителей и туристов, но и профессиональных кинематографистов. По аналогии с фотографами режиссёры-документалисты стали использовать новый термин «селфифильм» для обозначения нового

направления неигрового кино (произведение видеосъёмки самого себя).

Пионером освоения данного драматургического приема, видимо, можно считать режиссёра Вима Вендерса, еще в 1982 году применившего моносъёмку в качестве эксперимента в фильме «Комната 666», в котором исследовал проблему «телевизора как главного источника угрозы для кино» и снимал реакции своих коллег.

Классическим образцом жанра выступает фильм «Соль» об австралийском фотографе Мюрее Фредериксе, который периодически приезжает к озеру Эйр, вокруг которого распростерлась гигантская солевая пустыня – здесь, кроме времени суток, ничего не меняется, ландшафт словно застыл в вечности, и именно это и привлекает героя (и автора одновременно). Другой монофильм «Человек-гризли» был снят кинорежиссёром Вернером Херцогом (2005), причём моночасть картины весьма существенна – не менее 70 % материала, вошедшего в фильм. «Человек-гризли» была снята Тимоти, главным героем, и эта съёмка является любительской. Это история о Тимоти Тревелле, который более десяти лет подряд приезжал в парк Катмай (Аляска) фиксировать жизнь медведей-гризли в естественных условиях. В 2003 году гигантская самка гризли убила Тревелла и его подругу, которая вместе с Тимоти приехала на Аляску. Через несколько лет после страшного события режиссер Вернер Херцог снял фильм-портрет «Человек-гризли». Основой фильма, показанного по телевидению и участвовавшего во многих кинофестивалях, стали около ста часов любительских видеозаписей, созданных Тимоти и смонтированных В. Херцогом.

Частый приём, которым пользуются режиссёры для усиления эффекта – разведение звука и изображения. В этом случае голос героя, который мы всё ещё слышим за кадром, и пустое (внезапно опустевшее) пространство, из которого он по какой-то причине «выпал», чувственно расширяют воображаемую зрителем общую картину. Этот приём близок к технике живописи, о чём пишет искусствовед Р. Арнхейм: «Так же как окружность с разрывом кажется незавершенной и предлагает завершение, однако не осуществляет этого завершения, так и фрагмент лица, «отрезанный» приемлемым образом, потребует

завершения своей симметрии, но не завершит её сам по себе, не заставит воспринимающего субъекта сделать это с помощью "воображения"...»<sup>42</sup>. Так, в фильме «Комната 666» несколько раз герои выпадают из кадра – подчеркивая неинсценированность кадра и уникальную природу монофильма без надзора оператора и режиссёра за кинокамерой. Рассуждая, встаёт со своего места Антониони и частично выходит из кадра, отвечает на телефонный звонок телережиссёр Пол Мориси, оставляя кадр без своего присутствия.

Ещё одной специфической чертой монофильма является композиция со смещённым центром, когда автор-герой, снимая себя, выстраивает композицию так, чтобы быть «на фоне чего-либо». Интересная особенность монофильмов – демонстрация «входа» и «выхода» героя из кадра. Иногда зритель «допускается» до сакрального момента включения и выключения камеры: постулат теории нерукотворности кино, требующий скрытия от зрительских глаз «технических моментов» (разрушающих «магию» кино), в данном случае не актуален. С другой стороны, исследователь А.М. Буров отмечает, что «созерцание и рукотворное подражание природе, создание четко оформленных образов, связанных с мифологией или отображением реалий окружающего мира, указывает на художественную ценность произведения»<sup>43</sup>. Техническое развитие и эволюция ментальности порождают новые тенденции нерукотворной фиксации феноменов реальности, расходящиеся порой с традиционными устоями классического миропонимания. Мысль в том, что в отличие от других искусств, в киноиндустрии и фотографии между творцом и результатом его творческих усилий имеется промежуточное звено – третий элемент: техническое приспособление (камера, фотоаппарат), кардинально влияющее на произведение.

Для создания у зрителя эффекта «home–video» необходимо разрушить рукотворность. Герой на глазах у зрителя может включать или выключать камеру, как бы создавая или финализируя внутрикадровый мир в режиме реального

---

<sup>42</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина; общ. ред. и вступит. слово В.П. Шестакова. М.: Прогресс, 1974. С. 31.

<sup>43</sup> Буров А.М. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2008. С. 3.

времени. «Рукотворность» экранного мира может сопровождаться репликами и комментариями героя, а может подчёркиваться музыкой, либо интершумами. Уместно название этого приёма – «эффект off-on», подчеркивающее само действие – включение и выключение. Стилистически документальное, но фактически разыгранное действие, предоставляющее зрителю шанс как бы подсмотреть сакральный момент включения и выключения камеры («сотворения» мира).

Ярким примером выступает финал фильма «Соль», когда его главный герой, Фредерикс Мюррей, выключает камеру: зритель осознаёт не только факт завершения сеанса, но и окончание истории: длительной экспедиции героя в «центр небытия».

Включение в эпилог монтажёра проходит незаметно: как бы естественно, сами собой на экране начинают сменяться фотографии, виды природы, которые запечатлел ушедший герой. Отсутствие в монофильмах наводящих вопросов от корреспондента (режиссера, автора), а также видимость отсутствия технических посредников между творцом и зрителем (оператора, режиссёра, звукорежиссёра), даёт возможность герою-автору быть более естественным и живым во время монолога, комментируя то, что лично он считает важным и произвольно реагировать на обстоятельства.

Отличительной чертой монофильмов также является преобладание монологической речи («Комната 666», «Соль»), однако допускаются и альтернативы: в фильме «Человек-Гризли» Тимоти организует односторонний диалог с медведями и лисами.

Один из интересных режиссёрских приёмов, характерный для модели монофильма – это отказ от любой смены крупностей планов (в том числе и в качестве «перебивок»): так, например, в картине «Комната 666» Вим Вендерс выстраивает последовательность эпизодов хронологически, используя исключительно общие планы, которые заключают в себе фрагмент реального времени, а не сформированного с помощью монтажа. Логично, что в фильмах-самонаблюдениях роль оператора практически утрачивается: задача сосредоточить внимание зрителя на неигровом, отчасти хаотичном действии

требует отказа от монтажной съёмки. Соответственно, профессиональный оператор, обеспечивающий художественный элемент технической съёмки, становится не нужен. Несмотря на признаваемую значимость глубинной мизансцены и планов-эпизодов (А. Базен), авторы монофильмов сделали ставку на совершенное высвобождение героя и усиление у зрителя «эффекта присутствия».

Метод моносъёмки используется достаточно разнообразно. В неигровом кино появились достаточно влиятельные группы фильмов, использующих данный приём. Прежде всего, это так называемые «непотические фильмы» (фильмы-воспоминания), где помимо главного доминирующего (снимаемого) героя имеется второй – ассистирующий (снимающий) герой. Тематически, зачастую, это монофильмы о ближайших родственниках (ребёнок – родитель; предок – потомок; муж – жена и т.д.) или друзьях (поджанр бадди-муви). В жанровом отношении это как правило роуд муви, жанр, получивший современное название от английской фразы road movie – переводящейся буквально как «дорожное кино». Как правило, это фильм-путешествие (часто комедия, вестерн), персонажи которого находятся в пути.

Отношения доминирующего и ассистирующего героев прослеживаются во многих фильмах. Так, в картине режиссёра Моше Цимермана «Пицца в Освенциме» (Израиль, 2008) главный герой (пожилой глава семейства) хочет проехать по местам, где прошло его страшное военное детство. Уговорив детей, они отправляются в шестидневное путешествие. Дочь в данном случае выступает автором и ассистирующим героем одновременно.

В другой картине, снятой польским режиссёром Павлом Лозиньским – «Отец и сын» (Польша, 2013) – использован подобный же метод. В качестве ассистирующего героя выступал сын режиссёра, тоже документалист, Марцель. Чтобы быть честными друг перед другом, каждый имел свою камеру и снимал свою версию путешествия.

Очевидно, появившийся совсем недавно монофильм ещё не осмыслен до конца как с технической, так и с экспериментально-потенциальной точек зрения.

Отсутствует концептуальная культурологическая база (хотя культурные корни можно уследить ещё в «Одиссее» и «Энеиде»). Можно отметить лишь то, что опыт съёмки монофильмов типа «Человек-грizzly», «Соль», «Отец и сын», «Пицца в Освенциме» и других опровергает тезис о кино как об исключительно коллективном творчестве. Практика демонстрирует тенденцию к персонификации кинотворчества, обретению авторами пусть и относительной, номинальной, но свободы деятельности.

#### 5. Метод «поперечного сечения» в неигровом кино

Основная цель применения приёма «поперечного сечения» – достичь слияния героя и пространства. Данное режиссёрское решение позволяет выстроить такую драматургическую конструкцию картины неигрового кино, при которой происходит конвергенция: «герой» и «пространство» совпадают. В переводе с латинского «конвергенция» означает «сближение», в частности, сближение или совпадение двух и более лингвистических сущностей. Относительно кинодраматургической теории мы дали термину следующую дефиницию: приём, интегрирующий авторское видение концептов «герой» и «пространство» в едином драматургическом функционале фильма.

Наглядный образец рассматриваемой драматургической модели дан в фильме «Океаны» режиссёров Жака Перрена и Жака Клузо (2009). Герой-пространство океан и его обитатели (второстепенные герои) функционально могли сочетаться либо как элемент образа главного героя (океана), либо как набор второстепенных относительно самостоятельных персонажей.

Последний вариант хорошо показан в картине режиссёров Вернера Херцога и Дмитрия Васюкова «Счастливые люди: год в тайге» (Германия, 2010) о быте и нравах охотников, рыболовов и обычных сельчан из села Бахта Туруханского района. Тут «скелет» функционального распределения действующих лиц реализован абсолютно чётко: главный герой – тайга; элементы образа главного героя – звери и растения; охотник – персонаж второго плана.

Таким образом, суть конвергенции в том, чтобы соотнести с главным

героем-пространством характеристики второстепенных персонажей и их фабульный потенциал, преодолев их изначальную разнородную качественность, поскольку элементы образа главного героя не могут вступать в конфликт с самим героем. Элементы образа героя-пространства аналогичны, например, речи или внешности героя классического. Поскольку крупного плана героя-пространства быть не может (крупный план пустыни, океана или тайги невозможен), то второстепенные атрибуты приобретают особое значение визуальной реализации драматургического замысла неигрового кино. Образ главного героя-пространства синтезируется конвергенцией отдельных подобразов (животные, растения, небо, земля и т.д.), каждый из которых, зачастую, обладает достаточной самостоятельностью и завершённостью бытия (в отличие от кино игрового, где взятый крупным планом элемент внешнего образа героя, например, глаз, не может иметь собственной, драматургически завершённой истории). Ёмко выразил эту мысль документалист из Нидерландов Йохан ван дер Кейкен: «Я не вижу лица Земли»<sup>44</sup>.

Сложность задачи приводит к тому, что в большей части неигровых картин природный пейзаж или городской вид выступает скорее фоном, чем пространством. Как точно заметила искусствовед Л. Канашова: «В фильмах можно выделить два основных типа пейзажа: детальный, напоминающий миниатюру, который можно охватить одним взглядом, и пространственную панораму, тяготеющую к традиции мирового пейзажа, показывающего масштабность и неограниченность пространства. Пейзаж обладает темпоральным смыслом, появляясь в моменты определенных композиционных и сюжетных пауз, требующих либо задержать действие, протянуть интригу, либо дать передохнуть зрителю»<sup>45</sup>.

В данном случае цитата относится к кино игровому, в то время как

<sup>44</sup> Высоков А. 7 января 2011 года умер талантливый нидерландский режиссер и фотограф Йохан ван дер Кейкен [Электронный ресурс]. А. Высоков. Photo Island. URL: [http://www.photoisland.net/pi\\_hist\\_text.php?lng=1&hist\\_id=151](http://www.photoisland.net/pi_hist_text.php?lng=1&hist_id=151) (дата обращения 22.11.2022).

<sup>45</sup> Канашова Л. Изобразительно-выразительные средства шведской классической киношколы // Киноведческие записки. 2007. № 81 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1064> (дата обращения 10.10.2020).

значительное число документальных картин придерживается иного драматургического постулата: использование пейзажа в качестве главного, а не вспомогательного, героя. Причём иногда пространство заменяет героя. Обратная метаморфоза невообразима: герой не способен функционировать вне пространства, в отличие от последнего. Это очевидно уже из названий картин:

- «Берлин – симфония большого города» режиссёра Вальтера Рутмана (1927), главное «действующее лицо» – целеустремлённый город Берлин;
- «Сена встречает Париж» режиссёра Йориса Ивенса (1957), главный актёр – река Сена, «мимо» которой «бежит» Париж;
- «Рим Феллини» режиссёра Федерико Феллини (1972) – бурный и феерический Рим;
- «Дом» режиссёра Янна Артюс-Бертранда (2009) – красивая и прекрасная, но израненная деятельностью человека планета Земля;
- «Океаны» режиссёров Жака Перрена и Жака Клузо (2009) – океан.

Размышляя о термине «поперечное сечение», немецкий историк кино З. Кракауэр показал, что впервые его ввёл в оборот сценарист Б. Балаш, взявший его из геометрии и употребивший его в сценарии фильма «Приключения десятимарковой ассигнации» (1926), позже снятого Б. Фиртелем. Основным персонажем в фильме выступила кочующая из рук в руки десятимарковая ассигнация. Позже принцип «поперечного сечения» был использован в картинах «Берлин – симфония большого города» и отчасти «Рим Феллини». Зигфрид Кракауэр отмечал: «Оказавшись в тисках психологического оцепенения, немецкие кинорежиссёры создали особую разновидность фильма, где та или иная сфера реальности изображалась в «поперечном сечении» ... Их нейтральность логически вытекала из принципа «поперечного сечения». И случись им принять ту или иную сторону, они нарушили бы правила игры. Эти фильмы явились чистейшим выражением «новой вещности» ...»<sup>46</sup>.

Очевидно, что картина «Приключения десятимарковой ассигнации» –

---

<sup>46</sup> Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. URL: <http://www.100films.ru/enckino/247980.html?ysclid=lrkdse81vt579205746> (дата обращения 10.11.2023).

плохой пример для рассматриваемой здесь темы, поскольку в фильме отсутствует совпадение пространства и главного героя. Хотя сам ход и интересен (например, «Сказки Манхэттена» режиссера Жюльена Дювивье: шесть новелл о чёрном фраке, проклятом портным и постепенно переходящем вниз по социальной лестнице Нью-Йорка от одного владельца к другому). Однако в случае вещи-героя, с одной стороны, пространство географически весьма широко «размазывается», а с другой – герой-вещь конкретен и визуален, а потому довольно прост, в отличие от Рима или Океана. Последним, чтобы из эфемерного понятия превратиться в главного героя, необходимо визуализироваться, сконцентрироваться в образ, стать реальным (как фрак из «Сказок Манхэттена» или десятимарковая ассигнация из «Приключений десятимарковой ассигнации»). Именно этой трансформации и служит метод «поперечного сечения», так и не расшифрованный З. Кракауэром и Б. Балашем. Как работает эта драматургическая структура на практике?

В геометрии поперечное сечение – это «сечение под прямым углом к продольной оси». Применительно к указанным фильмам можно утверждать, что «расчленение» на конкретные факты некоего умозрительного фундаментального образа (вроде героя-пространства «Берлин» или «Рим») и предоставляет внутренние резервы для превращения этого трансцендентного образа в предметный образ реального героя.

Согласно формуле Герца Франка из книги «Карта Птолемея» «Факт-образ... Факт-образ», в документальном кино, если оно претендует на «правду искусства», факт обязательно надо превратить в образ. Однако перед автором, применяющим метод «поперечного сечения», стоит прямо противоположный вопрос: как некий образ (океан, пустыня, Рим) представить в виде суммы фактов. Переиначив Герца Франка, «поперечное сечение» – это «образ-факт... образ-факт». Это попытка «вскрыть» образ, «разрезать» его поперек и обнаружить внутри образа совокупность вещественных жизненных фактов (конкретных «муравьёв» в абстрактном «муравейнике»).

## 6. Неигровое роуд-муви

Структура роуд-муви – направление киноиндустрии, получившее развитие в культуре США 50-60-х годов XX века благодаря субкультуре «битников», перекочевало в неигровое кино, получив новые съёмочные возможности, а также обновлённую драматургическую составляющую. Как отмечалось выше, корни «драматургии пути» обнаруживаются уже в древнегреческом эпосе. На структуры «пути героя» указывает и специалист по греческим мифам Д. Кэмпбелл: «Большинство мифов имеют общую сюжетную структуру – путешествие архетипического героя, мономиф»<sup>47</sup>. Если к «роуд-муви» подходить с этой точки зрения, то её следует считать не столько жанром (направлением, или стилем), сколько цементирующей, очень точно связывающей историю драматургической структурой, «драматургическим архетипом». Эта идея была реализована в немецком театре XX века в течении «Драма пути», с той лишь разницей, что путешествие героя имеет не физический (пространственный) характер, а условно внутренний – как трансформация образа героя от начала к финалу. В качестве примера можно вспомнить пьесу Августа Стринберга «Игры снов», премьера которой состоялась 2 июня 1928 года на сцене Театра «Альфред Жарри» в постановке Антонена Арто, или его же мистерию «На пути в Дамаск».

В игровом кино всплеск популярности роуд-муви связан с тенденциями в американской культуре 50-60-х годов прошлого века. При этом «дорожная история» как культурное веяние характерна не только для кинематографа. Его основы заложили поэт Аллен Гинзберг, журналист Люсьен Карр, скандально известный эссеист Уильям Берроуз, писатель Джек Керуак и многие другие личности.

Герои «битники» (beat generation – разбитое / разбитное поколение) культурологически восходят к более раннему «потерянному поколению». Это вечные скитальцы, нонконформисты и бунтари, герои «своего» времени, для которых непрекращающаяся дорога и вечный поиск себя – не цель, а целостная

---

<sup>47</sup> Кэмпбелл Д. Тысячеликий герой. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=110099&p=1> (дата обращения 24.02.2020).

философия жизни, делающая человека свободным от ложных буржуазных ценностей:

- литературные шедевры «На дороге», «Бродяги Дхармы» Джека Керуака;
- «Беспечный ездук» режиссера Денниса Хоппера (США, 1969);
- «Пять легких пьес» режиссера Боба Рейфелсона (США, 1970).

Исследователь роуд-муви У. Саллес в статье «Заметки о теории роуд-муви» приводит мнение Вима Вендерса о данном явлении, который считает: «Истоки лежат еще дальше в истории – в наших кочевых корнях, в изначальной потребности человечества оставить отчет о своем перемещении по земле. Если вы согласитесь с этим видением, то наскальные рисунки Ласко и Альтамиры – истинные первые свидетельства жизни в движении. В каком-то смысле первые дорожные повествования»<sup>48</sup>. В другой работе, в сборнике статей «Книга о роуд-муви» в предисловии авторы отмечают: «Роуд-муви слишком восхитительное направление, чтобы поднимать социально-политические темы»<sup>49</sup>. И указывают на тот факт, что американское роуд-муви, обретшее популярность в период войны во Вьетнаме и пропитанное идеями хиппи, показало себя преимущественно аполитичным и явно антимилитаристским.

Иное дело в России. Здесь очевиден уклон жанра к мифологическому первоисточнику: герой не вольный путешественник, ищущий приключений и свободы. Герой отечественного роуд-муви – солдат, либо возвращающийся с войны, либо идущий на войну и символически перерождающийся в момент кульминации:

- классические примеры из игрового кино – это сын, идущий с войны к матери в фильме «Баллада о солдате» (реж. Г. Чухрай, СССР, 1959), и противоположная ситуация – отец, идущий к сыну на войну в фильме «Отец солдата» (реж. Р. Чхеидзе, СССР, 1964);

- в документальном кино – ставший легендарным фильм «Катюша» режиссёра Виктора Лисаковича (Екатерина Демина вместе с журналистом

<sup>48</sup> Саллес У. Заметки по теории роуд-муви. URL: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html> (дата обращения 23.02.21).

<sup>49</sup> Cohan S., Hark I. R. The Road Movie Book. Routledge: 2002. P. 1.

Сергеем Смирновым отправилась к Керченскому проливу, где прошли её военные годы).

Киновед С. Сычев в 2020 году включил фильм «Катюша» в 20 лучших фильмов о войне, опубликовав в газете «Известия»: «Виктор Лисакович нашёл способ вернуть документалистике ощущение несыгранной правды: предложил героине войны Екатерине Деминой смотреть и обсуждать хронику, не предупредив её о съёмке. И вместо парадного портрета получил живую реакцию со слезами, смехом и словами, которые перед камерой никогда бы не прозвучали. Эта 20-минутная лента сразу стала классикой»<sup>50</sup>.

Модель роуд-муви начинается на 10 минуте, то есть в середине фильма (второй акт) – звучит авторский закадровый текст, который как бы обозначает дорогу: «От Темрюка до Вены. Как просто это сейчас сказать. Они слишком хорошо помнят этот путь. И Катюша, и ее боевой друг – Владимир Петренко». С этих слов и начинается путешествие в прошлое. Режиссёр снимает синхрон с однополчанином героини Владимиром Петренко прямо на берегу моря в Керчи, а не дома у ветерана, как это сейчас принято в телефильмах. Зато этот хлопотный для организаторов момент позволил получить живую и непосредственную реакцию, столь важную для качественной документальной кинодрамы.

Кроме того, режиссёр Виктор Лисакович стал одним из первопроходцев в применении данного приёма – соединении оригинальной съёмки и хроникальных кадров с участием одних героев или одних и тех же мест. «Она была впереди и когда они штурмовали Керченский берег в 43. Сколько крови пролилось на эти камни. Вот сохранившиеся кадры этого боя», – произносит голос режиссёра за кадром, и далее идут кадры хроники, создавая мощный эмоциональный эффект.

Также надо отметить, что картина «Катюша» снималась в 1964 году на чёрно-белую плёнку, и поэтому хроника казалась зрителю естественным дополнением и продолжением современных кадров: контраст был малозаметен. Сегодня, с развитием техники, режиссёры, напротив, используют монтаж

---

<sup>50</sup> Сычев С. Не сможем повторить: лучшие документальные фильмы о войне. Известия. URL: <https://iz.ru/1005673/sergei-sychev/ne-smozhem-povtorit-luchshie-dokumentalnye-filmy-o-voine> (дата обращения: 24.02.2020).

современных цветных кадров с хроникальным видео или фотографиями этих же мест, снятых много лет назад, в качестве сознательного контрастообразующего приёма, добиваясь большей эффектности столкновением разнокачественных элементов: чёрно-белого/цветного, «зерна» пленки/цифровой чёткости изображения. А «путь героя» естественным образом становится концепцией, связующим звеном драматургической организации событийности фильма.

Яркий пример – картина режиссёра Олега Штрома «Братья по оружию. Во имя общей победы» (2016) о бывшем узнике штутгартского арбайтслагера Владимире Терентьевиче Куце. В 1945 году он был освобожден войсками союзников и стал сыном полка. Вместе с американцами дошёл до города Эннс в Австрии, где в мае 1945 года встретились войска США и СССР. Интересен пролог фильма. Главный герой вспоминает: «Адольф Гитлер... с бородой», и только в конце сцены становится ясно, что неожиданный образ – это сон, приснившийся контуженному Владимиру Терентьевичу. Лейтмотивом фильма выступает образ пути. Первая же остановка трансформирует повседневность в образ – ремонтные работы, стройка становятся метафорой, буквально и на глазах зрителя, и на глазах героя физическое прошлое, которое могло быть опознано героем, трансформируется: исчезают обветшавшие объекты, перестраиваются здания. Остаётся лишь память.

Другим ярким примером документального «дорожного кино» является картина 2008 года израильского режиссёра Моше Циммермана «Пицца в Освенциме», в котором герой Дэнни Ханох вместе с дочерью совершает путешествие в свое трудное детство. Ещё ребёнком он был арестован нацистами и теперь едет в концлагерь в Биркенау, где он провёл самые страшные годы в своей жизни. В прологе фильма зрителю сразу объясняют географию путешествия: шесть дней пути, четыре страны и пять лагерей смерти. Финал – ночёвка в лагере Биркенау.

С точки зрения драматургической структуры, и картина «Братья по оружию. Во имя общей победы», и фильм «Пицца в Освенциме» выстроены идеально. Причём в обоих случаях режиссёры применили реверсивное сюжетное

построение (события как бы «отматываются» назад). Суть метода реверсии («метода первичной ситуации») в том, чтобы организовать «путь» так, чтобы каждая сцена (эпизод, остановка, событие) приводила к той или иной реакции героя, внутреннему изменению.

При этом важно отметить, что основной драматургической пружиной служит поиск значимых мест из прошлого: в картине «Пицца в Освенциме» Дэни ищет свою койку в бараке, а Владимир Куц – могилу Антона Старца, спасшего его во время войны. В фильме В. Лисаковича «Катюша» ключевой сценой становится эпизод с колодецем, из которого Екатерина Демина, рискуя жизнью, носила воду раненым бойцам. Снова оказавшись у памятного колодца, она снова набирает здесь воду, которая и сейчас кажется ей самой вкусной.

Поиск значимых мест в неигровом кино – не просто формальная цель. В каждой из рассмотренных картин («Катюша», «Братья по оружию. Во имя общей победы», «Пицца в Освенциме») дорога в поисках мест является и детективной интригой, и сакральным, разрешающим внутренний конфликт процессом.

И колодец («Катюша»), и потерянная могила («Братья по оружию. Во имя общей победы») являются не просто частью их жизни. В рамках дорожного повествования факты биографии вырастают до образов. Более того, если вспомнить цитату из «Маленького принца» А. де Сент-Экзюпери «Вода бывает нужна и сердцу...», колодец перерастает рамки образа и становится символом – символом жизни в целом. Вода, которую пробует Катюша – это «вода для сердца», пробуждающая экзистенциальные воспоминания. Именно поэтому нам важно не столько то, что говорится героями, сколько то, как они это произносят. По той же причине высоко ценятся крупные планы: они позволяют увидеть живые эмоции людей – не наигранные воспоминания, а непосредственно ожившую память. Сама природа этих искренних воспоминаний иная: это вызванные текущим моментом индуцированные ретроспекции, в которых преобладают эмоции, а не интеллект.

Исследователь Д. Кикот отмечает: «Когда человек сталкивается с каким-то стимулом (знакомый запах, звук и т.д.), мозг воспроизводит эту активность, тем

самым позволяя ему вспомнить что-то, связанное с этим стимулом. Это напоминает воспроизведение пластинки, на которую записали воспоминание, а иглой проигрывателя в данном случае служат внешние стимулы»<sup>51</sup>. Для документального кино воспоминания, вызванные внешней средой, а не вопросами интервьюера, особенно важны. Описанный метод реанимирования воспоминаний получил название «Эффект Пруста»: «Писатель удивительно достоверно и виртуозно описал один из сложнейших ментальных процессов – извлечение из недр прошлого целого пласта воспоминаний, спровоцированное небольшим внешним импульсом. Описание короткого промежутка времени между ощущением вкуса пирожного Мадлен и травяного чая и возникновением в явной форме воспоминаний, этим ощущением вызванных, занимает в романе около пяти страниц. Роман пронизан подобными открытиями или, лучше сказать, художественными «фиксациями» различных ментальных и душевных явлений внутреннего мира человека...»<sup>52</sup>. «В неигровом кино поиски способов оживления памяти – принципиальный вопрос творческой методологии», – утверждал режиссёр В.П. Лисакович и отмечал: «Для того чтобы вообще работать в документальном кино, необходимо верить в то, что ты можешь изобразить психологические процессы своего героя»<sup>53</sup>. Роуд-муви как жанр как раз и видится идеальной формой реализации «Эффекта Пруста» в документалистике. Во всех приведённых примерах наиболее пронзительные сцены – это редкие кадры «первого узнавания» дошедших до наших дней осколков прошлого.

Первое узнавание может быть не только визуальным, но и вербальным: в картине «Братья по оружию. Во имя общей победы» герой узнаёт звон колокола у кладбища. Услышав его, он произносит: «Это он, этот колокол... Он не менялся. Он». Но само кладбище Владимир Куц визуально не узнаёт: «Совсем другой вид». В обеих сценах обнаруживается «Эффект и антиэффект Пруста»: в первом

<sup>51</sup> Кикот Д. Архивы памяти. Как мозг кодирует и воспроизводит память. URL: <https://habr.com/ru/company/ua-hosting/blog/492706/> (дата обращения 25.02.20).

<sup>52</sup> Нестерова А.В. Пирожное Мадлен и нейрофизиологические основы памяти [Электронный ресурс] // Язык и текст. 2017. Том 4. № 4. С. 149–154. doi:10.17759/langt.2017040413.

<sup>53</sup> Лисакович В.П. Наши поиски и наши беды // Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970. С.220.

случае колокольный звон будоражит память и приводит к череде воспоминаний, а во втором – столкновение образа кладбища, запечатленного в памяти с конкретной действительностью, также оживляет воспоминания.

Документальное роуд-муви обладает ещё одним достоинством: оно освобождает режиссёра от статичных синхронизаций. Ведь любое путешествие – это диалог с попутчиком: дочь главного героя в картине «Пицца в Освенциме» (лично вовлеченная в событие); режиссёр Олег Штром (автор) в картине «Братья по оружию. Во имя общей победы» (объективный заинтересованный слушатель, с которым зритель идентифицирует себя самого). При этом режиссёры не отказываются совсем от синхронизаций классических – они лишь получают специфическую драматургическую нагрузку.

Так, финальный статичный синхрон в фильме «Братья по оружию. Во имя общей победы» снят дома у героя фильма, путешествие окончено, Владимир Куц сидит в кресле на фоне уютно горящей лампы и рассказывает, как вернулся домой, последние его слова: «Мама». В начальной сцене картины герой рассказывает свой сон про Гитлера: тот же интерьер, но путешествие по значимым местам ещё впереди, а в воспоминаниях речь о пути, пройденном много лет назад – сегодня о нём напоминают лишь сны.

Фильм «Пицца в Освенциме» завершается закадровым текстом дочери главного героя, именно она выражает финалообразующую мысль: «Пережить Холокост невозможно – выживших не бывает». При этом пессимистичный вербальный посыл выступает в контрапункте с синхронным изображением наблюдения за главным героем – Денни танцует со своей женой. И эта сцена, полная жизни, противоречит закадровому тексту.

Различие, которое сразу бросается в глаза – это операторская работа, совершенно разная манера съёмки. В фильме «Пицца в Освенциме» – это имитирующая любительские видео преднамеренно небрежная съёмка с рук, внешне естественные мизансцены, подвижная камера, на первый взгляд не выстроенная, хаотичная композиция кадра. В картине «Братья по оружию. Во имя общей победы» всё наоборот: камера объективна (хоть и тоже подвижна),

композиция каждого кадра точно продумана, тонкая работа оператора неприметна.

Исследование драматургической основы указанных фильмов позволяет сделать ряд выводов. Можно говорить об отдельном направлении неигрового роуд-муви, которое можно определить как «реверсивный тип роуд-муви» – когда сюжетное развитие совершается назад: то есть герой погружается в собственное прошлое, в поисках конкретных географических мест и субъективных образов.

Стоит обратить внимание на особые режиссёрские и драматургические инструменты фильмов данного направления:

- принципиальная ситуативность: драматургическая структура подобного фильма строится на «методе первичной ситуации» – съёмке живых непосредственных реакций героя, доступных лишь один раз, поскольку речь идёт не о традиционном повествовательном синхроне, а о синхроне-реакции;

- синхроны-реакции и синхроны, снятые в пути, имеют ярко выраженный динамический характер, поскольку сама ситуация общения (хронотоп) вынуждает героя реагировать на факты живыми эмоциональными реакциями памяти;

- столкновение (наложение) хронотопов современного (съёмка здесь и сейчас) и бывшего (через хронику этих же мест или субъективные воспоминания героя) создаёт особый смысловой режим фильма, в том числе изобразительный;

- организующей повествование пружиной выступает цель путешествия героя, чаще всего связанная с поиском утраченных мест и разрешением личных побудительных мотивов;

- наличие попутчика-слушателя (автора), ведущего диалог с героем и провоцирующего его на воспоминания, с которым зритель себя идентифицирует.

По мнению киноведа У. Саллеса, даже если речь идёт о кино игровом, именно жанр роуд-муви предоставляет существенный инструментарий для формирования документальной стилистики: «Камера должна снимать в ритме персонажей, которые находятся в постоянном движении – в движении, которое нельзя контролировать. Таким образом, роуд-муви, как правило, даёт ощущение

импровизации, которое характерно для документального кино»<sup>54</sup>.

Данное утверждение подкрепляется практикой: режиссёры неигрового кино, как правило, не пользуются авторским закадровым текстом и реконструкциями, ограничиваясь методом наблюдения, поскольку зрителя интересует живые и естественные реакции героя, проявляющиеся лишь в лично-значимом хронотопе.

### 7. Неигровой фильм-эссе

Ещё одно направление неигрового кино, уходящее корнями в существовавшую в 60-е годы школу «прямого кино» (Ричард Лилок, Дон Пеннбейкер), но «переросшее» прямое отображение действительности, получило название фильма-эссе. В 1982 году французский коммунист, поклонник советского кинематографа и в особенности творчества Дзиги Вертова, Крис Маркер, представил публике ставшую легендарной документальную драму «Без солнца». Картина сочетала в себе яркий видеоряд (кадры, снятые в Японии, Африке, Исландии, Франции и США), закадровый авторский текст (размышление-монолог в форме писем к воображаемой женщине) и особую образность (экзотические образы, вызывающие контрасты и сравнения).

Автор, несомненно, был знаком и с работой Михаила Ромма «Обыкновенный фашизм», творчески перенимая у мэтра не только эстетику субъективного закадрового текста, но и технику условно «авторского управления изображением»: в фильме «Обыкновенный фашизм» Михаил Ромм пользовался хроникой, Крис Маркер собственными съёмками. Суть приёма в работе с темпоритмической линией повествования – специфическим монтажом, сближающим зрительское восприятие с авторским видением: в частности, использовании стоп-кадров для разрывания движущейся картинки (что является основой традиционного кино). В советской кинодокументалистике метод авторского управления хроникой (стоп-кадр в сочетании с закадровым авторским текстом) широко применялся, например, на телевидении: можно вспомнить знаменитый многосерийный телеэпос 1967-68-х

---

<sup>54</sup> Саллес У. Заметки от теории роуд-муви. URL: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html> (дата обращения 23.02.21).

годов «Летопись полувека» коллектива режиссёров под руководством Игоря Масленникова и Бориса Горбачева. Стоп-кадр дает Крису Маркеру потенциал для эссеистического авторского размышления, не просто высказать определённую идею, но вмешаться в хронотоп, контролировать поток времени, сделав его прерывным.

Вскоре на экраны выходит кинокартина немецкого режиссера Вима Вендерса «Токио-га» (ФРГ, 1985). Это совершенно иной поворот эссеистической эстетики, иной творческий замысел: создать фильм-портрет, фильм-оммаж (от фр. *hommage* – признательность, дань уважения). Вендерса интересует фигура классика японской и мировой кинорежиссуры Ясудзиро Одзу («Токийская повесть» и др.). Вим Вендерс тоже применяет метод контрапункта, однако в его случае формируется два условно автономных пространства – закадровое и внутрикадровое. Но они не сталкиваются, а существуют параллельно: изображение и закадровый текст. Лейтмотив фильма – поиск режиссёром образов, волновавших Ясудзиро Одзу. Но в современной ему Японии Вендерс их не находит. На могиле великого японца Вим Вендерс обнаруживает китайский иероглиф «му» – «пустота», «ничто». В фильме «Токио-Га» он говорит, что пустота – это то, что царит сегодня, когда такого искусства в кино больше нет.

Следующим «изобретателем» формулы фильма-эссе стал немецкий режиссёр Харун Фароки: в 1997 году на экран выходит его фильм-эссе «Натюрморт». Классические натюрморты XVI-XVII веков (статичные сцены, сопровождаемые авторскими закадровыми размышлениями) резко контрастируют с рекламой и кадрами из фотоателье 90-х годов XX века (наблюдения-лайфы, содержащие только естественные шумы). Этот контраст статики и движения, закадровой речи и молчаливого наблюдения работает на основную тему и идею фильма – исследование общего и различного в двух способах изображения вещей и товаров различных эпох: точного слова, характерного для неподвижного прошлого и гнетущей тишины, присущей динамичной визуальности настоящего.

Во вступительной статье искусствоведа Лукаса Хилдербранда к номеру

Millennium Film Journal «Эксперименты в документалистике»<sup>55</sup> приводятся несколько интересных цитат, в которых определяется специфика фильма-эссе как отдельного направления в неигровом кино. Так, Л. Хилдербранд цитирует киноведа Нору Алтер: «Эссе, – по предположению Дьёрдя Лукача, – это «критика как форма искусства»<sup>56</sup>. Эссе фрагментарно, подвижно, не ищет абсолютной правды, что характерно для документального жанра, и находит единство в трещинах, а не в их глянцеваии»<sup>57</sup>.

Исследователь Йорг Хубер обозначает некоторые творческие инструментари, используемые теми режиссёрами, которые отважились экспериментировать с эссеистическими моделями кино: «Эссеистика представляет процесс субъективного восприятия и ассоциативного мышления; она включена в перевод и переход; она фокусируется на подвижной природе воображения, далекой от каких-либо программных высказываний. ...Видео-эссе интересны выбором отправной точки... такой как восприятие, которое намечает конкретные пути и возможности повседневного опыта существования в мире, открытия мира».

Киновед Лаура Раскароли видит предназначение фильма-эссе в установлении личной связи между зрителем и автором, что сближает определение задач фильма-эссе с философской поэтикой М.М. Бахтина. «Каждый зритель – как личность, а не часть какой-либо анонимной, коллективной публики – приглашается к участию в диалоге с художником, к интеллектуальной и эмоциональной активности, к взаимодействию с текстом, – пишет Л. Раскароли. – Гуманизм, на самом деле, заложен в структуру эссе – через допущение существования какой-то общности человеческого опыта, который позволяет двум субъектам встретиться и общаться на основании этого разделенного опыта»<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> Щатило И. Лебидинальное киноведение №26. Эксперименты в документальном фильме: противоречие, неопределенность, изменения. URL: <https://cineticle.com/experimental-documentary/> (дата обращения 12.07.2021).

<sup>56</sup> Алтер Н.М. Перевод эссе в фильм или инсталляцию // Журнал Визуальной Культуры. 2007. №1. С.47.

<sup>57</sup> Хубер Й. Видео-эссе: о теории-практике перехода // Stuff It: Видео-эссе цифрового века / ред. Урсула Биман. Цюрих: Спрингер, 2003. С. 93-94.

<sup>58</sup> Раскароли Л. Фильм-эссе: проблемы, определения, текстовые обязательства // Framework 49. Осень 2008. №2. С. 36-37.

Действительно, из анализируемых фильмов («Токио-га», «Без солнца», «Натюрморт») видно, что закадровый текст выстраивается таким образом, чтобы у зрителя возникло ощущение, что автор делится с ним сокровенными мыслями, что это не закадровый текст, написанный сценаристом, а транслируемый внутренний монолог автора – принципиально не информативный, осознанно не комментирующий и не дублирующий изображение.

Именно в фильмах-эссе получает свое полное раскрытие тезис М.М. Бахтина, согласно которому «текст – не застывшая сущность, но диалог между автором, читателем и исследователем»<sup>59</sup>.

Режиссёрско-драматургический инструментарий, используемый режиссёрами-эссеистами, разнообразен (это всегда авторское кино, исключительно личное), однако можно выделить некоторые характерные приёмы:

1. Субъективный авторский текст, в котором используется местоимение «я».
2. Несоответствие закадрового текста и изображения.
3. Фрагментарность и дискретность повествования (возможно использование стоп-кадров и других приёмов, разрушающих целостность хронотопа и движущегося изображения).

4. Движение от частного к общему (личные авторские размышления постепенно приобретают глобальную значимость).

#### 8. Метадокументальный фильм

Еще одно малоизученное стилевое направление мы предлагаем обозначить как метадокументальный фильм, по аналогии со спецификой такого культурного явления как метатеатр. Для обозначения структурных особенностей необходимо обратиться к определению стилистики метатеатра: «Так, электронный «Справочник писателя Университета Виктории», авторство статей в котором не оговаривается, предлагает следующее толкование метадрамы: “Способ письма, при котором комментируется процесс написания; она (метадрама)

---

<sup>59</sup> Руднев В. Винни Пух и философия обыденного языка. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=94428&p=2> (дата обращения 14.08.2021).

саморефлексивна»», – пишет исследователь Е.Н. Политыко<sup>60</sup>. Таким образом, в театральной и игровой драматургии мы имеем дело со структурно-смысловыми опытами «уровень сюжетостроения пьесы-в-пьесах»<sup>61</sup>. Одним из родоначальников подобных стилевых игр можно считать немецкого драматурга VIII века Людвиг Тика и его пьесу «Кот в сапогах». В эпоху романтизма уже закладывается мощный фундамент для последующих постмодернистских экспериментов с сюжетной композицией. В пьесе Людвиг Тика представлено несколько миров: сказочный мир кота и хозяина, мир зрителей, комментирующих происходящее на сцене, мир актёров, играющих кота и хозяина, и четвертый мир – это мир драматурга, которому надоело своё собственное творение. В пьесе преднамеренно стираются границы между реальностью и ирреальностью. Пьеса была написана Людвигом Тиком в 1797 году, а поставлена только в 1844.

Для пространства игровых произведений характерен целый набор драматургических (а потом и сценарных) средств, с помощью которых создается метаистория, и в первую очередь это работа с платоновским «диегезисом», а не с аристотелевским «мимесисом».

«Платон в «Государстве» определяет диегезис как способ поэтического выражения, существующий наряду с мимесисом – подражанием. В чистом виде диегезис представлен в дифирамбе, где поэт говорит от себя, тогда как в трагедии и комедии он изъясняется устами персонажей, что и составляет мимесис», – отмечает искусствовед С. Стахорский<sup>62</sup>.

Можем ли мы говорить о метадокументалистике и элементах диегезиса в неигровом кино, если в этом виде кинематографа реальность и борьба за неё являются главной задачей режиссёра-документалиста? По логике

<sup>60</sup> Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Вып. 5(11). 2010. С.172.

<sup>61</sup> Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Вып. 5(11). 2010. С.165.

<sup>62</sup> Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativy-teatralnoy-dramaturgii-i-ih-ekrannye-otrazheniya-diegezis-i-ekfrasis/viewer> (дата обращения 06.09.2021).

метадраматургии, документальный герой должен презентовать свой образ как образ героя документального фильма. То есть рамки экрана (или телевизора) должны смыслово подчеркиваться. Автор настолько честен с зрителем, что не делает вид, будто он фиксирует реальность, а он фиксирует момент фиксации реальности.

Здесь хотелось бы привести в пример два фильма – вновь «Катюша» (реж. В. Лисакович, 1966, СССР) и «Нурулла Базетов» (реж. В. Ротенберг, 1966, СССР). В двух этих фильмах, снятых с разницей всего в один год, проявляются элементы метаистории, а именно кино в кино. Героиня «Катюши» смотрит на большом экране хронику, участницей которой она могла бы быть, узнаёт знакомые лица, комментирует знакомые события. А сталевар Нурулла Базетов смотрит по телевизору хронику с собственным участием и так же, как Екатерина Демина, и узнает, и вспоминает, и комментирует. И если в «Катюше» этот приём организует большой эпизод, то фильм «Нурулла Базетов» целиком выстроен на просмотре героем хроники. Если в игровой драматургии (будь то кино или театр) организация сюжетной композиции как метаистории даёт представление о контрасте между условной реальностью (выдуманной автором) и условной ирреальностью, художественным пространством (также выдуманным автором, но уже по принципиально другим стилистическим законам), то в документальном кино выстраивание материала через метаисторию решает принципиально иные задачи, связанные с активацией памяти. Автору важно заставить героя вспоминать «здесь и сейчас», и не просто вспоминать, но вспоминать на глазах у зрителей. В анализируемых фильмах особый интерес вызывает не хроника, а именно реакция на эту хронику героев.

Несмотря на то, что задачи у игровой и документальной метаистории принципиально разные, эффект получается схожий. Мы как бы сталкиваем два пространства – внутриэкранное действие (хроника в кино или на телеэкране) вписано в наш, зрительский экран. Таким образом, существует как бы два экрана и, соответственно, два заэкранья. Экран для героя, экран для зрителя, заэкранное пространство для участников хроники и заэкранное пространство для самого

героя. Наличием хроники как бы подчёркивается документальность героя, то, что он тоже выходец из хроники. С другой стороны, хроника и ее просмотр также контрастируют друг с другом, но уже в категории хронотопа – как прошлое и настоящее.

Если в игровых метаисториях, например в таком виде кино как анимация, и отчасти в игровом кино, герои зачастую попадали внутрь экрана, становясь его частью (мультфильм по сценарию В. Сутеева «Петя и Красная Шапочка», 1958, СССР или фильм Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира», 1985, США), то в неигровом кино герои взаимодействуют с экраном через воспоминания.

Ещё ранее, чем появились в СССР фильмы «Катюша» и «Нурулла Базетов» с ярко выраженными приёмами метаистории, в которых классические синхроны (воспоминания интеллектуальные) были заменены на рефлексивные воспоминания (спровоцированные просмотром), в 1961 году во Франции был снят фильм «Хроника одного лета», в котором были использованы приёмы, характерные для первых профессий режиссёров – Жан Руш был антропологом, а Эдгар Морен – социологом. Так, социологические и антропологические приёмы были использованы в документальном кино, что в первую очередь проявилось в природе коллективной саморефлексии – причём приём этот используется в фильме трижды: первый раз – в экспозиционной части, когда происходит фиксация творческого процесса, т.е. на глазах зрителей Морен и Руш придумывают сценарий фильма и делают этот традиционно внекадровый акт частью фильма. Второй раз – в момент сюжетного поворота, когда неожиданно сцена документального наблюдения сменяется исчезающим чёрным экраном и оказывается, что всё только что увиденное – это фильм, который смотрят участники этого фильма. «Вы только что видели себя на экране, мы с Эдгаром хотим знать ваше мнение», – Жан Руш произносит ключевую фразу, которая и делает этот фильм одним из первых в истории кино документальным метафильмом. Герои фильма начинают делиться своими впечатлениями, и в конце концов дискуссия сводится к совсем не простому вопросу – можно ли быть искренним перед кинокамерой или в этом всегда есть элемент игры? И наконец

финал – авторы фильма Руш и Морен идут по коридору и обсуждают свой собственный фильм, делая и эту сцену частью повествования.

### 9. Монтажно-архивный фильм

Еще одна малоизученная стилистика, которая формирует и саму структуру – это монтажно-архивный фильм, который более чем на 60% состоит из хроники. Долгое время считалось, что первым режиссёром в истории мирового кино, смонтировавшим фильм только из хроникального материала, была Эсфирь Шуб. Она сделала несколько картин, используя монтажно-архивный метод и не проводя съёмки специально для фильма – «Падение династии Романовых», 1927 (как точка отсчета стиля) и уже в следующем году – «Россия Николая Второго и Лев Толстой», что даёт основание предполагать, что этот метод был осознанно сформирован и активно развивался.

Однако в отечественном киноведении случился настоящий фурор, когда в 2018 году был восстановлен фильм Дзиги Вертова, который долгое время считался утраченным – «Годовщина революции» (1918). Киновед Николай Изволов, восстанавливавший картину (совместно со Светланой Ишевской), отмечает: «Сам того не ожидая, он стал первопроходцем жанра «монтажного фильма» – фильма, который делается из хроники. Наша историография начинает описания такого рода картин с первого фильма Эсфири Шуб, – а он датирован 1927 годом... Очень важная линия нашего, да и мирового кино, оказывается, получила старт десятью годами раньше, нежели мы думали!»<sup>63</sup>. Вместе с тем, Дзига Вертов не продолжил развивать стилистику монтажного фильма, как абсолютно нового явления, требующего осмысления (даже в его теоретических трудах «Драматургические опыты» нет анализа монтажного кино как режиссёрского открытия), поэтому именно Эсфирь Шуб мы по-прежнему можем считать режиссёром монтажно-архивного кино – она не просто создала, но и совершенствовала открытые приёмы и методы. Для советского и мирового кинематографа монтажный фильм был очень важным режиссёрским

---

<sup>63</sup> Борисова Д. Независимая газета. Годовщину революции собрали по кускам. URL: [https://www.ng.ru/cinematograph/2018-10-29/8\\_7342\\_revolution.html](https://www.ng.ru/cinematograph/2018-10-29/8_7342_revolution.html) (дата обращения: 20.10.2022).

направлением, которое стало ещё более актуальным в годы войны – фильм «Разгром немецких войск под Москвой» (реж. Л. Варламов и И. Капалов) был смонтирован из материалов, снятых 18 операторами, и с помощью монтажного деления фильма на драматургически законченные эпизоды картина приобрела и целостность, и единую тональность повествования.

Одни из самых значимых шедевров советского кино «Обыкновенный фашизм» также был снят с помощью монтажного метода, из оригинальной съёмки – только пролог, показывающий мирную жизнь (поступление в вузы, детские рисунки), и резкое монтажное столкновение с хроникой из концлагерей. Одна из сложнейших задач, с которой сталкиваются режиссёры, выбравшие монтажно-архивную стилистику – это необходимость приведения к единому стилевому решению хроникального материала, снятого разными операторами в разное время. И самый простой, и вместе с тем действенный способ – это использование авторского закадрового текста, который является единым и общим для всех хроникальных фрагментов.

Из современных образцов можно привести в пример фильм «Область сердца» (2023, реж. Е. Трусевич) – фильм, в котором с помощью монтажа проводятся параллели между открытиями в кардиохирургии и открытиями в области науки и искусства, совершённые в это же время. Из оригинальной съёмки в фильме только интервью с кардиохирургом Лео Антоновичем Бокерия и съёмки актёров, выполняющих роль чтецов (они зачитывают воспоминания космонавта Алексея Леонова, художника Михаила Шемякина, политика Евгения Примакова и других выдающихся деятелей своего времени). В центре повествования – фигура кардиохирурга Владимира Бураковского, но отсутствие телевизионного закадрового текста лишает зрителя возможности узнать линейный состав его биографии (родился, учился, работал и т.д.). Вместо этого образ Бураковского становится частью времени (второе название фильма «Кардиограмма века»), и фрагментарные воспоминания о нем вписаны в монтажные столкновения хроникальных кадров. Например, сцены выхода Леонова в открытый космос монтируются с операцией на открытом сердце (используется также и построение

звукорительного образа с помощью контрапункта, когда реплики со съёмок операции накладываются на съёмки Леонова в открытом космосе). Или съёмки того, как трудится швея-мотористка, динамично монтируются и чередуются со сценами того, как нитками и иглой орудует хирург во время операции. Авторы фильма сняли современные операции, которые проводятся в Институте им. В.И. Бураковского, но в итоге, выбрав стилистику архивно-монтажного фильма, весь материал был отобран в РГАКФД. Хроника выступает в фильме не просто маркером факта или времени, а становится чем-то большим, возвышается до уровня образа. Монтаж, казалось бы, разных материалов, их столкновение, порождает метафору – так, активно используются возможности кинорифмы. Например, смонтированные крупный план сердца (со всеми сосудами и капиллярами) и общий план планеты Земля (с сетью рек, дорог и других объектов) выглядят очень похоже, что создаёт вполне определённую символику. Другой приём – трос, который связывает Леонова, вышедшего в открытый космос с летательным аппаратом, смонтированный с фрагментами операции, когда пациента на время лишают сердца, приобретает сакральный смысл – человек, которому оперируют сердце, жив, но с жизнью, с планетой Земля его связывает трос, пуповина, которая может в любой момент порваться. В фильме «Область сердца» реализуется ещё один интересный приём, позаимствованный из игрового кино, когда автор ставит своего героя «на секундомер», отмеряя ему на совершение того или иного действия вполне определённый отрезок времени. В эпизоде монтажа сцен операции и выхода в открытый космос у героев – и космонавта, и хирурга – одно время на двоих. И у того, и у другого есть небольшой запас времени, по истечении которого – неизбежная катастрофа.

Самое интересное при работе с хроникой во время создания историко-архивного (монтажного) фильма – это поиски автором художественно-выразительных средств, позволяющих интерпретировать хронику, возвышать объективную, порой даже обезличенную фиксацию, до уровня образа, причём зачастую это перерождение из хроники в образ требует решения парадоксальной задачи: сохранения связи со временем (ведь хроника ценна именно этим –

дыханием времени, атмосферностью, уникальностью и неповторимостью любого запечатлённого события в силу его архивности), но при этом разрыва с «бытовым пространством» времени для возможности создания ассоциативного символического мира на базе хроники.

Так, можно выявить характерные для архивно-монтажного фильма черты:

1. Создание авторской интонации с помощью закадрового текста или надписей.

2. Создание темпоритма с помощью монтажа (в том числе создание контрапункта или использование параллельного монтажа для создания метафоры, в том числе с помощью кинорифмы).

3. Восприятие хроники в первую очередь не как факта, а как образа. Восприятие бытовых элементов хроники не как маркеров времени, а как символов.

#### 10. Фильм-наблюдение.

Хотя метод наблюдения относится к режиссёрско-операторскому решению, выбор этого метода как формообразующего напрямую влияет и на драматургическое моделирование. Метод наблюдения подразумевает обязательное использование скрытой камеры, и эта модель получила своё распространение в 60-х не только по причинам изменений в области кинотехники, но и потому, что пристальное вглядывание в человека через объектив кинокамеры оказалось самым гуманистическим методом, о чём свидетельствуют такие полные любви к людям картины как «Взгляните на лицо» (реж. П. Коган, 1966) и культовый фильм «Старше на десять минут» (реж. Г. Франк). В фильме «Взгляните на лицо» преобладают крупные планы людей, которых мы видим как бы с точки зрения «Мадонны Литты», картины, на которую они пришли посмотреть. Не только люди вглядываются в Мадонну, но и Мадонна вглядывается в людей. Камера здесь субъективна и расположена максимально близко. Построение звукозрительного образа строится на контрапункте, который становится «контрапунктом» – экскурсовод описывает загадочную улыбку Мадонны (внекадровый текст), и эти слова мы воспринимаем через крупный план

деревенской женщины в платочке, на лице которой загадочная улыбка. Это фильм о том, что люди – это тоже произведение искусства, и рассматривать их не менее интересно, чем полотна да Винчи.

Примечательно, что и в фильме «Взгляните на лицо», и в фильме «Старше на десять минут», и на картине художника Иванова «Явление Христа народу» одна и та же фабула – это демонстрация всей палитры человеческих эмоций при встрече с чудом. В картине Иванова этим чудом является Христос, в фильме Когана – Мадонна Литта, а в картине «Герц Франка» в глазах 6-летнего мальчика спектакль «Буратино» – это чудо, порождающее быструю и яркую смену эмоций. Именно метод наблюдения как никакой другой дает возможность фиксации неподдельных эмоций человека, в документальном фильме «Старше на десять минут», сделанном без единой монтажной склейки, более впечатляющая арка героя, чем в любом жанровом фильме. Прямо на наших глазах, в режиме реального времени, взрослеет и меняется человек. Глаза главного героя в первые минуты фильма и глаза этого же мальчика, но уже пережившего катарсис, отличаются и эмоциональной наполненностью, и физическим возрастом. И в этом проявляется чудо, волшебство наблюдающей камеры, которая снимает с режиссёра любую ответственность (он не указывает, на что смотреть с помощью монтажа и отъезда или наезда камеры), но вместе с тем для Герца Франка, как и для Павла Когана первичен был именно замысел – материал возник уже позже, исходя из режиссёрских задач.

В фильме «Свято» (реж. Косаковский, 2005) мы наблюдаем за ребёнком, который впервые в жизни в два года увидел зеркало – он пытается понять, осознать и принять того, кого он видит в отражении. Фильм полностью сделан с помощью метода наблюдения. Косаковский, в отличие от Франка, уже использует минимальный монтаж – примерно на 25 минуте режиссёр показывает реку, которая похожа на зеркало для пейзажа, а затем точка съёмки меняется, и мы видим ребёнка «глазами» зеркала, т.е. его же собственными глазами.

Фильм-наблюдение – очень точный режиссёрский инструмент, который позволяет фиксировать реальность, избегая режиссёрской догматичности.

Приёмы, характерные для фильма-наблюдения:

1. Отсутствие закадрового текста в пользу метода наблюдения и внутрикадрового или внекадрового звука.
2. Выбор единой стилистики съёмки (или один длинный кадр, как в фильмах «Свято» или «Старше на десять минут», или съёмка только крупных планов, как в фильме «Взгляните на лицо»).
3. Формирование выразительной арки героя от начала к финалу.

### **Выводы**

Отсутствие строгих сценарных шаблонов, разнообразие средств художественной выразительности, как и широкий, зачастую новаторский спектр режиссёрских и драматургических приёмов делали несущественным различие между советским кинофильмом и телевизионным фильмом.

Нынешний российский кинематограф имеет принципиально иную структуру. Всё разнообразие жанров и направлений чётко распадается на несколько стилистически разнородных трендов: авторский кинодискурс (картины, рассчитанные на кинофестивальный и клубный показ), телевизионное неигровое кино (ориентированное на показ массового характера). Это деление подразумевает, соответственно, абсолютно различный режиссёрский инструментарий.

При анализе материалов диссертационного исследования был обнаружен пробел в практическом функционировании индустрии неигрового кино. В частности, несмотря на развитие индустрии и популярности документального кино у зрителя, в режиссёрской среде так и не сложилось общей модели написания заявки и синопсиса документального фильма. Одной из задач исследования и стало составление классификации конкретных приёмов и методов драматургической организации фильма, зачастую с формулированием для того или иного инструмента точного и понятного термина, что практически значительно облегчит авторам синопсисов описание режиссёрских приёмов и

драматургической структуры будущего фильма.

Был выделен ряд *сценарных моделей* драматургической организации неигрового документального фильма:

- многофигурная композиция используется преимущественно для создания образа не конкретного героя, но социального (коллективного) среза-портрета (гендерного, профессионального, поколенческого); частый приём режиссёров – одновременная реализация в фильме двух или более сюжетных линий, монтируемых либо как последовательность мини-портретов (новеллистическая структура), либо в смысловом (тематическом) порядке;

- нелинейная сюжетная композиция применяется в том случае, когда начало фильма содержит не классическую экспозицию, а согласно телевизионному шаблону, сразу начинается с драматургического «крючка», «элемента кульминации»;

- сценарная модель «двойного портрета» представляет собой двухуровневый конфликт: в первом случае режиссёр реализует модель биографического конфликта (конфликт между персонажами/героями), во втором – столкновение образов героев (корректно их сравнивая);

- сценарная модель селфи- или монофильма подразумевает создание у зрителя ощущения отсутствия посредников между ним и героем, эффекта присутствия: для его достижения пользуются приёмом включения и выключения камеры на глазах у зрителя («эффект off-on»), а также особенно выстроенной композицией кадра;

- драматургический метод «поперечного сечения» подразумевает совпадение (сближение) героя и пространства (термин введён в оборот исследователем Б. Балашом относительно фильмов с актуальной экологической тематикой);

- документальное роуд-муви – «дорожное кино», глубоко укоренённое в игровом кино, но теоретически почти не рассмотренное в неигровом, хотя анализ фестивальных программ показывает всё большую популярность картин в концепции «роуд-муви»;

- модель документального фильма-эссе не столь популярна в документалистике в целом, однако набирает популярность в авторском неигровом кино;

- модель метафильма (метаструктуры) в современном неигровом кино видится актуальной, поскольку время и пространство жизненного мира обыденности также имеют бытийную структуру «экрана в экране»;

- архивно-монтажный фильм подразумевает отказ или минимизацию оригинального материала в пользу хроники. Монтаж, а также закадровый текст придает хроникальному материалу авторскую интонацию.

Данная типология не является абсолютной, но достаточно полно отражает режиссёрский инструментарий документального неигрового кино.

## Глава 2. Трансформация режиссёрских приёмов с появлением новых каналов трансляций и цифровых технологий

### 2.1. Неигровое кино в современном кинотеатральном прокате: от неинсценированной реальности к визуальному аттракциону

Впечатляющие статистические данные приводят исследователи-кинокритики: «Всего в кинотеатрах вышло 27 неигровых картин (из них 14 российские). Десять фильмов собрали больше миллиона рублей, один – больше 10 млн, это был российский «Байкал. Удивительные приключения Юмы» (36 млн). В 2019 году вышло 36 картин (13 российских), 19 собрали больше 1 млн рублей, 3 – больше 10 млн, и на первом месте там тоже был отечественный фильм – «Алла Пугачёва. Тот самый концерт», у него аж 93 млн рублей. Примечательно, что «Пугачёва» и «Байкал» занимают, соответственно, первое и второе места по сборам за всю историю проката российских документальных фильмов»<sup>64</sup>.

Российским кинопрокатом понемногу осваивается эксплуатация неигрового кино в коммерческом отношении, пока этот процесс можно обозначить как экспериментальный, пробный. Тем не менее, исследователями отмечается активный процесс формирования характерной аудитории, тяготеющей к документалистике и желающей видеть на большом экране в том числе и неигровое кино.

Естественно, что первым вопросом, интересующим исследователя кино, будет вопрос о том, каким критериям удовлетворяет неигровой фильм, попавший в ротацию отечественного кинопроката?

История современного неигрового кино в российских кинотеатрах не так уж велика и насчитывает около двух десятилетий. Первым опытом подобного показа стал французский фильм «Птицы – странствующий народ» (реж. Ж. Клюзо, М. Деба и Ж. Перрен, 2001). Его прокатом занялась в 2002 году известная

---

<sup>64</sup> Сычев С. Дыра в сюжете: пандемия не интересует российских документалистов. Что происходило с неигровым кино в 2021 году? // Известия. 2021. 9 декабря.

российская кинокомпания «Централ партнершип», один из пионеров массового кинопроката, что неудивительно, так как в следующем, 2003 году, фильм номинировался на Оскар (а, например, саундтрек к фильму помогали писать известные музыканты: британец Роберт Уайатт и австралиец Ник Кейв). Интересно, что данная картина была жанровая (из серии фильмов о природе) и положила начало целому направлению – до сих пор фильмы о природе и экологии выступают лидерами среди наиболее популярных жанров неигрового кинопроката России. Надо также отметить, что почва была подготовлена опытом времён СССР, где документалистика поддерживалась государством, регулярно запускалась на большие экраны, всячески популяризовалась в массах и имела особые льготные условия проката.

Богатым на неигровое кино стал следующий, 2003 год. В прокат было запущено уже семь фильмов. Из них четыре о природе («Эверест», «Африка – королевство слонов», «Накойкацци», «Чудеса океана. 3D»), две документальные картины об экстриме как образе жизни («Чудаки», «На пределе: игры Х-термалов») и ещё одна – фильм-концерт «Рок в Рейкьявике» (снят в 1982 г., режиссёр – Фридрик Тоур Фридриксон) об исландском роке. Последняя заложит фундамент такого популярного жанра как фильм-концерт, едва ли не самого популярного и поныне (как и съёмки живой природы).

Особо следует отметить картину «На пределе: игры Х-термалов». Она интересна тем, что её создатели попытались сформировать у зрителя ощущение своего рода «виртуальной реальности» с помощью метода «субъективной камеры». Теле- и видеооборудование монтировалось непосредственно на технику спортсменов – сани, доски и мотоциклы. У зрителя невольно возникало ощущение, что он – непосредственный участник события: мчится с немыслимой скоростью на байке или доске, выполняя попутно разнообразные фигуры, трюки и пируэты. Достижение «эффекта участия» (не важно как, с помощью 3D или субъективной камеры), а не простого зрителя-наблюдателя картинки, станет на многие годы тенденцией как в игровом, так и неигровом кино: авторы нонфикшн-продукции будут в жестокой конкурентной борьбе сражаться за внимание

потребителей с компьютерными играми, феноменом, получившим активное развитие примерно в то же время. Тем не менее, усвоение приёмов и драматургических задач из медиаигр навсегда породит подобное кино с компьютерными играми.

В 2004 году прокат немного проседает. Причём интересно то, что каждый из фильмов выступает абсолютно жанровым и в единичной представленности. Прежде всего, это получивший «Оскар» фильм в жанре криминальной драмы-расследования «Боулинг для Колумбины» режиссёра Майкла Мура, автора другого, ещё более знаменитого фильма «Фаренгейт 9/11». Обладатель «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля «Фаренгейт 9/11» (и удостоившийся самых длительных оваций в Каннах, судя по прессе – от 15 до 20 минут) посвящён критике деятельности президента США Джорджа Буша-младшего и является документальным фильмом-памфлетом. Компанию им составили: фильм-концерт («Роллинг Стоунз»), фильм о космосе («Космическая станция. 3D») и фильм о природе («Букашки» – в 3D).

В 2005 году сложилась сходная ситуация. Прежде всего, это лента в поджанре «фильм о фильме» («В глубокой глотке» Ф. Бэйли, Р. Барбато) от «Централ Партнершип». Это так называемый постмодернистский жанр, рассчитанный на массового зрителя (некий аналог «фильма-концерта», в культурном плане). Ещё его называют методом «раскрытия приёма»: когда новая режиссёрская идея раскрывается через уже известную аудитории культурную продукцию: творчество популярной группы и т.д., либо – как в данном случае – съёмки уже знаменитого «скандального» фильма. Наличие «вторичной» аудитории резко снижает риск для кинопроката, сборы в России составили \$14 500.

Также в прокат попали четыре картины о природе и экологии, один фильм об экстриме в 3D («Наскар»), фильм-расследование («Двойная порция», режиссёр М. Сперлок: главный герой месяц питается фаст-фудом) и неигровой фильм-эксперимент именитого режиссера Л. Триера («Пять препятствий», вместе с

режиссёром Йоргеном Лета). Картина посвящена исследованию феномена киноискусства.

В 2006 году случилось резкое падение числа демонстрированных картин: в прокат вышло лишь три неигровых фильма. Продолжение фильма «Чудаки» 2003 года – «Чудаки–2» (в жанре «про экстрим») и по одному о космосе и природе.

В следующем году ситуация только ухудшилась (и была охарактеризована экспертами журнала «Кино» фразой «прокатчики бегут от документального кино»). Жанр криминальной драмы был представлен картиной «Господин неприкасаемый» (реж. М. Левин; поджанр фильм-портрет). Фильм стал единственным представителем документалистики на большом экране.

Год 2008-й стал переломным: на большой экран вышло восемь неигровых фильмов. Жанровый тренд также остался прежним: два фильма-концерта от культовых режиссёров-«игровиков» («Роллинг Стоунз. Да будет свет» Мартина Скорсезе и «Фадо» Карлоса Сауры), три фильма о природе и две картины-портрета о знаменитых исторических личностях от великих режиссёров («Верушка» от П. Моррисси и Б. Бома и зарисовка от Эмира Кустурицы «Марадона»).

Рекорд по прокату документальных фильмов установил 2009 год. В прокат вышло девятнадцать картин. Три фильма представляли Россию. В жанровом отношении картины также были типичны:

- документальный байопик («Адвокат террора», реж. Б. Шрёдера; «Гонзо: Страх и ненависть Хантера С. Томпсона», реж. А. Гибни; «Последний герой: двадцать лет спустя», реж. А. Учитель; «Майкл Джексон. Вот и всё», реж. Кенни Ортеги; «Приготовьтесь, будет громко» реж. Д. Гуггенхайм);

- фильм-концерт («Joy Division» и «Iron Maiden – рейс 666»), природа и экология (всего четыре: два фильма – подводные съёмки).

Анализируя российские фильмы, исследователи отметили следующую их особенность: авторы по крайней мере двух картин предприняли попытку переложить на язык кинопрокатной продукции тематику телевизионного

содержания. В частности, речь идёт о диалогии режиссёра Анастасии Поповой «Тайны любви» и «Тайны смерти». Тем не менее, их жанр может быть определён и как фильмы-исследования (а принимая телевизионную эстетику – как телеочерки), и как фильмы-портреты, если рассматривать человека вообще, в его экзистенциальном измерении.

Не смогли вписаться в общую привычную жанровую систему три фильма:

- «Вальс с Баширом» Ари Фольмана – эклектический фильм, сочетающий в себе анимацию и игровые элементы (анимация снов героя и галлюцинации героя), фильм-расследование, биография-портрет (интервью), в целом фильм можно определить как антивоенную драму;

- эротический документальный фильм «Американские свингеры» режиссёров Джона Харта и Мэттью Кауфмана о расцвете и закате знаменитого нью-йоркского ночного клуба «Plato's Retreat» и свободной любви (была использована масса уникальных архивных материалов 1970-х годов XX века не только эротического характера);

- аналитический фильм об экологии «Век глупцов» реж. Ф. Армстронг, которой удалось сочетать в картине фантастику, новости, военную историю и мир футуристического будущего (2055 год, глобальное потепление).

Обобщая итоги кинопроката неигрового кино в России 2009 года, надо отметить следующее. Во-первых, выход на сцену российского неигрового кино – появление сразу нескольких картин и дальнейший устойчивый рост их числа. Во-вторых, они явили собой жанровую разнородность, разнокачественность, что говорит о поисках новых форм и методов. Третий момент связан с уже упоминавшейся тенденцией: привлечение на большой экран телевизионного контента (в последующем подобные эксперименты практиковались не часто, поскольку зрители жаждали увидеть в кино нечто уникальное и оригинальное, а не конвейерные стандарты телепроизводства).

На 2009 год пришёлся пик неигрового кинопоказа, однако в следующем, 2010 году, число картин документального характера стало не на много меньшим –

их оказалось четырнадцать. Не претерпели принципиальных изменений и тематические предпочтения режиссёров:

- фильмы о природе оказались самыми востребованными, что характерно – все пять картин сняты в 3D, из них четыре – подводные съёмки;
- на втором месте оказались три фильма-портрета;
- далее оказался в поле зрения зрителей сиквел «Чудаки-3» (в кинотеатрах были продемонстрированы сразу все три части);
- фильм-концерт «The Doors. When you're strange» режиссёра Тома ДиЧилло о легенде мирового рока (с использованием уникальных хроникальных кадров);
- картина о космосе «Телескоп Хаббл. 3D» режиссёра Тони Майерса (уникальные космические съёмки Хаббла; бюджет картины составил 40 миллионов долларов);
- номинант на премию «Оскар», картина в жанре «мокьюментари» (псевдодокументальное кино) – «Выход через сувенирную лавку» режиссёра и уличного художника Бэнкси о сущности искусства;
- а также две неформатные картины: первая – картина-наблюдение Томаса Бальмеса «Малыши» о четвёрке младенцев из разных концов света в течение 18 месяцев с момента рождения (в фильме нет ни одной постановочной сцены); вторая – фильм-расследование/ностальгия «Челси со льдом» Абея Феррара о разрушении богемного мира гостиницы «Челси» новейшими веяниями – превращением её в торговый центр.

Несколько лет спустя, в 2014 году, в российский кинопрокат выходит 22 документальные кинокартины. Жанровый спектр сохраняется:

- лидируют фильмы о музыке: восемь картин (четыре из которых – фильмы-концерты); Россия была представлена двумя картинами: это фильм «Ещё» режиссёра Дмитрия Лавриненко о группе «АукцЫон» (снимавшийся семь лет) и кинокартина «Здорово и вечно» режиссёров Натальи Чумаковой и Анны Цирлиной о раннем творчестве легендарной группы «Гражданская оборона»;
- экстрим был представлен пятью картинами,

- природа – четырьмя фильмами (стоит отметить появление в этой рубрикации российского фильма «Арктика великая. Часть первая. Почитание духа огня» режиссёра Ефима Резникова о выживании в экстремальных условиях Севера коренных народов);

- три картины были посвящены деятельности музеев и живописи;

- фильм «Соблазненные и брошенные» Джеймса Тобака – «звёздной» киноиндустрии (как указывалось в одной из реклам «путешествие по планете Кино»);

- замыкал программу документальный фильм «Откровения лучших порномоделей» американского режиссера и фотографа Деборы Андерсон о сложной жизни и тонкой уязвимой психике дам эротической индустрии.

Жанровая структура кинопроката неигрового кино в 2015 году<sup>65</sup> серьёзных сдвигов не испытывает. Лидером стал жанр фильма-портрета – 6 картин (в том числе «Васенин» режиссёра Андрея Григорьева о судьбе ветерана советско-финской и Великой Отечественной войн, бойца внутренних сил французского Движения Сопротивления Николая Максимовича Васенина). По мнению некоторых кинокритиков, сюда же относится и фильм Лоры Пойтрас «Citizenfour: Правда Сноудена», однако более логично рассматривать его отдельно, не как биографию, а как злободневный (публицистический) фильм-расследование: она и журналисты Гленн Гринвальд и Ивен МакАскилл после долгой переписки встретились в Гонконге с неким загадочным человеком, утверждавшем, что он обладает секретной информацией об АНБ; им оказался Джон Сноуден.

Ещё четыре картины были посвящены живописи. Один из них, «Диор и я» режиссёра Фредерика Чена, – о закулисных интригах известного модного дома и «приключениях» его молодого креативного директора Рафа Симонса.

Природа была предметом трёх работ (две 3D и один о морском погружении). Ещё в 4-х – музыка. Одна антивоенная драма. По одному об экстриме и религии.

Режиссёр-легенда Вим Вендерс (совместно с Джулиано Рибейру Сальгаду)

---

<sup>65</sup> Данные на 1 сентября 2015 г.

привёз картину «Соль земли» о творчестве известного фотографа Себастьяна Сальгадо.

И не укладывающаяся ни в одну жанровую категорию – российско-американская картина о взлёте и падении одной из самых успешных хоккейных сборных – сборной СССР «Красная армия», режиссёра Гейба Польски.

Общий качественный анализ неигрового кино в 2015 году даёт право говорить о как минимум трёх тенденциях:

- во-первых, об увеличении объёмов российской документальной продукции;
- во-вторых, постепенном развитии копродукции (участие в создании фильма представителей двух и более стран), что увеличивает разнообразие отечественного неигрового кино, расширяет его тематику и разноплановость;
- в-третьих, позитивным трендом выступает возрастание числа фильмов, не укладывающихся в какую-либо жёсткую жанровую типологию.

Результаты количественного рассмотрения неигровой кинопродукции 2002-2015 годов (146 картин) показывают такое соотношение:

- ✓ 26% – фильмы о природе,
- ✓ 19,2% – фильмы о музыке,
- ✓ 10,3% – фильмы-портреты,
- ✓ 7,5% – социальные драмы,
- ✓ по 6,8% – фильмы об экстриме и живописи,
- ✓ по 4,1% – злободневные фильмы (о политике, о шпионских скандалах и т.д.) и не попадающие ни в одну тематическую группу.

Другие жанровые подгруппы представлены минимально и не превышают 3%, в частности:

- ✓ 2,7% – режиссёрская рефлексия о кино,
- ✓ по 2,1% – фильмы именитых режиссёров игрового кино, решивших поработать в другом виде кинематографа – неигровом кино; фильмы-победители престижных киносмотров; фильмы о космосе (все сняты в 3D); эротические фильмы;

✓ по 1,4% набрали: антивоенные и исторические фильмы; и – что интересно – тема моды.

Если рассматривать техническую сторону кинопроката неигровых картин, в глаза бросается использование технологии 3D – 21,9% фильмов.

Другая выявленная особенность – лидерство в прокате фильмов о природе (хотя изначально съёмки природы, путешествия и т.п. относились к телевизионному продукту). Объяснение здесь, по-видимому, кроется, во-первых, в доступности тематики для самой широкой, в том числе семейной, аудитории, а во-вторых, в красочности картинки, яркости изображения, что стало возможным при использовании сложной техники и новейших технологий съёмки.

Кроме того, именно на картины о природе приходится наиболее «массовое» использование 3D-технологий: она применена в 65% фильмов, что может свидетельствовать о её органичности в киносъёмках природы. Ещё один интересный факт: среди неигровых картин о природе на долю глубоководных морских съёмок приходится треть фильмов – 31,6%, причём все они сняты в 3D. Очевидно, как сама природа, так и море (океан) выступают наиболее подходящей натурой для применения 3D-эффекта.

Второе место по популярности уверенно держат фильмы-концерты. Здесь надо отметить, что анализ показывает обращение режиссёров неигровых лент только к самым массовым музыкальным течениям и популярным исполнителям, наиболее востребованных молодёжной средой. Это такие персоны как Боб Марли, Майкл Джексон, Эми Уайнхаус, Элвис Пресли, Элис Купер, Бьорк, Виктор Цой и другие; группы «Queen», «The Doors», «U2», «Duran Duran», «Led Zeppelin», «Pink Floyd», «The Rolling Stones», «АукцЫон», «Ленинград», «Ласковый май».

Стоит подчеркнуть, что когда речь заходит о неигровых фильмах в жанре и поджанрах о музыке, речь действительно идёт именно о массовой, популярной музыке. Так, среди всех демонстрируемых в кинотеатре неигровых картин не попало ни одной, посвящённой концерту классики: огромное культурное наследие человечества как бы не существует для документалистов. Однако, например, группа The Rolling Stones фигурирует на кинопоказах трижды за

13 анализированных лет. Лишь одна картина – «Пиана: Танец страсти» режиссера Вима Вендерса (снятая, кстати, в 3D), посвященная легендарной немецкой танцовщице и хореографу Пине Бауш, может каким-либо образом претендовать на рассматриваемый жанр, но с существенными оговорками.

Ту же претензию можно предъявить и документальным кинокартинам о живописи. Их авторы также обращаются преимущественно к бесспорным именам художественного мирового искусства, таким как: Ван Гог, Матисс, Рембрандт (дважды), Ренуар, Ян Вермеер... Современные же художники вызывают интерес лишь при условии их скандальности и эпатажности, например, такие инсталляторы, как Ай Вейвей или Марина Абрамович.

Если обратиться к развитию отечественного неигрового кино, то его вклад был невелик: 12,3% (18 картин) от общего числа документального кино. Основную жанровую направленность составила «социальная драма».

Существенные сдвиги происходят в 2016 году. В российском прокате демонстрируется уже 43 картины самой разной тематики.

Сдвиги касаются не только количественных, но и качественных изменений. Прежде всего резко сокращается число картин с использованием технологии 3D: на широком экране не оказалось ни одной, что свидетельствует о закате очередного периода развития документального фильма. Кроме того, лишь один фильм посвящён природе – это «Ураган: Одиссея ветра» (2015, Франция, режиссёр С. Барбанкон). Тема экологии присутствует, но в минимальном количестве: «Море в огне» (2016, Италия, режиссёр Д. Роззи) и «Жизнь на вулкане» (2014, Италия, режиссёр Д. Панноне). При этом картины носят не популярный, а скорее социальный характер: внешние эффекты уходят на второй план, а на первый выдвигается усложнённая драматургическая структура, исследование, поиск.

Среди российских фильмов (как и в целом по прокату), демонстрируемых на больших экранах 2016 года (представленных всего пятью картинами) доминирует жанр портрета. Так, режиссёр Евгения Тирдатова представила фильм «Рудольф Нуреев. Остров его мечты» (2016, Россия/Турция) о мечте героя фильма

о собственном острове с домиком в Турции. Режиссёр Анна Матисон представила фильм «Прокофьев: во время пути» (2016, Россия), своего рода микс видеохроники одиннадцатого Пасхального фестиваля и истории жизни Сергея Прокофьева, изложенной им в дневнике.

Также в прокат попали фильмы с эпическим видом сюжета - работа Сергея Мирошниченко о сочинской Олимпиаде «Кольца мира» (2015, Россия), своего рода эпохальный фильм-событие, снимавшийся «для истории» как «грандиозная метафора самой жизни» (сам автор определил его как «притчу о философии спорта»), а также картина режиссёров Сергея Нурмамеда и Дмитрия Курчатова «Русские евреи. Фильм первый. До революции» (2016, Россия) об истории, традиционном укладе, бурной судьбе и дальнейшей самоидентификации «русских евреев» в России и за её пределами.

Как уже говорилось, характер подачи материала вышеуказанных фильмов скорее ближе к телепублицистике, что стало характерным и для всего неигрового кино в целом. Очевиден факт предпочтения кинопрокатчиками тех фильмов, что сосредоточены не на выстраивании кадра или драматургии повествования, а стремятся к остросоциальным, обсуждаемым или сенсационным темам и персонажам. Из двух крайностей – художественности игрового кино и публицистичности журналистики, документалистика стала явно тяготеть к последней. Это трудно назвать собственным путём неигрового кино, сущность которого можно обозначить как искусство, фиксирующее повседневную реальность. Однако лишь такой путь развития позволит занять свою особую нишу в киноиндустрии.

Если 2016 год стал в чём-то переломным для развития неигрового кино и существенно его изменил, то наступивший период пандемии серьёзного ущерба (в отличие от игрового кино) документалистике не нанёс. В частности, из 606 всех релизов, осуществлённых в 2019 году, на неигровые фильмы пришлось 35 позиций из 606, а в 2020 году, наиболее болезненном, 22 из 437. Примерное соотношение 1:20 (5% от общего объёма кинопрокатной продукции) сохранилось.

Подводя итог всему сказанному, можно обозначить несколько периодов развития кинопроката неигрового кино в России в новейшее время, когда документальное кино не только вернулось на большой экран, но и заняло в прокатном бизнесе твёрдые позиции.

1 период (2002-2015) – впервые с советских времён, преодолев трудности исторического развития, документальное кино выходит на большой экран. Заинтересовать зрителя позволили, во-первых, технологии 3D, во-вторых, использование зрелищного начала (эти факторы позволили документалистике вступить в конкуренцию с игровым и анимационным контентом), и, в-третьих, выбор своей особой тематической ниши – прежде всего, темы природы.

2 период (2015-2019) – смена жанровой тематики с природы на фильмы-портреты, отказ от массового применения 3D-технологий, обращение к телевизионной стилистике – остросоциальным и злободневным историческим темам.

3 период (2020 – по н.в.) – годы пандемии, существенно ухудшившие общее состояние отрасли кинопроката, однако документальное кино по-прежнему занимает твёрдые 5% мирового кинорынка.

## **2.2. Распространение 3D- и VR-технологий в неигровом кино: трансформация режиссёрских приёмов**

Восприятие зрителя сегодня двойственно и противоречиво: с одной стороны, при просмотре кинофильмов или телепередач в Интернете пользователь массово смотрит видеопroduкцию с низким разрешением экрана, с другой стороны, он способен воспринимать кино очень высокого качества, например, HD и Full HD, а в кинотеатрах, в частности, технологии 3D.

Понятно, что применение в кино новейших технологий делает поход в кино крупным культурно-эстетическим событием, нечастым, но обязательным, как посещение театра, музея или выставки картин. Эффект цветной стереоскопии, усиленный многоканальным звуком, создаёт для зрителя сильную и уникальную

иллюзию, которая вновь и вновь влечёт его в кинотеатр. Этих ощущений не получить во время просмотра фильма ни по 3D-телевизору (эта технология так и не стала массовой), ни по обыкновенному телевизору, ни в Интернете.

Расцвет технологии 3D пришёлся на нулевые: из 5 неигровых картин кинопроката 2004 года две использовали 3D (ещё один фильм 3D был анимационным). В 2005 году из 8 неигровых лент 3D использовали три (плюс одно игровое фэнтези). 2006 год принёс скудный результат из трёх неигровых картин: две в 3D и одна обычная (в общем прокате ротировался ещё один игровой короткометражный 3D-фильм). 3D-аттракцион имеет принципиально другую оптику, даёт иллюзию восприятия внутрикадрового пространства как продолжения внекадрового – это во многом и объясняет интерес зрителя.

Очевидно, что опробование новой технологии (хорошо забытых традиций советского стереокино) шло именно на неигровом кино. А в игровом кино технологии 3D применялись в картинах иностранного производства. Рискованные с финансовой точки зрения «новинки»: документальные фильмы и новые технологии совмещались кинопрокатчиками осторожно.

В релизе 2009 года мы видим появление в отечественных кинотеатрах 19 фильмов неигрового кино и столько же 3D. Из них шесть неигровых, пять игровых и целых 8 анимационных. Очевидно, что в конкуренцию технологий 3D-изображения (освоенных изначально именно документалистикой) активно включились как авторы анимации, так и представители игрового кино.

В следующем году в российский кинопрокат вышло 14 неигровых картин (все – зарубежного производства), 6 из них в 3D. А из общего числа демонстрируемых фильмов 38 были 3D (16 игровых, столько же анимационных и 6 документальных).

В 2013 году из всего объёма фильмов 67 использовали 3D: 33 игровых, 29 анимационных и 5 документальных (из 20).

В российском кинопрокате 2015 года из 24 неигровых картин только 3 вышли в 3D. У конкурентов дела обстояли лучше: технологией 3D воспользовались режиссёры 26 анимационных и 11 игровых фильмов. Очевиден

явный спад интереса к 3D у авторов-документалистов. В чём можно найти причину?

В 2001 году ни одного фильма в 3D, как и ни одного документального фильма в российской ротации нет. В следующем, 2002 году, появляется картина Ж. Клюзо, М. Деба и Ж. Перрена «Птицы – странствующий народ» (2001, снимался четыре года). В 2003 году в прокате уже четыре 3D-фильма: два анимационных и по одному игрового и неигрового. Одна из семи неигровых картин – «Чудеса океана 3D» (2003, режиссёр Ж.Ж. Мантелло) – выполнена в 3D.

По всей видимости, оба явления (возрождение проката неигровых фильмов и применение 3D-технологий) возникают одновременно не случайно: рискованный с финансовой точки зрения опыт релиза неигровых фильмов, начиная с 2003 года, требовал от кинопрокатчиков использования вспомогательных эффектов, а именно 3D. Иначе аудиторию было не завлечь. Когда же неигровое кино в российском и мировом кинопрокате твёрдо заняло свою собственную, уникальную нишу и перестало нуждаться в «костылях» спецэффектов, кино с использованием 3D стало предметом интереса особой узкой специализированной аудитории.

Очевиден ряд предварительных выводов:

1. Как правило, основным жанром неигровых 3D-фильмов является жанр неигрового блокбастера.

2. Основной упор в нём делается на высокие кассовые сборы, что, в свою очередь, требует от режиссёра высококлассной операторской работы и серьёзного бюджета («Телескоп Хаббл. 3D» режиссёра Тони Майерса имел бюджет в 40 миллионов долларов; картина Ж. Клюзо, М. Деба и Ж. Перрена «Птицы – странствующий народ» – 160 млн франков).

3. Как правило, первое место удерживают картины о живой природе (исключение «Фаренгейт 9/11» Майкла Мура, собравший 220 млн долларов при бюджете в 6 миллионов).

4. Основная аудитория – семейная (максимально широкая).

5. В драматургии применяется приём «ослабленного<sup>66</sup> конфликта».

6. Поскольку в неигровых блокбастерах основой выступает зрелищность, то информационная (телевизионная) составляющая («лайфы» и «синхроны») отходит на задний план.

7. Съёмочная группа ориентирована на продолжение, съёмки сиквела, например, «Птицы» и «Большое путешествие вглубь океанов 3D: Возвращение».

Это то, что касается качественной, смысловой стороны 3D-эффекта. Однако представляется интересным рассмотреть 3D-эффект и с технической точки зрения.

Генеральная цель 3D-моделирования – создание объёмного зрительного идеального представления, изображения (образа) нужного объекта. Что важно: трехмерная графика позволяет как создать точную копию реально исследуемого предмета (смоделировать ураган или иное стихийное бедствие; создать «искусственного» актёра и т.п.), так и абсолютно абстрактную, не существующую «на натуре» модель (например, фрактальные проекции часто используются в компьютерных заставках – змейка, трубопровод и др.).

Применение 3D-технологий не только существенно изменило компьютерную индустрию, но и наложило глубокий отпечаток на производство неигровых фильмов. Объяснялось это необходимостью заманить в кинотеатры массового зрителя, который за многие годы отвык от неигрового кино на большом экране. Требовалось существенно реорганизовать как приёмы съёмки, так и драматургию документального кино, чтобы отвоевать у игрового кино собственную территорию.

И приём сработал: применение 3D-технологий в неигровом кино сломали устоявшуюся жанровую систему и породили новое жанровое направление – *неигровой блокбастер*. Его отличают экспериментальная визуальная подача, работа с нестандартной образностью и зрительским восприятием, несвойственные жанровой и мейнстримной документалистике. Тем не менее, можно утверждать, что 3D-технологии при непосредственной демонстрации фильма в кинотеатре,

---

<sup>66</sup> Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. С. 132.

творческие приёмы и методы 3D-съёмки, а также подход режиссёров к изображению в новом формате – абсолютно новая теоретически и малоизученная в прикладном аспекте исследовательская тема.

Наиболее массовым вариантом неигрового блокбастера являются фильмы на экологическую тематику (в частности, о морях или океанах), с очень большим бюджетом и штатом классных операторов (качественная картинка обеспечивает едва ли не большую часть успеха). Вспомним такие картины, как «Птицы» (реж. М. Деба, Ж. Клюзо, Ж. Перрен, 2001), «Дикий океан» (реж. Л. Крессвелл, С. МакНиколас, 2008), «Океаны» (реж. Ж. Клюзо, Ж. Перрен, 2009), «Арктика» (реж. Г. МакГилври, 2012), «Последний риф» (реж. Л. Крессвелл, С. МакНиколас, 2012) и др.

Именно пейзаж становится отличительной жанровой доминантой и основным визуально-изобразительным осмыслением темы. Общий анализ неигрового 3D-кино, проведённый с 2002 по 2015 гг., явно указывает на специфическое развитие пейзажной доминанты от чёрно-белой плёнки до технологий 3D. К началу этого периода режиссёры больше увлекались образом непосредственно человека и техническими достижениями человечества. С этой точки зрения антропоморфизму как сюжетно-изобразительному приёму, чрезвычайно фотогеничному по существу (но и сложному с позиций культурологической эстетики), не уделялось должного внимания.

Можно смело утверждать, что пейзаж в документалистике существенно более многофункционален. Достаточно обратиться к одной из самых новаторских (даже революционных для своего времени) картин – «визуальной поэме с мифологическими и экзистенциональными текстами» «Фата Моргана» Вернера Херцога (1971), где пейзаж одновременно выступает и фоном, и метафорой, и действующим лицом.

Режиссёр говорил: «Это в Голливуде пейзажу отводится роль просто красивой картинки, декорации – но в моих фильмах никогда... Впервые столкнувшись с джунглями, я спросил себя: «Как, используя эту природу, создать психологические пейзажи?» ... Пейзажу ничего не оставалось, как подстроиться под мое представление о нем. Я направляю пейзажи так, как направляю актеров и

животных на площадке... Я стремлюсь вдохнуть в пейзаж определенную атмосферу, наделить его вполне конкретным характером при помощи звука и изображения»<sup>67</sup>.

В игровом кино, как правило, данная функциональность разделена: пейзаж играет второстепенную роль. Он либо выступает красивой декорацией, либо просто локацией, пространством для действия. Как варианты – существует автономно либо являет собой источник опасностей. Но с главным героем, как правило, «взаимодействует» редко.

В 2010 году Вернер Херцог представил публике неигровую картину в 3D «Пещера забытых снов» о пещере Шове на юге Франции: она закрыта для посещения, поскольку хранит в себе около 300 древних рисунков животных и любое заметное изменение влажности воздуха может привести к их утрате. Фильм стал самой кассовой документальной картиной года (\$6,5 млн). Одновременно с ним другой выдающийся режиссёр Вим Вендерс, тоже используя технологии 3D, снял неигровой фильм «Пина». Как писали критики про оба фильма, 3D в них «играет совсем не формальную роль..., а усиливает эффект присутствия искусства». И оценивали как «сенсационные». Тем не менее, на сегодняшний день не имеется ни одной теоретической работы об особенностях съёмок фильмов на базе 3D-технологии. В частности, совершенно не освещены такие проблемы, как:

- критерии оценки (анализ) специфики операторской и режиссёрской работы при использовании 3D-технологий;
- организация мизансценического пространства 3D-фильмов;
- построение их композиции с учётом новых технологий.

Таким образом, единственное, что пока можно заключить, основываясь на опыте прошлого, это то, что функции (роли) пейзажа в неигровом кино могут быть осмыслены как особый хронотоп («Страна птиц. Вороны большого города», реж. С. Быченко, 2011), как символ и метафора («Коянискацци», реж. Г. Реджио, 1983), как главный герой («Дом», реж. Я. Артюс-Бертранд, 2009), как партнёр (друг и советчик) человека («Соль», реж. М. Фредерикс, М. Энгус, 2009;

<sup>67</sup> Кронин П. Знакомьтесь: Вернер Херцог. М.: Rosebud Publishing, 2010. С. 111.

«Человек-грizzly», реж. В.Херцог, 2005).

В силу всё более частого применения современными режиссёрами неигрового кино 3D технологий, теоретически значимым является отметить важнейшие аспекты построения композиции кадра при их восприятии с экрана.

### *1. Деталь и работа с первым планом*

Автор фундаментальных работ по теории кинематографа Сергей Михайлович Эйзенштейн в статье «За кадром» обратился к понятию конфликта в кинематографе. Создавая свою типологию, одним из способов создания визуального конфликта С.М. Эйзенштейн называет «конфликт объёмов». Если немного переиначить фразу великого мастера, то этот элемент можно обозначить как «конфликт масштабов». Прежде всего, конфликт масштабов, наиболее часто встречающийся, – это соотношение «человек и человек». Более редкий вариант, но и гораздо более выразительный (визуально более действенный) – доминирование предмета или детали, то есть конфликт масштабов между человеком и предметом, человеком и деталью.

Анализируя особенности стиля известного японского мастера Тосюсай Сяраку на примере картины «Портрет актера Томисабуро», С.М. Эйзенштейн отмечал: «Каждая отдельно взятая деталь построена на принципах концентрированнейшего натурализма, общее композиционное их сопоставление подчинено только чисто смысловому заданию. Он брал за норму пропорций квинтэссенцию психологической выразительности...»<sup>68</sup>.

Работа с конфликтом масштабов (объёмов) с помощью 3D-технологий делает кадр эффектным и даёт иллюзию присутствия.

### *2. Использование оверлэптинга*

Сумма 3D-технологий включает в себя и такой приём, как оверлэптинг, когда «элементы изображения, расположенные вблизи, частично перекрывают элементы, находящиеся в глубине кадра. При поперечном или диагональном движении камеры крупные переднеплановые детали открывают одни и заслоняют

---

<sup>68</sup> Эйзенштейн С.М. За кадром. Театральная библиотека Сергеева [электронный ресурс]. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select\\_2](http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_2) ((дата обращения 10.10.2020)

другие второплановые элементы изображения, а при дальнейшем движении вновь их открывают. Зритель подсознательно ощущает разномасштабность ближних и дальних гештальтов»<sup>69</sup>.

Целью использования данного приёма является возникновение эффекта личного (непосредственного) наблюдения предмета. Примером создания трёхмерного пространства при обращении к приёму оверлэпинга является, конечно, пейзаж.

### *3. Эффект парения в 3D*

С.М. Эйзенштейн выделил ещё один приём образного воплощения – это парение в кадре. В нём он видел идеальное мизансценическое решение: «Зрительный образ достигает в разрезе композиции всесторонней (круговой) устойчивости...»<sup>70</sup>. Приём запечатления на плёнку парения в кадре тел, у которых отсутствует точка опоры, скорее предугаданный Эйзенштейном, уже в наше время был воплощён с помощью новейшего оборудования и компьютерных технологий в «экологическом кино».

При этом он достаточно специфический. Рассмотрим три варианта подобной съёмки: под водой («Океаны»), в воздухе («Птицы»), а также феномен миража («Фата Моргана»). Прежде всего очевидно, что приём «парение в кадре» является не частным единичным явлением для одной сцены или эпизода, а выступает приёмом концептуальным – выстраивающим всю изобразительно-образную конструкцию фильма.

Фраза «Фата Моргана» переводится как «мираж», хотя само оптическое явление получило свое название от героини английских легенд артуровского цикла – волшебницы Морганы, которая, по преданиям, была оборотнем и умела летать. Поэтому концепция фильма сводилась к попытке экранизации миража, неуловимого и обманчивого. Сам В. Херцог говорил: «От сценария я отказался в первый же съёмочный день, потому что меня совершенно захватили миражи. ... Достаточно было снимать образы, возникающие в пустыне, и фильм готов. ... В

<sup>69</sup> Железняков В. Анатомия зрительного образа. М.: СК РФ, 2012. С. 29.

<sup>70</sup> Эйзенштейн С.М. Метод. Порыв к парению. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 268.

фильме «Фата Моргана» зритель видит «потерянные ландшафты» нашего мира...»<sup>71</sup>.

Интересно сравнить возможности «эффекта парения» в документальном и игровом кино, в частности, в фильме японского режиссёра А. Куросавы «Сны Куросавы». Их идейная структура внешне совпадает, однако сущностно они принципиально разные. Если применить возможно не самую корректную формулировку, то различие будет идентично разнице между сном и миражом: сон – это явление игровое, мираж – документальное.

Иными словами, драматургия фильма Куросавы – сны – постановочна. Драматургия фильма Херцога – мираж – объективна как наблюдение (отражение) природного феномена. Об этом говорил и сам Вернер Херцог: «Галлюцинации снять нельзя, они существуют только в голове, но миражи – нечто иное. Мираж – это зеркальное отражение объекта, его видишь, но не можешь потрогать. Похожий эффект возникает, когда сам себя фотографируешь в зеркале в ванной»<sup>72</sup>.

И субъективное парение, и объективное, тем не менее, имеют общую черту, предугаданную С.М. Эйзенштейном – «парение»: в обоих случаях заснятые объекты не имеют точки опоры. Данное отсутствие опоры и является главной метафорой картины – отсутствие корней. У миража дерева не может быть корней, потому что это мираж. В данном случае мираж выступает, конечно, в качестве образа.

По сути, что есть мираж с точки зрения физики? «Оптическое явление в атмосфере: отражение света границей между резко различными по плотности слоями воздуха. Для наблюдателя такое отражение заключается в том, что вместе с отдаленным объектом (или участком неба) видно его мнимое изображение, смещенное относительно предмета»<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> Кронин П. Знакомьтесь: Вернер Херцог. М.: Rosebud Publishing, 2010. С. 70.

<sup>72</sup> Кронин П. Знакомьтесь: Вернер Херцог. М.: Rosebud Publishing, 2010. С.72.

<sup>73</sup> Атмосферные явления: классификация и описания. [Электронный ресурс]. URL: <http://meteocenter.net/meteolib/ww.htm> (дата обращения 10.10.2020).

Но Вернер Херцог не был бы великим режиссёром, если бы остановился лишь на видеоряде «парения». Задача была экзистенциальной: лишить зрителя опоры, почувствовать себя эфемерным, «потеряться». Для этого применялась динамичная съёмка, постоянно движущаяся камера. С ровным темпоритмом и одним направлением. За счёт этого создавалась иллюзия неспешного, но непреодолимого движения по кругу. Режиссёр смог достичь грандиозного эффекта: с одной стороны, физиологического (было замечено, что люди со слабым вестибулярным аппаратом уже на 30-й минуте начинали чувствовать головокружение), с другой стороны – интеллектуального (чтение космогонии древних погружало в медитацию).

Во взятом для сравнения фильме А. Куросавы «Сны» (в частности, новелла «Персиковый сад») эффект парения реализуется через композицию – за счёт её фронтальности и общего плана. Герои расставлены чётко геометрически, поэтому каждая фигура воспринимается как знак. И если проверить картину на парение, согласно Эйзенштейну, т. е. перевернуть кадр вверх ногами, то он не потеряет своей гармонии (см. фото №1).



Фото № 1

Следует также остановиться на двух важных моментах сходства в разбираемых картинах. Во-первых, «эффект парения» реализуется максимально эффективно через использование общего плана.

Во-вторых, – и это, возможно, главный аспект, – «эффект парения» недостижим без определенного темпоритма: замедленного темпа,

«имитирующего движение медузы под водой или невесомости»<sup>74</sup>, наиболее ярко проявляющегося при съёмках в воде и в воздухе.

В качестве наиболее яркого примера можно привести короткометражную (17 мин 46 с.) картину молодого режиссёра Рамина Бахрани «Пластиковый пакет» (США, 2008). Аннотация к фильму гласит: «Пластиковый пакет в поисках своей Создательницы. Ничто не может уничтожить его. Пакет встречает на своем пути странные существа, любуется небом, встречает много разорванных и неизвестных мешков на заборах. Чтобы быть со своими, Пакет плывет глубоко в океане в 500 морских милях от водоворота мусора, известного как Большое тихоокеанское мусорное пятно. Сможет ли забыть наш Пакет свою Создательницу здесь?..»<sup>75</sup>.

Р. Бахрани предлагает зрителю короткую, но очень трогательную историю жизни простого полиэтиленового пакета. Фильм прослеживает важнейшие вехи жизни «героя», движимого совсем не пластиковыми мыслями. «Мысли» одушевлённого пакета озвучивает за кадром автор текста Вернер Херцог. Весь фильм построен на эпизодах парения: пакет в воздухе, пакет в озере, пакет, гонимый ветром по земле. Это совершенно осознанный авторский приём. В чём же смысловая нагрузка подобного изобразительного и режиссёрско-операторского приёма? Она, как и в фильме Херцога «Фата Моргана», – в сочетании эмоционального восприятия с физиологическим: зритель должен «прочувствовать» основную идею режиссёра не только эмоционально, умозрительно или визуально, но и физически, как бы лишившись привычной точки опоры, «воспарив» словно во сне.

В этом отличие приёма парения от традиционного подхода «земных» фильмов, также обращённых к физиологии смотрящих. Последние оперируют чувствами и инстинктами – вроде страха, отвращения или возбуждения. Однако постоянное парение в кадре создаёт эффект карусели, вынуждая физиологию подпитываться не от интеллекта, а от непосредственных ощущений организма.

Наблюдая через экран и высококачественный уровень съёмки, заданное

---

<sup>74</sup> Эйзенштейн С.М. Метод. М., 2002. С. 299.

<sup>75</sup> Международный фестиваль экологического кино Эжочашка-2010 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ecocup.ru/plastic-and-glass> (дата обращения 10.10.2020).

режиссёром пространство – океан, воздух или пустыню, зритель непроизвольно сливается с ним, поскольку наблюдаемый им герой (неважно – птицы, моллюск, мираж или пакет), постоянно движущийся, смещающийся и не имеющий точки опоры в кадре, рано или поздно «лишает» этой точки опоры и зрителя.

Великий теоретик кино и автор концепта «эффекта парения» Сергей Михайлович Эйзенштейн описал методы реализации<sup>76</sup> этого приёма:

- Во-первых, это фигуры, «изобразительно парящие»: событие, как бы происходящее «на лету». Мотивировка может быть обозначена как ситуативная. В качестве живого примера можно взять фильм «Фата Моргана», в частности, эпизод с садящимися самолетами («мотивировка анекдотом», по С.М. Эйзенштейну).

- Во-вторых, это круговая композиция: когда у привычного стоячего объекта искусственно убирается горизонтальная опора низа. Примером опять же может служить картина «Фата Моргана» – эпизод с миражом автобуса. Несмотря на нормальное горизонтальное движение, за счёт «мотивировки миражом» он визуально парит над землей.

- В-третьих, это композиция «разновекторная», опирающаяся на горизонтальный низ, но предполагающая и оборот камеры в любых направлениях (вплоть до переворачивания кадра). Яркими примерами служат «ландшафтные сцены» в «Фата Моргана», подводные эпизоды «Океанов» и уже упомянутая новелла «Персиковый сад» из картины «Сны» Куросавы.

Рассмотрим шире последний тип композиции, «разновекторный», с переворачиванием кадра, поскольку он убедительно демонстрирует экспериментальные возможности данного приёма, прежде всего, в кадре с чётким разделением горизонтом картинка на явный верх и низ (либо иные две части). Как правило, это лаконичный и не содержащий каких бы то ни было деталей (ни крупных, ни малых) пейзаж. Идеальность композиции здесь не будет нарушена (ни форма, ни смысл), даже если мы перевернём изображение вверх ногами.

Киногеничность «эффекта парения» особенно свойственна технологиям 3D,

<sup>76</sup> Эйзенштейн С.М. Метод. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 299.

прежде всего применению оверлэппинга (от англ. overlapping – “перекрытие”) – частичного совпадения или наложения одного изображения на другое. Кроме того, большие возможности появляются при работе с деталями, не имеющими точки опоры: они могут находиться в любой части кадра, располагаясь как угодно беспорядочно («Океаны», «Бездна» и др.).

Фото №2 наглядно демонстрирует, как не имеющие точки опоры предметы не обесмысливаются даже при поворачивании кадра по часовой стрелке (кадры из фильмов «Океаны», «Коянискацци», «Соль»).

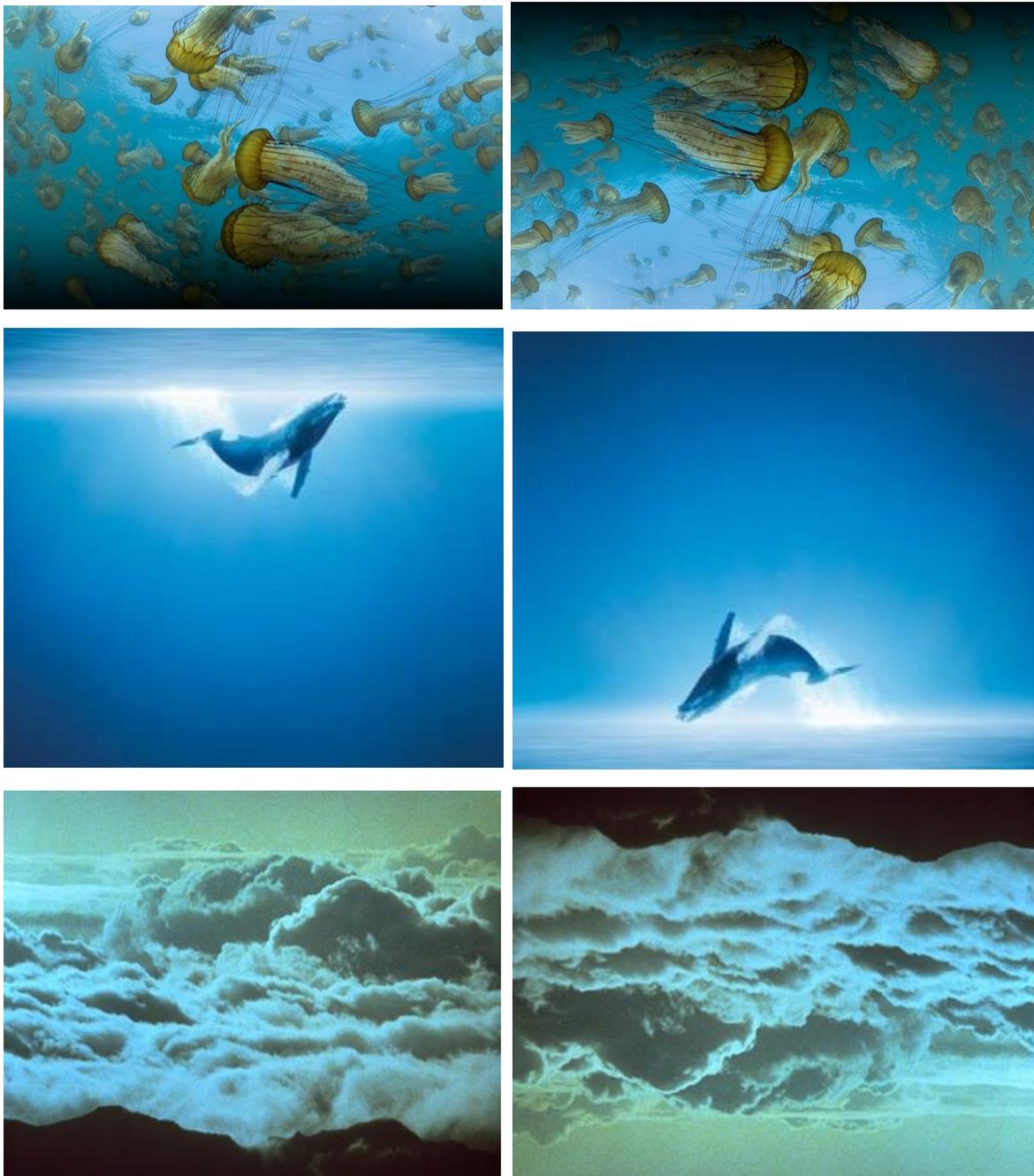


Фото № 2

Наиболее явно «эффект парения» доминирует в фильмах о космосе. В частности, из 3-х фильмов проката 2002-2015 годов все три фильма были отсняты в 3D. Если говорить в целом, то в отечественном прокате именно неигровое кино стало экспериментальной площадкой для опробования 3D-технологий. Его имманентными свойствами стали:

- ориентация на молодёжно-семейную аудиторию;
- отказ от телевизионной эстетики;
- тематический приоритет – природа, музыка и экстремальные виды спорта;
- использование 3D-технологий.

О последнем стоит сказать отдельное слово: пока технологии 3D представляют собой не осмысленный с творческой точки зрения феномен, что ведёт к использованию его лишь как отдельного технического эффекта, что, в свою очередь, сужает возможности его применения в киноиндустрии в целом.

Пока лишь можно отметить некоторые аспекты, общие для 3D-кино *при построении композиции кадра*:

- «эффект парения» в 3D;
- использование оверлэппинга;
- деталь и работа с первым планом.

Если рассматривать общие аспекты применения в неигровом кино 3D технологий, то это, прежде всего – в формальном отношении – развитие жанра **неигрового блокбастера**, следовательно, это:

- высокие бюджеты;
- расчёт на высокие кассовые сборы;
- упор на идеальную операторскую работу;
- тематически – ставка на фильмы о природе;
- использование ослабленного драматургического конфликта;
- ставка на зрелищность, а не на информацию;
- полное отсутствие «лайфов» и «синхрон»;

- шанс съёмки *сиквела*.

Что касается среды, в которой существует документальное кино, то она серьёзно поляризована: с одной стороны, существует традиционный любительский интернет-контент, размещаемый авторами на различных технологических интернет-площадках; с другой – анализируемые документальные блокбастеры, осваивающие взаимодействие с новейшими методами и технологиями. В любом случае, показанные на кинофестивале, в эфире телеканала или кинотеатре фильмы попадают в медиапространство сети Интернет (социальные сети, торренты, форумы и т.д.), которое выступает финальным звеном в цепочке просмотра.

На процесс поляризации существенно повлиял технический прогресс. Как отмечает искусствовед и режиссер К.А. Шергова: «Самым важным для эстетики документального кино изменением был переход от линейного к нелинейному (свободному) доступу к информации, последовавший за внедрением настольных систем нелинейного монтажа на основе персональных компьютеров, а также эфирных видеосерверов на телестудиях»<sup>77</sup>.

Другая важная тенденция – это доступность технического оборудования (камера, монтажные программы), также появляется возможности для показа своего авторского фильма (или чаще – ролика) широкому зрителю.

Более того, социокультурный феномен интернет-пространства формирует новый тип аудитории, характеризующейся «*эффектом соперничества*». Мы впервые используем этот термин для маркировки выявленной социальной тенденции: длительное время зритель технически не мог конкурировать с автором аудиовизуального произведения, что порождало особый тип зрительского восприятия, а именно «*эффект неподражаемости*». Максимально явно этот эффект проявлялся до возникновения телевидения. С изобретением телевидения экранные образы физически стали меньше самого зрителя. Аудитория приобрела некоторую физическую и эмоциональную свободу, а авторитет экранного образа

---

<sup>77</sup> Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дисс... канд. искусствоведения: 17.00.03. М., 2010. С. 134.

(актёра, неигрового героя, телеведущего и т.д.) перестал доминировать. Однако поскольку возможности технически копировать кинопроцесс у аудитории не было, экранные и телевизионные образы воспринимались с большой долей пиетета и авторитетности.

Однако развитие технологий позволило каждому отдельному человеку получить персональные средства оперативной и довольно качественной видеосъёмки (кино- и фотокамеры, видео- и цифровые средства). При этом Интернет позволил свободно презентовать аудитории свой личный контент. Так зритель стал скрытым соперником режиссёра. Это новое самоощущение и сформировало «*эффект соперничества*», когда контент (фильм, ролик, передача), выполненный специалистами, и так называемое «домашнее видео» воспринимаются как равноправные.

Неприметный взгляду рядового человека процесс этот имеет, на взгляд культурологов, характер глобального сдвига, сравнимого с исторической трансформацией доминантного мимесиса в традиции неоплатонизма: «Неоплатонизм сыграл существенную роль в этой истории потому, что он обосновал фундаментальное понятие «мимесиса», которое со времен античности определяло сущность искусства. В доренессансной традиции искусства понимались как выразители *techne*, умения копировать ... Неоплатонизм предлагает другую модель имитации – не природы, но идеи ... Тем самым завершается процесс сублимации искусства и вознесения художника на пьедестал божественного гения»<sup>78</sup>.

XXI век сформировал противоположную тенденцию: от неоплатонизма к мимесису (др.-греч. μίμησις – подобие, воспроизведение, подражание). Чем это обусловлено? Специалисты считают, что хроника как жанр (любительская хроника) есть непосредственное воспроизведение действительности, то есть изображение действительности, не подверженное авторскому осмыслению и переработке. Оно не несёт в себе ясно сформулированного образа – идеи,

---

<sup>78</sup> Ямпольский М. Б. Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Сеанс, 2010 С. 14.

заложенной в любое произведение искусства. Став массово популярной формой получения информации в Интернете, хроника поменяла восприятие зрительской аудитории: её восприятие упростилось и ориентировано не на идею или образ, а на «мимесисное изображение» (восприятие образца, схемы).

Этот процесс прямо коснулся всей медиакультуры, в том числе и неигрового кино как феномена, часто тяготеющего к копированию реальности и легко поддающегося «эффекту соперничества» режиссёра и зрителя. Подобный дрейф неигрового контента в интернет-среде к донеоплатонизму вряд ли можно назвать прогрессом – речь, скорее, об эстетической деградации человечества. Похожие тенденции наблюдаются также в живописи (но не столь явно) и литературе (так называемая «смерть автора»).

Надо отметить, что сегодня это соперничество между зрителем и автором-профессионалом взаимно: не только зритель (читатель) соперничает с автором (писателем, журналистом, режиссером) в создании своего «текста», но и профессионалы зачастую заимствуют наиболее интересные приёмы любителей. В.Ф. Познин пишет: «С помощью становящейся все более доступной высококачественной аудиовизуальной аппаратуры сегодня каждый желающий может создать свое собственное экранное произведение. Подобная ситуация приводит к частичной интеграции *любительского* аудиовизуального творчества в *профессиональные медиа*, что также является частью процесса конвергенции информационных процессов»<sup>79</sup>.

С этим связан ещё один социальный тренд: социальная дифференциация формирует в каждой группе свои модели и правила поведения. В частности, исследователи заговорили о разрушении «мифа о массовом зрителе» и демассификации зрительской аудитории и формировании – благодаря интернету – свободного сообщества по интересам. Это не пассивные зрители, а, скорее, коллектив активных собеседников – не ограниченный численно и объединённый общими интересами и предпочтениями. Учёный Г.П. Бакулев, анализируя книгу

---

<sup>79</sup> Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. Санкт-Петербург, 2009. С.5.

Э. Тоффлера «Третья волна», пишет: «Современные масс-медиа, технически и экономически способные охватить огромное число людей, к этому совсем не стремятся. Они нацеливаются на все более узкие сегменты массовой аудитории»<sup>80</sup>.

Основным следствием феномена демассификации стало возникновение «просьюмера» – активного потребителя, умного, скептического, самодостаточного и не боящегося эксперимента человека, который совмещает в себе сразу две функции: потребителя информационного продукта (consumer) и его же активного производителя (producer). Эта социальная философия обрушила категориально-эстетические основы теории «массового человека». С появлением Интернета и «эффекта соперничества» изменилась сама фундаментальная дуалистическая формула восприятия массовой культуры в контексте «массовый зритель + всеобщие звёзды». Теперь у каждого сообщества – свои звёзды и свои знаменитости, свой «потребительский дискурс».

Документальное кино существует сегодня на двух технологических полюсах – неигровой любительский контент на любой из интернет-площадок и документальные блокбастеры, экспериментирующие с новейшими техническими методами и становящиеся частью музейных практик.

Так, медленно, но планомерно развиваются VR-технологии, применяемые именно в неигровом кино, создаётся особая ниша – VR-кино, где, по словам продюсера Кирилла Алехина: «VR/360° пока классно работает в двух жанрах: фантастика и документальное кино»<sup>81</sup>. Неигровое кино с использованием VR-шлемов, которые дополняют пространство, насыщая просмотр разного рода ольфакторными знаками, даёт зрителю возможность стать частью повествования, оставаясь при этом не задействованным в драматургии (то есть невидимым для игровых героев), но при этом влияющим на монтаж: наполнение кадра, его смена и мизансценирование происходит по желанию зрителя, например, зритель имеет

---

<sup>80</sup> Бакулев Г.П. Современные концепции и теории массовой коммуникации в контексте новых медиа.: дисс. ... д-ра фил. наук: 10.01.10. М., 2003. С.197.

<sup>81</sup> Алехин К. VR в кинематографе. URL: <https://festagent.com/ru/articles/vr-kirill-alekhin> (дата обращения 01.09.2022).

возможность самостоятельно приближаться к объекту или удаляться от него, а просто повернув голову в другую сторону, поменять место действия. С техническими возможностями VR кинематограф дает зрителю возможность погружения в реальность, однако эта, казалось бы, привлекательная и новая опция кинематографа на данный момент не получила ни популярности, ни распространения. И дело не только в технических ограничениях. Как пишет Кирилл Алёхин, «... пока у VR нет главного – зрителей». В чём же проблема драматургии и режиссуры VR? Каждый технический приём является не просто авторским декором, он служит в первую очередь для раскрытия темы и идеи фильма. Если мы рассматриваем кино не как аттракцион, а как искусство, то закономерно возникает вопрос – может ли погружение зрителя в виртуальную реальность способствовать созданию самого главного в киноискусстве – художественного образа, выражающего авторскую идею и подлежащего декодировке зрителем?

При этом виртуальную реальность, которая подменяет художественную реальность в VR-фильмах, можно рассматривать как симулякр. Как пишет культуролог А.Ш. Джабраилова, «симулякр позиционируется как то, что избегает влияния идеи, и ставит под сомнение само существование идеи, модели»<sup>82</sup>. Жан Бодрийяр пишет, что «наличие копии подвергает опасности саму суть оригинала»<sup>83</sup>. Таким образом, если предположить, что оригинал – это реальность (особенно эта проблема остро стоит в VR-документальных фильмах), то наличие такого достоверного симулякра создает образ реальности, но этот образ не художественный, а «реальный образ» – в самой этой дефиниции заложена опасная двойственность – образ, минимально трансформированный через авторскую призму, не нуждается в зрительской декодировке и воздействует на зрителя в первую очередь физически (чаще всего страх, который зрителю легче всего испытать в виртуальной реальности и который чаще всего предлагается авторами в качестве эмоции от просмотра). Академик Ю.М. Лотман пишет: «Одно из

---

<sup>82</sup> Джабраилова А.Ш. От архетипа к симулякру // Философия и культура. 2018. №4.

<sup>83</sup> Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2016. С.17.

основных свойств кино – иллюзия реальности, стремление постоянно возобновлять в зрителе чувство подлинности происходящего на полотне, внушение, что не знаки вещей, а сами вещи предстоят перед ним...»<sup>84</sup>. Тем ни менее кино, как бы сильно оно не захватывало, не даёт нам полного ощущения реальности, монтаж и мизансценирование (как в игровом, так и в неигровом кинематографе) – это инструменты, с помощью которых автор демонстрирует нам авторский кадр. VR-кино же даёт свободу – зритель может сам выбирать и крупность, и мизансцену. При этом, если проанализировать историю развития документального кино, то можно увидеть, что от Дзиги Вертова все самые интересные кинематографические опыты были направлены на достижения заветной мечты режиссёров – фиксации неинсценированной реальности. Режиссёры разных направлений послевоенного периода («Свободное кино» (Великобритания), «Синима-верите» (Франция), «Прямое кино» (США)) стремились к методу наблюдения как к главному приёму, позволяющему продемонстрировать реальность. И квинтэссенцией этой коллективной мечты становится фильма Герца Франка «Старше на десять минут»: скрытая камера, минимальный внутрикадровый монтаж, использование реального, а не монтажного времени – всё это даёт идеальный результат и воплощает мечту, параметры которой заложил ещё Дзига Вертов. Казалось бы, сейчас, с появлением VR-технологий, документальное кино может шагнуть ещё дальше, не только копируя жизнь, но и давая зрителю возможность пересечь черту между кино и реальностью. Но опасность виртуальной реальности заключается в том, что, как пишет искусствовед Н.Г. Кривуля, «цифровые средства позволяют создать сверхреальный образ, который воспринимается более убедительным, нежели образ реальности»<sup>85</sup>, то есть трансформированная призмой объектива реальность выдаётся за более реальную и таковой ощущается зрителем. Это уже не конфликт между реальностью и попыткой её презентации, который анализировали Ж. Руш и Э. Морен в фильме «Хроника одного лета»: можно ли зафиксировать фрагмент

<sup>84</sup> Левина Т. В. Онтология кино: мимесис и симулякр // Молодой ученый. 2009. № 12 (12). С. 208-214.

<sup>85</sup> Кривуля Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения. М., 2009. С.54.

действительности? Это, скорее, конфликт между реальностью и её виртуальным двойником. В XX веке авторам не хватало цветов, незаметности камеры, синхронной записи звука и изображения, трехмерности... Теперь же, когда всё это есть, двойник реальности вступает в схватку с самой реальностью.

Это хорошо видно на примере фильма «Мы встретились в виртуальной реальности» (2022, Великобритания, реж. Д. Хантинг), в котором есть документальный закадровый текст (фрагменты синхронгов героев) и анимированный, в стилистике компьютерной игры, видеоряд. Как написано в релизе фильма: «Мы встретились в виртуальной реальности» сняли полностью внутри VR, но в привычной документальной стилистике – с серьёзной подачей и интервью с героями»<sup>86</sup>. Тем не менее изображения, в том числе и самих героев, – анимированные, и эти образы претендуют на документальность лишь по той причине, что герои, которые общаются друг с другом, видят друг друга на экранах своих компьютеров именно такими.

VR-технология в неигровом кино чаще всего используется в научно-популярных фильмах (демонстрация красивых видов, фильмы-экскурсии), одним из ярких примеров является VR-контент «Прогулки по Нью-Йорку», который был создан журналом The New York Times. Любой может почувствовать себя жителем Нью-Йорка и прогуляться по самым интересным местам города.

Сегодня VR-кино делает свои первые шаги и воспринимается скорее как аттракцион. Тем не менее профессионалы, вовлеченные в индустрию, верят, что когда-нибудь эта технология будет использована для создания смыслов. Так, основатель студии RosVR Максим Никонов пишет: «Главное отличие виртуального кино от обычного заключается в более сильном эффекте погружения, который разрушает барьер между зрителем и экраном. Ужасы, боевики, фантастика – сегодня востребованы динамичные и зрелищные жанры. И только со временем, когда авторы и зрители насытятся впечатлениями от эффекта присутствия, иммерсивное кино как искусство будет использовать свои

---

<sup>86</sup> Махмутов Д. HBO выпустит документалку о людях, которые познакомились друг с другом в VRChat – фильм полностью сняли в VR. URL: <https://dtf.ru/cinema/1266151-hbo-vypustit-dokumentalku-o-lyudyah-kotorye-poznakomilis-drug-s-drugom-v-vrchat-film-polnostyu-snyali-v-vr> (дата обращения 10.10.2020).

возможности для разговора о вечном. Непопулярность некоторых жанров, таких как драма, детектив, мелодрама, комедия, – это лишь вопрос времени»<sup>87</sup>.

Такие оптимистичные прогнозы могут быть поставлены под сомнение анализом истории стереокино, интерес к которому с 50-х годов можно назвать фрагментарным. В документальном кино такие технические возможности начинают использовать в кризисные моменты, когда интерес к неигровому кино угасает. Тем не менее, в качестве научно-популярного контента VR-технологии всегда актуальны. Так, канадский режиссер Р. Лепаж создал VR-проект, позволяющий посетить различные мировые библиотеки. Сеанс виртуальных посещений длится 45 минут, зритель рассматривает помещения библиотек – Александрийской, Парижской, Конгресса США, литературную библиотеку подводной лодки капитана Немо. Обзор 360 градусов даёт ощущение личного присутствия: зритель сам, через собственную физику, формирует и монтаж, и мизансцену. Закадровый текст, с помощью которого и формируется основная драматургия, на русском языке читает актер Евгений Миронов. Тем не менее, этот аттракцион не лишен образов, точно об этом журналист С. Уваров в газете «Известия»: «Проект Лепаж – не фильм или спектакль, пусть даже виртуальный, а нечто среднее между видеоинсталляцией и перформансом, здесь всё построено на вольном чередовании образов... Ирония в том, что Лепаж применяет новейшие средства для рассказа о самом традиционном способе передачи информации – бумажных изданиях. И в этом, пожалуй, главная идея «Ночи в библиотеке»: времена меняются, технологии развиваются, а книги остаются»<sup>88</sup>.

Эта произвольная линейность повествования в эксперименте Робера Лепаж указывает на драматургическую структуру, получившую название «ризомы»<sup>89</sup>, противостоящую линейным структурам сюжетосложения. И эта ризоматичность

<sup>87</sup> Колодинская Н. Виртуальный кинематограф: кто и как снимает VR-фильмы в России и за рубежом. URL: <https://rb.ru/longread/VR-cinema-russia/> (дата обращения 10.10.2020).

<sup>88</sup> Уваров С. Лепаж пригласил зрителей в мировые библиотеки. Известия. URL: [https://nlb.by/content/news/library-news/lepazh-priglasil-zriteley-v-mirovye-biblioteki\\_269745/](https://nlb.by/content/news/library-news/lepazh-priglasil-zriteley-v-mirovye-biblioteki_269745/) (дата обращения 10.01.2020).

<sup>89</sup> Делез Ж. Гваттари Ф. Ризома («Тысяча плато») // Восток: онлайн-альманах. 2005. Выпуск 11/12. URL: [https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1023.htm](https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm) (дата обращения 20.08.2022).

очень характерна для VR-кино на 350 градусов именно по причине вариативности кадра. При этом сама единица кадра утрачивает первоначальное техническое значение – весь фильм становится кадром с внутрикадровым монтажом, который каждый раз меняется в зависимости от того, кто этот фильм смотрит. Суммируя все обозначенное, можно выделить некоторые режиссерские приемы, характерные именно для VR-кино:

1. Каждый VR-фильм имеет уникальный зрительский монтаж (зритель сам творит внутрикадровый монтаж фильма, меняя по своему усмотрению и вектор обзора, и крупность).

2. VR-кино предполагает максимальное погружение зрителя в историю, в которой зритель может выступать либо в роли свидетеля, либо в роли персонажа – эти опции указывают на сильную культурологическую связь VR-технологии с компьютерными играми. В неигровом кино этот момент ощущается особенно остро – реальность трактуется с помощью технических средств, таких как компьютерная игра.

3. В VR-фильмах используется ризоматическая сюжетная структура, позволяющая реализовать и принцип «множественности», и принцип «неозначающего разрыва»<sup>90</sup> как основных характеристик ризомы – зритель зачастую сам может выбирать последовательность просмотров эпизодов и сцен VR-фильма, а также переходить из одного эпизода в другой по собственному желанию.

VR-технологии дают возможность интерактивности, когда зритель становится полноправным соавтором и именно в этом, возможно, кроется опасность – это «соавторство» скорее физическое и техническое (смена кадров, крупностей, ракурсов), но не смысловое. Как писал культуролог М. М. Бахтин, «текст не вещь, а поэтому второе сознание, сознание воспринимающего, никак

---

<sup>90</sup> Делез Ж. Гваттари Ф. Ризома («Тысяча плато») // Восток: онлайн-альманах. 2005. Выпуск 11/12. URL: [https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1023.htm](https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm) (дата обращения 20.08.2022).

нельзя элиминировать или нейтрализовать»<sup>91</sup>. Но в этом-то и заключается магия произведения искусства, в котором совершается эмоциональное соавторство автора и зрителя и интеллектуальная дешифровка зрителем смыслов, заложенных режиссёром. При этом зритель никак не может участвовать в физической жизни фильма, а его тело в момент просмотра находится за границей внутрикадровой истории. VR-технологии, дающие возможность попасть внутрь кадра, переключают момент соавторства режиссер-зритель с интеллектуально-чувственного на физическое, что делает эту технологию всё-таки аттракционом, а не инструментом, позволяющим создавать произведения киноискусства.

### **2.3. Неигровое кино для интернет-платформ: новые режиссёрские и драматургические стратегии**

Ранее документальное кино финансировалось либо государством, либо телеканалами, и как уже отмечалось выше, специфика режиссерских приёмов авторской и телевизионной документалистики существенно различалась. «Роль телеканалов как инвесторов и дистрибуторов в документальном кино гораздо больше, чем в игровом, – отмечал Алексей Сохнев в период работы в Министерстве культуры начальником экспертно-аналитического отдела департамента кинематографии. – Каналы стали практически единственными потребителями этой продукции, поэтому могут производить фильмы для себя и без господдержки. Всего в 2008 году было завершено более 550 документальных фильмов (включая отдельные серии документальных циклов) с поддержкой Минкультуры»<sup>92</sup>. Однако начиная с 2007 года в медиа появляются новые глобальные площадки, в том числе для показа документального контента –

---

<sup>91</sup> Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. URL: <http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/probltext.html> (дата обращения 19.08.22).

<sup>92</sup> Тихомиров Д. Несокрушимое документальное. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1213415> (дата обращения 11.03.2021).

интернет-платформы, которые готовы не просто показывать, но и финансировать производство контента.

Как отмечают аналитики Мария Долаберидзе и Арина Крючкова, «безусловно, неплохие перспективы есть у всех платформ, которые производят собственный контент, в том числе и у «Яндекса». Создавать свои фильмы и сериалы жизненно необходимо: библиотеку нужно постоянно пополнять и наращивать, на чужие фильмы рано или поздно закончатся права. «Яндекс» владеет «Кинопоиском» и пытается развивать его не только как базу фильмов, но и как онлайн-кинотеатр»<sup>93</sup>.

В отечественном медиа эта тенденция пока что в большей степени распространилась на игровые сериалы, но опираясь на зарубежный опыт, можно предположить, что в ближайшее время финансирование документальных фильмов и сериалов станет неотъемлемой частью политики крупнейших российских интернет-платформ.

В конце концов онлайн-кинотеатр Premier выступил с заявлением о том, что в ноябре 2019 года на платформе появится бесплатный раздел с документальными фильмами и передачами. «Premier станет первым российским онлайн-сервисом, который начал системно заниматься производством собственных документальных фильмов и публицистических передач»<sup>94</sup>. При этом в пресс-релизе режиссёрами называются медийные личности, тележурналисты, и это ещё раз подтверждает, что зачастую телепередачи маскируются под документальное кино, каковым не является ни по форме, ни по содержанию.

Появляется новое поколение режиссёров XXI века, стилистически балансирующих между телевидением и соцсетями.

Как же трансформируется телевизионная стилистика в современном неигровом кино, рассчитанном для показа на платформах? Наверняка, новые

---

<sup>93</sup> Долаберидзе М., Крючкова А. Зачем онлайн-платформы запускают свои собственные сериалы. URL: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/172110/> (дата обращения 10.10.2020).

<sup>94</sup> Ведомости. Онлайн-кинотеатр Premier запустил производство собственных документальных проектов. URL: <https://www.vedomosti.ru/technology/articles/2019/10/23/814536-onlain-kinoteatr-premier> (дата обращения 05.05.2021).

источники финансирования, новые площадки для демонстрации и, как следствие, формирование нового типа зрителя потребуют создания актуализированных режиссёрских и драматургических моделей. Сегодня особенно остро стоит вопрос о необходимости такого прогноза: какое кино будет востребовано на интернет-платформах?

Первыми образцами именно индустриального, профессионального кино, получившими официальную премьеру в онлайн-кинотеатре<sup>95</sup> и снимавшимися с вполне конкретной задачей – показа на интернет-платформах – стали два фильма–портрета режиссёра «С закрытыми окнами» о рэпере Дэгле и «Это Эдик. Сказка о подаренном и украденном детстве» о детском писателе Эдуарде Успенском. Обе картины созданы по формату средней американской теледокументалистики, приёмы которой мы и проанализируем.

Бюджет фильма об Успенском: «Около 4 млн»<sup>96</sup>, источник финансирования – краудфандинговая платформа, так называемые «народные деньги». В интервью Константина Шавловского с создателями фильма определяется специфика режиссёрских приёмов: «Если вот так делить людей на секты, то я, конечно, в секте телевизионных зомбаков... Чтобы все было вылизано и красиво, мы думаем, как раздобыть для съёмок Arri Alexa или RED, а не как взять любую камеру и снять муху на стене...»<sup>97</sup>. Интересно то, что упоминается образ мухи на стене, который является не просто образом, а скорее режиссёрской стратегией режиссёров направления «Прямого кино» XX века, которые провозглашали торжество максимальной реальности на экране с помощью метода наблюдения. Как пишет киновед Екатерина Рождественская: «Первые опыты Депардона в кино были, по его собственному определению, «расширением журналистики до пространства кинематографа». Это было так называемое *direct cinema*, кино без комментариев, пришедшее в Европу из Америки. Кино, снятое с точки зрения

---

<sup>95</sup> Премьера состоялась на платформе Premier 25 ноября 2020 года.

<sup>96</sup> Шавловский К. Коммерсант. О том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747> (дата обращения 5.05.2021).

<sup>97</sup> Там же.

“мухи на стене”<sup>98</sup>. То есть фактически, представитель нового поколения интернет-режиссёров, встаёт в оппозицию к авторскому документальному кино, родословная которого идет от Дзиги Вертова к представителям направлений «Синема-верите» во Франции или «Свободного кино» Великобритании, а также к Герцу Франку, который квинтэссировал в своём самом знаменитом фильме «Старше на десять минут» те приёмы, которые культивировали его предшественники – «жизнь как она есть», запечатлённая беспристрастным объективом киноглаза и даже не трансформированная на монтажном столе. И техническая «аккуратность» здесь не является самоцелью, самое главное – это запечатлеть неинсценированный момент. Эстетика, которая, судя по всему, закладывает будущие модели фильмов для интернет-платформ) далека от документального кинематографа и неразрывно связана с телевидением, журналистикой и блогерством.

Формат, который используется, является новым для отечественной документалистики, однако вторичным по отношению к мировой.

Фильмы о рэпере Дэгле и об Эдуарде Успенском – это телевизионные картины, сделанные по лекалам американской документалистики, актуализированной на интернет-платформах, чьей отличительной чертой является отсутствие закадрового авторского текста и его замена монтажом синхронных, которые информационно выстраивают драматургическую линию.

В этом формате *вербальное* доминирует над *визуальным*, что исключает создание образа (с помощью ассоциативного монтажа, контрапункта). Так, кинокритик Зинаида Пронченко отмечает: «Не кино, а передача НТВ – с типичной тягостной, ни на секунду не замолкающей невыносимой фоновой музыкой, идиотскими вопросами навязчивого интервьюера (“Не подскажите, а почему мир детской литературы в СССР был таким жестоким?.. Не подскажите, там, где начинаются деньги, заканчивается искусство?.. Не подскажите который час?..”), с полным отсутствием концепции и видения (“Не подскажите, о чем

---

<sup>98</sup> Рождественская Е. Сеанс. Идеальное расстояние. URL: <https://seance.ru/articles/idealnoe-rasstoyanie/> (дата обращения 5.05.2021).

снимаете?..”»<sup>99</sup>. Из примера видно, что вопросы интервьюера уже содержат в себе декларативные ответы. Так, в самом подходе взаимодействия автора и его героев проявляется телевизионная стилистика, ориентированная на однозначность и презентацию авторского взгляда на героя и события через давление на героя – никакого «эффекта Расёмона» или мозаичности восприятий противоречивой личности (эффект «Гражданина Кейна»).

В книге «Концепция реальности в экранном документе» профессор Г.С. Прожико так обозначает первостепенную режиссёрскую задачу в документальном кино: «Нам важно понять, как люди чувствовали своё время. А экранный документ сохраняет ауру чувственного понимания действительности»<sup>100</sup>. В фильме об Эдуарде Успенском отсутствует аура времени: зрителю не известно, как «чувствовал свое время» главный герой произведения Э. Успенский, однако интенция зрителя раскрывает то, как чувствуют не своё время авторы, которые и презентуют взгляд на существование героя. Стилистическая эклектика также свидетельствует о телевизионной родословной фильма: синхроны сменяют хроника, фотографии, анимационные и игровые реконструкции. В итоге – отсутствует единство авторского стиля и уникальность киноязыка.

Писатель и критик Л. Яковлев отмечает: «Фильм “Это Эдик...” собран из кубиков: из дёргающейся куклы с трагической гримасой, фотографий и “говорящих голов”. Ничего обидного, просто термин теледокументалистики»<sup>101</sup>.

Портрет писателя представлен, несомненно, одиозно и однозначно. Закадровый текст (не авторский, а текст синхронов) в большинстве случаев дублирует изображение. Например, зритель слышит, как один из героев говорит: «Успенский был на коне» и одновременно видит в кадре куклу Успенского на коне. В формате традиционной американской теледокументалистики (именно его

<sup>99</sup> Это не Эдик, ребята. За что раскритиковали фильм об Эдуарде Успенском / Сноб / 3 декабря 2020. URL: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/201147/> (дата обращения: 10.03.2021).

<sup>100</sup> Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 12.

<sup>101</sup> Это не Эдик, ребята. За что раскритиковали фильм об Эдуарде Успенском / Сноб / 3 декабря 2020. URL: [https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/201147](https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/201147/) (дата обращения: 10.03.2021).

используют авторы фильма «Это Эдик...») информативный закадровый текст заменен на синхроны, а значит, у зрителя создается ложное ощущение, что он сам делает выводы, исходя из свидетельств документальных героев, а не с помощью закадрового текста автора. При этом и в отечественном варианте, и в американском в телефильмах образ отсутствует, а журналистская стилистика преобладает над кинематографической. В том же 2020 году, параллельно с фильмом «Это Эдик...» на стриминговой платформе Netflix состоялась премьера американского документального телесериала «Король тигров: убийство, хаос и безумие». Сериал этот стал примером того, что по количеству просмотров неигровое кино может обогнать игровые сериалы (первую неделю после цифрового релиза «Король тигров» стал самым просматриваемым шоу на Netflix в США – пользователи в целом посмотрели 5,3 миллионов минут сериала, а это больше, чем у игровых сериалов «Озарк» и «Офис»)<sup>102</sup>.

Если сравнивать режиссуру отечественного фильма об Эдуарде Успенском и американский фильм о коллекционере диких животных Джо Экзотика, то можно сделать выводы, что режиссёрские методы схожи: традиционный на отечественном телевидении закадровый текст заменяется на драматургически выстроенную цепочку синхронов. Также и в том, и в другом фильме отсутствует неоднозначность образа героя, которая так важна для настоящего большого документального кино. Эту же модель можно увидеть в средних американских неигровых байопиках, получивших резонанс из-за скандальной репутации главных героев: «Быть Харви Вайнштейном», «Приговор Ар Келли», «Покидая Неверленд» (все фильмы – 2019 года) и многие другие.

Повышенный интерес и платформы, и кинопрокатчики проявляют к особому виду кино – анимадоку. Так, в 2022 году в кинопрокат вышел анимадок «Пушкин. Битов. Габриадзе. ПОБЕГ» (реж. А. Гусева, 2022, Россия), а в фестивальном движении уже проявляется интерес к анимадоку как отдельному стилистическому направлению. Например, на кинофестивале «Послание к

---

<sup>102</sup> Tiger King' Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says. URL: <https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602/> (дата обращения 5.05.2021).

человеку» в конкурсной программе шесть анимадоков из разных стран мира, причём как в номинации «документальное кино» («Несколько вещей которые напоминают мне о нем», реж. С. Карабаева, 2021, Россия), так и в номинации «анимация» («Миразакас», реж. Р. Штольц, 2022, Швейцария-Франция, «Тигр ранил тигра», реж. Ц. Шень, Китай, 2022). При том, что анимадоки были распределены в разные смежные номинации, на кинофестивале была выделена отдельная внеконкурсная секция «Фильмы школы документальной анимации», где было показано 18 картин. Другой пример: на кинофестивале «Человек, познающий мир» с 2023 года появилась новая номинация «Анимадок», в которой было представлено 7 картин, причём многие картины попали на этот смотр с ОРФАК (открытый российский фестиваль анимационного кино, больше известный под брендом «СуздальФест»), то есть анимадок причисляют скорее к анимации, чем к документалистике. Из семи картин две являются фильмами-портретами («Сахаров просит слова», 2023 и «Капитан детства Владимир Орлов», 2021), а три скорее представляют собой симбиоз научно-популярного кино и анимации («Югорские новеллы», «Башкирские легенды», «Мумии возвращаются» – все три фильма 2023 года). То есть на примере этой небольшой выборки анимадока за 2021-2023 гг. можно предположить, что наиболее распространённые варианты работы с анимадоком – это фильмы-портреты (которые на смысловом уровне скорее всё-таки документальные, т.к. основная задача – это выстроить выразительный и интересный образ героя, реального человека прошлого или настоящего) и образовательные фильмы, в которых преобладает всё-таки анимационное начало (в таких картинах мы имеем дело с образной анимацией и сопровождающим информативным закадровым текстом, содержащим достоверные научно-популярные факты. Кстати, анимадок «Мумия» вообще изначально являлся эпизодом документального фильма).

Анализируя самые распространённые приёмы анимадока, можно прийти к выводу, что анимационная составляющая чаще всего проявляется на уровне видеоряда, а в качестве документального начала используется закадровый аудиоматериал. Например, синхроны унесены в закадровое пространство в

знаменитом сериале «В мире животных» (1989, реж. Н. Парк, Великобритания), в качестве закадровой речи используется интервью в знаковом фильме «Счастливы ли человек высокого роста?» (2021, реж. М. Гондри, Франция). А в фильме «Порнокассеты моего покойного отца» (реж. Ч. Тайлер, США, 2018) в качестве закадрового текста используются как синхроны, так и звуковая дорожка любительских видео.

Именно в анимадоке как отдельном, самостоятельном и самобытном стилистическом и видовом направлении построение звукозрительного образа осуществляется с помощью микса двух видов кино, каждый из которых проявляется в разных элементах фильма, но примерно в равной пропорции. Хотя, конечно, сама история, сам драматургический материал как правило является документальным. Если пропорция не соблюдена и какой-то вид доминирует, то речь идёт скорее всего лишь о межвидовых элементах, используемых для решения частных творческих задач.

Например, фильм «Сахаров просит слова» (реж. Г. Кудряев, Россия) едва ли можно назвать анимадоком, это скорее документальное кино с элементами анимации, в котором анимация выступает в качестве реконструкций. При этом фильм «Капитан детства Владимир Орлов» (реж. Ю. Агапов, Россия) не просто является анимадоком, но и выбор этой стилистики не случаен – рассказ о детском литераторе с помощью детской анимации раскрывает мир Владимира Орлова. То есть анимация здесь не просто случайный инструмент для реконструкции событий, который можно заменить, например, игровыми элементами, а решение, которое является осмысленным и необходимым.

Если мы говорим о миксе видов кино (анимация + неигровое кино), то именно равные пропорции этих видов и являются главным маркером определения анимадока и его отличия от документального кино, с которым анимадок часто путают. Второй принципиальный момент – это право автономного существования анимации в кадре (а не только как иллюстрации к закадровому тексту), это в свою очередь определяет обязательное наличие самостоятельного образа, не несущего

прикладного значения (это отличает анимадок от анимационных реконструкций, столь часто используемых в документальных телефильмах).

В анимadoке предложенное Эйзенштейном понятие «вертикальный монтаж» работает в ещё более радикальном варианте – при построении звукозрительного образа звук у нас документальный, а изображение анимационное. В этом смысле абсолютно уникальным является телевизионный проект Н. Парка «В мире животных» – документальные персонажи существуют только в закадровом пространстве, отвечая на вопросы автора, в кадре же мы видим анимацию – животные дают интервью и то, что они говорят, удивительным образом синхронизирует их «животное обличье» в кадре и «человеческое» за кадром. Все мы замечаем, что многие люди напоминают нам тех или иных зверей (внешним видом или повадками), Ник Парк, обезличив своих интервьюируемых и заменив их в кадре образами антропоморфических животных, расширил представление о возможностях анимадока. Здесь используется многофигурная композиция, которая создаёт коллективный портрет общества, причём в свете какой-то конкретной социальной проблемы (эмиграция, индустрия красоты, старость и т.д.).

Еще один вариант работы с изображением в анимadoке – это метод аппликации, визуально отсылающий к опыту поп-арта. В этом случае анимируется документальный видеоряд (чаще всего оживляется или украшается фотография), чаще всего это делается вызывающе кустарно, без претензии на «оживление» персонажа, но скорее для создания гиперболизированного образа. Например, в фильме «Порнокассеты моего покойного отца» все фотографии героев обрамлены деталями-характеристиками.

Специалист по анимации Кривуля Н.Г. точно определяет двойственность и даже парадоксальность природы анимадока: «...это свидетельство о реальных событиях, хотя в них может не прослеживаться индексная связь между экранным

образом и реальностью»<sup>103</sup>. В этом и кроется заманчивость и вместе с тем уникальность анимадока – это смысловой, а не визуальный документ (корень слова «документальный»). То есть связь с документом наличествует, но этот документ преобразован в образ с помощью анимации.

#### **2.4. Актуальные тенденции, темы и приёмы современного фестивального кино**

Киноклубное движение в России имеет давнюю историю – старейшая киносекция была создана в 1926 году в Москве в Центральном Доме учёных и функционирует и по сей день, являясь площадкой для показа авторских документальных фильмов на научную тематику, обсуждаемых постоянной аудиторией именно этого киноклуба. Сегодня киносекция носит имя основоположника проф. Н.И. Преображенского, руководившего показами более 60 лет. Интересно то, что нынешний председатель проф. И.А. Преображенский позиционирует киноклуб именно как площадку, где показываются не научно-популярные фильмы, а уникальные образцы киноискусства, в которых с помощью художественных образов переосмысляются научные проблемы и явления. Так, сезон 2024 года был открыт премьерой фильма Б. Лизнева «Шаги» (Россия, 2023), в котором используется выразительная драматургическая модель, где первый и второй акты принципиально различны по стилю. В первом акте используется вневременной эффект (режиссёр снимает те немногие виды Москвы, которые не содержат примет времени и могут выступать в качестве архитектурной и атмосферной реконструкции, в данном случае событий XIX века). Используется метод, аналогичный тому, что использовал А. Осипов в фильме «Голоса» (Россия, 1997) – закадровый текст составлен с помощью метода компиляции из трудов учёного Николая Фёдорова, который верил во всеобщее воскресение всех когда-либо живущих людей. Этот закадровый текст, написанный с помощью селекции и

---

<sup>103</sup> Кривуля Н.Г. Документальная анимация: генезис и специфика // Вестник Томского государственного университета. 2021. №43. С. 97.

соединения разных фрагментов, выдаётся за внутренний монолог героя, Николая Фёдорова, во время прогулки, что подчёркивается субъективной камерой. Второй акт смонтирован из материала, снятого с помощью метода наблюдения – Борис Лизнев фиксирует неинсценированную реальность во время акции «Бессмертный полк». В этом акте режиссёр использует свою авторскую методику, изобретённую ещё при работе над фильмом «Полк, смирно!» (Россия, 2007) – когда через сочетание закадрового текста (представляющего трансляцию документальных писем) и крупного плана фотографии у зрителя создается иллюзия «воскрешения», оживления героя прошлого. В третьем акте режиссёр использует компьютерную графику, и через образ птицы показывает лейтмотивный образ, воплощающий в себе тему и идею фильма – это образ воскресшей души. Экспериментальный формат фильма вряд ли заинтересует такие площадки, как кинотеатры, телеканалы, интернет-платформы, однако и для тех немногих картин, которые всё ещё претендуют на творческое новаторство, есть немногочисленные каналы, позволяющие найти своего зрителя.

Не случайно учреждённая кинематографическим сообществом национальная премия «Золотая свеча» в области неигрового кино была создана именно на базе киноклуба «Русский путь», вокруг которого сформировалась своя аудитория. Анонсируется, что Премия присуждается за создание наиболее значительных и ярких документальных фильмов, посвященных важным страницам истории и актуальным вопросам современной жизни. Лауреатов выбирает авторитетная комиссия Художественного совета Премии – известные отечественные кинодокументалисты разных специальностей: режиссёры, сценаристы, киноведы, операторы, звукорежиссёры, педагоги. С инициативой учредить Премию выступил «Дом русского зарубежья», руководитель киностудии и киноклуба «Русский путь» режиссёр, продюсер Сергей Зайцев при поддержке Союза кинематографистов России, Союза писателей России и ВГИК<sup>104</sup>.

В шорт-лист попало 20 фильмов в двух категориях – полнометражные

---

<sup>104</sup> ВГИК: Официальный сайт. URL: <https://vgik.info/today/creativelife/detail.php?ID=12335#:~:text=Премия%20«Золотая%20Свеча»%20присуждается%20за,сценаристы%2C%20киноведы%2C%20операторы%2C%20звукорежиссёры%2C%20педагоги> (дата обращения 11.09.2023).

(хронометраж не менее 50 минут) и короткометражные (хронометраж которых колебался от 30 до 50 мин.) фильмы<sup>105</sup>. Анализ режиссёрских и драматургических приёмов фильмов из шорт-листа формирует картину современной документалистики, даёт основу для выявления тенденций в области современной режиссуры неигрового фильма.

Было выявлено четыре классических фильма-портрета: «Миры Майи», «Агафья», «Анна Ардова. Маленькие пьесы» и «Екатерина Шапкайц. Художник по костюмам». Во всех четырёх картинах главной героиней была женщина, и её образ раскрывался с помощью метода наблюдения, прямого синхрона, а также «непотического синхрона» (мнение других героев о героине или её деятельности). Кажется не случайным, что ни один герой-мужчина в фильмах-портретах не стал центральной фигурой, но все режиссёры являются женщинами (кроме автора фильма «Агафья», реж. П. Селин). Можно предположить, что женщины снимают о женщинах, презентуя маленький, порой странный или оторванный от общего контекста «женский мир», однако мир этот связан с профессией (художник по костюмам Екатерина Шапкайц, актриса Анна Ардова, историк Майя Никулина) или с религией (староверка Агафья), что делает фильмы-портреты поводом не

---

<sup>105</sup> Были проанализированы все картины, представленные в конкурсе: «Святой архипелаг», режиссер С. Дебижев (98 мин., ООО «Кинокомпания Два капитана», Санкт-Петербург), «Квартет», режиссер Н. Сташкевич (63 мин., Студия «Остров», Москва), «Агафья», режиссер П. Селин (70 мин., ИП Селин Павел Викторович, Москва), «Миры Майи», режиссер М. Чувайлова (69 мин., ООО «Студия «А-фильм», Екатеринбург), «На пути к мосту дружбы», режиссер М. Шамриков (62 мин., Всероссийская организация «Боевое братство», Москва), «Мой брат доктор Мольс», режиссер В. Цаликов (52 мин., ООО Киностудия «М»-Фильм», Москва), «Дальневосточный исход», режиссер Е. Безбородов (52 мин., ОАО «Gold Medium», Москва), «Заповедник», режиссеры П. Фаттахутдинов, С. Боброва (59 мин., Кинокомпания «Снега», Екатеринбург), «Оторванные», режиссер В. Кривов (64 мин., ИП Ковешников М.П., Olga Michi Production, Москва), «Дальний план», режиссер В. Головнев (67 мин., ООО «Кинокомпания «Игра», Москва), «Чечня и мир», режиссер Д. Семибратов (39 мин., ООО Студия документального кино «Хронос», Краснодар), «Ноев ковчег», режиссер Г. Курдяев (43 мин., Григорий Игоревич Курдяев независимое производство, Москва), «Анна Ардова. Маленькие пьесы», режиссер А. Прошина (37 мин., Студия «Остров», Москва), «Сестринское дело», режиссер К. Бурдинова (40 мин., Некоммерческое партнерство «Киностудия «НАТАКАМ», Санкт-Петербург), «Свой выбор», режиссер П. Медведев (44 мин., АО «ТПО «Санкт-Петербургская студия документальных фильмов», Санкт-Петербург), «Чтобы помнили», режиссер М. Комлев (51 мин., Фонд социального кино, Москва), «Екатерина Шапкайц. Художник по костюмам», режиссер Н. Якушева (43 мин., Фонд поддержки и развития производства и продвижения фильмов «Ленинградское кино», ООО «Студия «Аудио-Кино-Видео», Санкт-Петербург), «Ускоритель», режиссер С. Серегин (42 мин., ООО «Студия «Мастер-Фильм», Москва), «На пути огня», режиссер Г. Вахрушев (29 мин., Индивидуальный предприниматель Добромислов Максим Александрович, Москва), «Мать», режиссер Е. Тимошенко (32 мин., ООО «Студия «А-фильм», Екатеринбург).

только поговорить о конкретных персонах, но и попытаться реализовать драматургическое движение от «частного к общему». Более всего это, на наш взгляд, удалось в фильме «Миры Майи», который и начинается с презентации глобального прошлого (ученики с помощью Майи Никулиной пытаются найти вырезанный на камне кинжал – восточку от древних кузнецов, живших еще до нашей эры). Майя как никакая другая героиня из анализируемых героев является не просто персоной, но героиней «контекстной», через свою личность осознанно презентующей не только себя, но и целый мир. Также выстраивается и фильм «Ноев ковчег», в котором в принципе нет задачи нарисовать портрет активиста Дома трудолюбия «Ной», он является лишь проводником в мир потерянных и заблудших, он – спаситель и рассказчик одновременно. Герой и в экспозиции, и в течение развития истории, и в финале (уже на титрах, вместо музыки) говорит по телефону, и через эти телефонные разговоры история развивается не только «продольно» (движение от ... к ...), но и как бы «вширь» – эти как бы «внефабульные» фрагменты создают ту необходимую перспективу образа целого всей истории о «Ноевом доме».

Это не фильм-портрет, это и не вариант многофигурной композиции, это скорее работа с героем, который, являясь героем истории, выполняет одновременно и функции ведущего (он как бы ведёт и по самой истории, и к кульминации соответственно). Аналогичное построение можно увидеть и в фильме «Заповедник», где сформирован не портрет священника, а портрет места, школы, но проводником в этом места является конечно же о. Владимир. В фильме «Ускоритель» таким проводником-ведущим является реальный проводник-диггер, исследующий заброшенный индустриальный объект.

В фильмах «Чечня и мир», «На пути к мосту Дружбы», «Заповедник», «Оторванные», «Дальний план», «Мать», «Сестринское дело», «Чтобы помнили», «На пути огня» используется многофигурная сюжетная композиция, которая изначально задаёт параметры творческой задачи – создание образа целого, через который (чаще всего внефабульно) транслируются частности. «Сестринское дело» – создание образа медсестры, «На пути огня» – создание образа пожарного в

Якутии.

Все двадцать картин можно условно разделить на два больших стилистических направления – речь идет именно о форме, о визуальной эстетике, условно назовём их «глянцевое» документальное кино и «документальное кино «ручной работы» (hand made) с эффектом технических шероховатостей». Эти две тенденции будут все острее проявляться во всём кинематографе, но на примере неигрового фильма эта разница кажется ещё более ощутимой.

Вспоминая историю неигрового кино, можно отметить, что документалистика всегда, особенно в послевоенный период, ставила содержание выше формы, а форму композиционную – выше формы технической. Авторская документалистика никогда не могла похвастаться стремлением к очень качественной съёмке или идеальной записи звука. Но и стремления такого никогда не было. Как отмечает историк кино Пол Монако: «Прямое кино является результатом двух преобладающих и взаимосвязанных факторов – стремления к новому кинематографическому реализму и развития оборудования, необходимого для достижения этого желания»<sup>106</sup>. То есть, режиссёры неигрового кино стремились к фиксации реальности, и очень часто эта фиксация того, что происходит «здесь и сейчас» происходила ценой отказа от технической «глянцевости», и это становилось осознанным шагом, частью стилистики. Более того, режиссёры «прямого кино» в пользу «реальности» могли отказаться и от идеальной композиции кадра, и от стабилизированной съёмки. Все это создавало эффект шероховатости, который, вместе с тем, и давал ощущение документальности, жизненности.

Сегодня, анализируя двадцать картин 2022-2023 годов, можно отметить, что в большинстве картин используется съёмка с коптера – красивые эффектные кадры, которые вместе с тем стали столь распространены в современном кинематографе, что уже не вызывают нужной зрительской реакции. Причём только в фильме «Дальний план» эти эффектные съёмки оправданы драматургически (и кстати, в том числе и в названии). В остальных случаях – это

---

<sup>106</sup> Monako P. The sixties. University of California Press, 2003. С.206.

лишь красивые пейзажи. Искусствовед М.Э. Рогозянский отмечает, что «документальное кино украшают технические шероховатости, делая его приближенным к стилистике самой жизни»<sup>107</sup>. Сегодня мы наблюдаем за уникальным для истории кинематографа процессом – документальное авторское кино становится все более технологичным, и отвлекаясь на внешнюю эффектность рискует потерять то, к чему стремились несколько поколений документалистов – к фиксации неинсценированной реальности.

Вместе с тем есть и удачные примеры высокотехнологичных неигровых фильмов в истории кино («Койяанискаци», реж. Г. Реджио, «Дом», реж. Я.А. Бертран), из современных фильмов, проанализированных в исследовании – это «Святой архипелаг» (реж. С. Дебижев), претендующий на жанр документальной притчи, фильм, в котором много дальних планов – эффектных и красивых, завораживающих идеальной мизансценой. Одной из осмысленных режиссёрских задач при работе с дальним планом в неигровом кино является именно создание мизансцены – в этом случае режиссёр формирует композицию только с помощью авторского понимания рамок кадра, а не организацией самой мизансцены с расставлением объектов, как в игровом кино. Неигровое кино более, чем игровое или анимационное, схоже с искусством скульптуры – режиссёр, как и скульптор, имеет дело с природным материалом, который ему необходимо обработать и сформировать образ.

«Когда Родена спросили, как это ваяют из мрамора, то он ответил: «А это очень просто. Вы берете глыбу мрамора и отсекаете все лишнее». Что может быть проще, глубже и содержательнее такого ответа?»<sup>108</sup>. Аналогичные задачи стоят и перед режиссёром-документалистом – отсекают лишнее, обрабатывают, но не лишают природный материал своего естества. При этом именно в документальных притчах наиболее уместна глянцева стилистика, как бы возвышающая

---

<sup>107</sup> Рогозянский М.Э. О разработке концептуальных оснований интеграции экранных и внеэкранных форм патриотического воспитания молодёжи // Materiały VIII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «Naukowa myśl informacyjnej powieki - 2012». Volume 13. Pedagogiczne nauki.: Przemysł. Nauka i studia. С. 3-4.

<sup>108</sup> Петров Н.В. Режиссер читает пьесу: материалы к теории режиссуры. М.: Государственное издательство художественной литературы. Ленинградское отделение, 1934. С. 103.

реальность до уровня обобщения.

В неигровом кино можно выделить несколько уровней, транслирующих хронотоп (то самое реальное время и пространство, фиксация которого так ценна для документального кинематографа):

1. Внутрикадровый хронотоп (детали интерьера, костюма, манера речи и поведение героев)
2. Темпоритм (темп монтажа и развития истории, темпоритм речи героев и темпоритм закадрового текста).
3. Технические несовершенства как маркер времени производства фильма.

Все три позиции очень важны для понимания режиссёрских задач неигрового фильма как документа времени. Внутрикадровый хронотоп создаётся с помощью фиксации самого пространства, которое неизбежно транслирует время – даже обычный синхрон может дать визуальное представление о времени действия (детали интерьера, внешний вид героя). Темпоритм в различных проявлениях является маркером времени, причём как при построении звукозрительного образа (закадровый текст в советских фильмах в два раза медленнее, чем в современной телевизионной продукции), так и при формировании монтажного темпоритмического рисунка фильма (современное кино очевидно тяготеет к более плотному монтажу). Третий момент наиболее интересен – когда технические несовершенства фильма могут быть также неотъемлемой частью документа. Как старинные полотна покрываются сетью кракелюр (трещина красочного слоя в произведении живописи), так и фильм со временем приобретает кинокракелюры – речь именно о киноплёнке, которая со временем получает уникальные специфические царапины и повреждения. В цифровом кино нет места кракелюрам, однако общая стилистика всё равно может указывать на тот или иной промежуток времени. Проанализировав пласт фильмов за 2023 год, можно сделать вывод, что маркером 20-х гг. XXI века является стремление к гламуризации изображения в документальном кино и активном (не всегда драматургически оправданном иными задачами, кроме обозначения

пространства) использовании коптера для съёмки дальних планов.

### Выводы

В середине 2000-х гг. происходит возвращение неигрового кино в кинотеатры, причём не только в ограниченный, но и в широкий прокат. Этот процесс мы связываем с всплеском интереса продюсеров к использованию 3D-технологий, которые в российском кинопрокате были опробованы именно на неигровом кино:

- 1) в приоритете у кинопрокатчиков – *фильмы о природе*, современной музыке и экстремальных видах спорта;
- 2) наибольшей популярностью пользуются *неигровые фильмы в 3D*;
- 3) основной расчёт *на семейную или молодёжную аудиторию*;
- 4) в фильмах, вышедших в кинопрокат, в большинстве случаев *не практикуется телевизионная стилистика*.

Сегодня технологии 3D используются в большинстве случаев как технический эффект, не осмысленный с творческой точки зрения и, соответственно, не применяемый в полной мере.

Важно обозначить некоторые ключевые моменты *при построении композиции кадра* с расчётом на использование 3D при показе: деталь и работа с первым планом; использование оверлэппинга; «эффект парения» в 3D.

Возможности развития неигрового кино, предназначенного для кинопроката, существенно расширились именно с развитием 3D-технологий. Неигровые фильмы с использованием 3D, как правило, являются *неигровыми блокбастерами*. Это *высокобюджетные фильмы* с безукоризненной операторской работой и с расчётом на хорошие кассовые сборы. В большинстве случаев это *фильмы о природе*. В них возможно использование ослабленного конфликта в драматургии. Они характеризуются отсутствием «лайфов» и «синхрон» как элементов телевизионного неигрового кино, а также основных источников информации. Главное в неигровых блокбастерах – не информация, а зрелищность. Высока вероятность съёмки сиквела.

Сейчас неигровое кино обретает новые возможности для демонстрации фильмов – это глобальные площадки – интернет-платформы, где зритель может увидеть документальные ленты. И как в случае с игровым сериальным контентом становится очевидно, что одновременно будет обновляться и киноязык. Однако, исследуя современные тенденции, стоит предположить, что качественное документальное кино снова окажется на периферии масскульта.

Можно предположить, что документальная режиссура фильмов, финансируемых интернет-платформами будет формироваться под влиянием формата американского телевизионного фильма (отсутствие закадрового текста в пользу «цепочки» синхронизации), создающей иллюзию «документальности»). Для «платформенной документалистики» характерен выбор героев из «советского прошлого» (актёры, писатели, режиссёры, которые сегодня являются «отрицательными» персонажами скандальных ток-шоу на ТВ). Выбор этот будет обусловлен не интересом к этим персонам, а лишь тем, что в доцифровые времена были «звёзды» (т.е. общеизвестные личности), а не «лидеры мнения», являющиеся «звёздами» лишь в определенном кругу подписчиков (что свойственно современному сообществу). А главной режиссёрской задачей будет необходимость искусственно вписать этих героев в современный авторам (выходцам из журналистской или из блогерской среды) хронотоп.

При исследовании исторического и современного контекста развития неигрового кино был сделан вывод, что способ демонстрации будущего фильма и определение аудитории определяет выбор драматургической конструкции и режиссёрского инструментария.

## Заключение

Развитие технологий требует обновление киноязыка, поэтому необходимо рассматривать современную трансформацию неигрового кинематографа в комплексе – это и технические достижения, и обновление демонстрационных каналов, и неизбежная ревизия творческих инструментов (в первую очередь драматургических моделей). Все эти факторы запускают процесс глобальной модернизации современного киноязыка неигрового фильма.

Основной задачей исследования было проанализировать визуальные и вербальные средства, применяемые режиссёрами неигрового кино самых разных жанров и форматов, которые дают возможность создать в фильме яркий образ героя и выстроить понятную драматургическую конструкцию картины.

Обратившись к богатому наследию фильмов советской школы кинодокументалистики, мы попытались определить родословную основных и новаторских методов работы над неигровыми картинами, популярными и поныне. В частности, получили признание и сегодня активно используются:

- до сих пор метод «авторского управления хроникой», впервые предложенный Михаилом Роммом в картине «Обыкновенный фашизм», творчески применяется и переосмыляется в историческом контексте развития эстетики неигрового фильма;

- получает свое творческое развитие и «иллюзия интерактивности», изначально предложенная режиссёром Самарием Зеликиным в картине «Шинов и другие»;

- используются сегодня и иные приёмы, открытые в советский период, например, метаструктура в фильмах «Катюша» В. Лисаковича и «Нурулла Базетов» В. Ротенберга)

Можно с уверенностью лишь констатировать, что телефильм советского периода не отличался существенно от кинофильма: и те, и другие отличало отсутствие сценарных и структурных шаблонов, свобода и разнообразие средств художественной выразительности, новаторство драматургических и режиссёрских

приёмов и методов. Иное дело нынешний российский кинематограф – стилистически он чётко распадается на четыре течения: массовое, рассчитанное на телевизионную аудиторию, зрители кинотеатра, аудитория платформ и онлайн-кинотеатров и зритель, нуждающийся в авторском кино, предназначенном для кинофестивалей и клубных показов.

У каждого направления своя эстетика и набор инструментария. Особенный характер имеет и способ показа документального фильма, и задачи каждого направления: у неигрового фестивального кинофильма – создать образ героя, у телефильма – проинформировать, поднять проблему.

Исследование указало на ещё одну малоизученную проблему относительно неигрового кино – проблему кинопроката (помимо фестивальных показов и телевизионных трансляций), а также на новый вид просмотра – интернет-платформы. Эту проблему ещё слабо осветила теория, но влияние способа демонстрации фильма (расчёт режиссёров на конкретный тип целевой аудитории) на выбор формата очевидно, а сам формат – в свою очередь – требует от авторов предпочтения конкретных драматургических моделей.

С начала 2000-х годов по настоящее время происходит возвращение неигрового кино в широкий прокат. Использование 3D-технологий в начале XXI века породило интерес продюсеров к неигровому российскому кино. Одновременно оно осваивает новые возможности, глобальные площадки – интернет-платформы. Можно спрогнозировать, что качественное документальное кино будет вытеснено на периферию масскульта, а вот более подверженная американскому телевизионному формату режиссура фильмов для интернет-платформ будет развиваться (её признаки: иллюзия «документальности», отказ от закадрового текста в пользу «цепочек синхронов», дифференциация по интересам и т.д.).

Диссертантом предложены следующие способы формирования композиционного и структурного построения современного неигрового кино разных форматов, что может быть полезно в области практического применения, при написании заявок и сценарных планов:

- многофигурная композиция (формирование коллективного, а не индивидуального портрета);
- нелинейная сюжетная композиция (наиболее популярный телевизионный формат: фильм начинается с драматургического «крючка», создаваемого постановкой ключевого вопроса, интерес к которому поддерживается на протяжении всего хронометража, вплоть до кульминации);
- модель «двойного портрета» (наличие контрастных сюжетных линий);
- формат «монофильм» (автор совмещает функции и автора, и героя);
- метод «поперечного сечения» (слияние понятий «герой» и «пространство»);
- развитие фильма-эссе (субъективная интерпретация реальности);
- модель документального роуд-муви (всё более набирающий популярность формат, учитывая упрощение техники съёмок и интерес современного зрителя к дороге как философской, так и повседневной категории);
- структуры метадокументалистики – двухуровневая модель «кадр в кадре» или «фильм в фильме» копирует нашу повседневность, в которой кадр – неотъемлемая часть нашего как внутреннего, так и внешнего ландшафта;
- модель монтажно-архивного фильма;
- метод фильма-наблюдения.

Также подробно рассмотрены режиссёрские приёмы, характерные для работы в технологиях VR и 3D.

Даются прогнозы на развитие киноязыка неигрового фильма, рассчитанного на показ в онлайн-кинотеатрах и на интернет-платформах. Основываясь на анализе тех немногих на сегодняшний день неигровых фильмов, финансируемых платформами, мы предполагаем, что приём формирования цепочки синхронов заменит телевизионный закадровый текст от автора. «Цепочка синхронов» выступает характерной моделью американского ТВ-формата, когда нужный информативный эффект достигается конструированием автором тех или иных фрагментов интервью (речи персонажей) в декларацию собственной авторской

позиции. Такая произвольная селекция «цепочек синхронов» позволяет режиссёру решать не только прикладные задачи, но и чисто творческие – формировать документальный образ героя.

Представляется перспективным исследование некоторых общих тем/проблем режиссёрско-драматургических направлений, прежде всего монофильмов (объединение функций автора и героя) и картин с конвергенцией героя и пространства (экология и природа). Здесь интересен функционал соединения потенциала различных элементов изобразительно-структурного повествования.

Ещё одна перспективная тема – новые модели неигровых картин с использованием VR-технологий. В данной работе был проанализирован небольшой материал, но потенциал развития эстетических форм неигрового кино как части музейных практик видится огромным.

Данное исследование представляется актуальным и возможным для практического использования учащимися профильных вузов, авторами – режиссёрами и сценаристами, искусствоведами и кинокритиками, поскольку носит практический характер, ориентированный на то, чтобы при составлении синопсиса авторы могли использовать обновлённую терминологию при описании драматургической структуры и режиссёрских приёмов будущего фильма.

### Список литературы

1. Абдуллаева З.К. Реальное кино / З.К. Абдуллаева. – М.: Три квадрата, 2003. – 400 с.
2. Андреев А.Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства: Методологические аспекты проблемы / А.Л. Андреев. – М.: Наука, 1981. – 193 с.
3. Айзенберг А.Г. Публицистический телевизионный фильм. Становление и развитие: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.10 / Айзенберг Александр Григорьевич. – М., 1988. – 208 с.
4. Андроников И.Л. Я хочу рассказать вам... // И.Л. Андроников. Рассказы, портреты, очерки, статьи. – М.: Советский писатель, 1971. – 576 с.
5. Арабов Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия: учебное пособие / Ю.Н. Арабов. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; общ. ред. и вступ. ст. В. Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 386 с.
7. Аукштайтите Н. Этот загадочный и прекрасный мир природы / Н. Аукштайтите // Кино Вильнюс. – 1988. – №9. – С.16–17.
8. Багиров Э.Г. Очерки истории телевидения / Э.Г. Багиров. – М.: Искусство, 1978. – 151 с.
9. Базен А. Что такое кино?: сборник статей / А. Базен; пер. с франц. В. Божовича и Я. Эпштейн; вступ. статья И. Вайсфельда. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
10. Бакулев Г.П. Современные концепции и теории массовой коммуникации в контексте новых медиа: дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.10 / Бакулев Геннадий Петрович. – М., 2003. – 274 с.
11. Балаш Б. Дух фильма / Б. Балаш; пер. с нем. Н. Фридланд, ред. и предисл. Н. Лебедева. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1935. – 138 с.

12. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш; предисл. Р. Юренева. – М.: Прогресс, 1968. – 143 с.
13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
14. Беляев И.К. Спектакль без актера: заметки режиссера документальных телефильмов / И.К. Беляев. – М.: Искусство, 1982. – 151 с.
15. Беляев И.К. Спектакль документов. Откровения телевидения / И.К. Беляев. – М.: Издательский дом Гелиос, 2005. – 352 с.
16. Беляков З.С. Концепции фотографии в западной философии XX века: проблема тематизации языка фотографии: дисс. ... канд. философ. наук: 09.00.03 / Беляков Захар Сергеевич. – Томск, 2009. – 143 с.
17. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
18. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино / послесловие Е.С. Громова; сост. А.В. Парина и В.В. Гульченко. – М.: Радуга, 1985. – 528 с.
19. Бердяев Н.А. Философия свободного духа / Н.А. Бердяев. – М.: Республика, 1994. – 480 с.
20. Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания / М.Ю. Блейман. – М.: Искусство, 1973. – 592 с.
21. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2016. – 238 с.
22. Буров А.М. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Буров Андрей Михайлович. – М., 2008. – 216 с.
23. Вартанов А.С. Проблемы телевизионного фильма / А.С. Вартанов. – М.: Искусство, 1978. – 76 с.
24. Вертов Дз. Статьи и выступления. Из наследия. Том 1: Драматургические опыты / Дз. Вертов; коммент. Д.В. Кружкова, С.М. Ишевская. – М.: Эйзенштейн-центр, 2004. – 536 с.

25. Вертов Дз. Статьи. Дневники. Замыслы / Дз. Вертов: ред.-сост., авт. вступ. ст. и примеч. С. Дробашенко. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
26. Взрыв: бытие и быт документального кино в конце восьмидесятых: сб. – М.: ВНИИ киноискусства, 1991. – 198 с.
27. Вильчек В.М. Под знаком ТВ / В.М. Вильчек. – М.: Искусство, 1987. – 240 с.
28. Вильчек В.М. Телевидение и художественная культура / В.М Вильчек, Ю.В. Воронцов. – М.: Знание, 1977. – 64 с.
29. Винер А.А. Материалы и техника живописи советских мастеров / А.А. Винер. – М.: Советский художник, 1938.
30. Винер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками / А.В. Винер. – М.: Профиздат, 1971. – 206 с.
31. Виноградов В.В. Теории "выразительного движения" С.М. Эйзенштейна и Л.В. Кулешова: основные факторы их формирования: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Виноградов Владимир Вячеславович. – Москва, 2003. – 177 с.
32. Войтов А.Г. Философское основание теории. Осмысление проблемы / А.Г. Войтов. – М., 2004. – 692 с.
33. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
34. Высоков А. 7 января 2011 года умер талантливый нидерландский режиссер и фотограф Йохан ван дер Кейкен [Электронный ресурс] / А. Высоков. Photo Island. – Режим доступа: [http://www.photoisland.net/pi\\_hist\\_text.php?lng=1&hist\\_id=151](http://www.photoisland.net/pi_hist_text.php?lng=1&hist_id=151)
35. Герлингхауз Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени / Г. Герлингхауз; пер. с нем.; послесл. Е. Громова. – М.: Радуга, 1986. – 358 с.
36. Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России / С.С. Гинзбург. – М.: Аграф, 2007. – 508 с.
37. Гмызина Э.В. Присвоение прошлого или реальность медийной истории / Э.В Гмызина // Аналитика культурологии. – 2011. – №19.

38. Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом / М.Е. Голдовская. – М.: Материк, 2002. – 252 с.
39. Голдовская М.Е. Человек крупным планом: Заметки теледокументалиста / М.Е. Голдовская. – М.: Искусство, 1981. – 215 с.
40. Голядкин Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения: учеб. пособие для студентов вузов / Н.А. Голядкин. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 141 с.
41. Губенко М.С. Телевизионная коммуникация как фактор виртуализации массового сознания: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.02.04 / Губенко Максим Сергеевич. – М., 2009. – 164 с.
42. Гук А.А. Эстетические особенности видео как творческо-коммуникативной деятельности: дисс. ... д-ра философ. наук: 09.00.04 / Гук Алексей Александрович. – М., 2009. – 306 с.
43. ГюнГ Гжа Г. Художественно-эстетические особенности звука в анимационном кино: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Гвон ГюнГ Гжа. – М., 2005. – 123 с.
44. Давыдова М.М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.02.04 / Давыдова Марина Михайловна. – Самара, 2005. – 208 с.
45. Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа: генезис, специфика, эстетические принципы: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Дворко Нина Ивановна. – СПб., 2004. – 334 с.
46. Делез Ж. Кино / Ж. Делез; пер. с франц. Б. Скуратов. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2012. – 560 с.
47. Делез Ж. Гваттари Ф. Ризома («Тысяча плато») [Электронный ресурс] / Восток: онлайн-альманах. 2005. Выпуск 11/12. – Режим доступа: [https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j\\_art\\_1023.htm](https://web.archive.org/web/20180929012423/http://www.situation.ru/app/j_art_1023.htm)
48. Десяев С.Н. Категории пространства и времени в образной структуре

телевизионной публицистики: дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.10 / Десяев Сергей Николаевич. – М., 2005. – 336 с.

49. Джабраилова А.Ш. От архетипа к симулякру // Философия и культура. 2018. №4. – 72-75 с.

50. Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм – опыты социального творчества / Л.Н. Джулай. – М.: Материк, 2005. – 240 с.

51. Дзаваттини Ч. От сюжета к фильму. Некоторые мысли о кино / Ч. Дзаваттини; пер. с итал. Г. Богемского. – М.: Искусство, 1960. – 250 с.

52. Добрынин С.А. Взаимодействие автора с героем в процессе создания портретного фильма: этико–профессиональные особенности: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.10 / Добрынин Сергей Александрович. – М., 2008. – 236 с.

53. Документальное кино: иллюзия выбора / Д.А. Луньков, Л.Ю. Малькова, В.С. Листов, Г.С. Прожико и др. – М.: Материк, 2007. – 200 с.

54. Документальный видеофильм: этап становления: сб. / сост. С.А. Белянинов. – М.: Искусство, 1982. – 128 с.

55. Долаберидзе М., Крючкова А. Зачем онлайн-платформы запускают свои собственные сериалы [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://yandex.ru/turbo/snob.ru/s/entry/172110>

56. Дрейпер Н. Прикладной регрессионный анализ. Множественная регрессия. Applied Regression Analysis / Н. Дрейпер, У. Смит. – М.: Диалектика, 2007. – 912 с.

57. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа / С.В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.

58. Дробашенко С.В. Феномен достоверности / С.В. Дробашенко. – М.: Наука, 1972. – 184 с.

59. Дубровский Э.А. Остановись, мгновение! Очерки драматургии неигрового кино / Э.А. Дубровский. – М.: Искусство, 1982. – 150 с.

60. Дугин Е.Я. Создание смыслов в электронную эру (методология и

техника новых знаний и образов в массовой коммуникации и PR) / Е.Я. Дугин. – М.: Красный пролетарий, 2005. – 294 с.

61. Дунаевский А.Л. Оскар: неофициальная история премии / А.Л. Дунаевский. – Санкт-Петербург: Амфора, 2009. – 528 с.

62. Ермишева М.Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Ермишева Маргарита Николаевна. – М., 2010. – 171 с.

63. Ефимова Н.Н. Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Ефимова Наталья Николаевна. – М., 2005. – 280 с.

64. Жабский М.И. Кино: прокат, реклама, методика, практика / М.И. Жабский. – М.: В/О «Союзинформкино», 1982. – 48 с.

65. Железняков В.Н. Анатомия зрительного образа / В. Н. Железняков. – М.: Союз кинематографистов РФ, 2012. – 114 с.

66. Животные актеры // Советский экран. – 1925. – №7 (17).

67. Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе / С. Жижек. – Екатеринбург, 2014. – 464 с.

68. Звегинцева И.А. Особенности формирования австралийской и новозеландской кинематографий: исторический опыт и современность: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Звегинцева Ирина Анатольевна – М., 2003. – 320 с.

69. Згуриди А.М. Берегите эти земли, эти воды... / А. М. Згуриди // Искусство кино. – 1984. – №2. – С.18–22.

70. Згуриди А.М. Научное кино и проблемы экологии / А. М. Згуриди // Кинонаука. – М.: Искусство, 1984. – 140 с.

71. Згуриди А.М. Тайны мировой природы / А. М. Згуриди // Сов. Фильм. – 1984. – №3. – С. 28–30.

72. Згуриди А.М. Я люблю эту землю... / А. М. Згуриди // Путь к экрану. ВГИК. – 1984. – №6.

73. Зеликин С.М. Телевидение уже воспитало своего зрителя / С.М. Зеликин

// Лениздат.ру [Электронный ресурс] / Режим доступа:  
<http://lenizdat.ru/articles/1054011>

74. Зельвенский С. Мocumentary: история вопроса / С. Зельвенский // Сеанс. – 2008. – № 32.

75. Землянова Л.М. Зарубежная коммуникативистика на рубеже веков (проблемы и приоритеты). От книги до интернета. Журналистика и литература на рубеже тысячелетия / Л.М. Землянова; отв. ред. Я.Н. Засурский и Е.Л. Вартанова. – М.: изд-во Моск. университета, 2000. – 302 с.

76. Зоркая Н.А. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродукционное искусство / Н.А. Зоркая. – М.: Искусство, 1981. – 168 с.

77. Иванов А.В. Постижение кинодраматургии, или продюсер читает сценарий / А.В. Иванов. – М.: Галерея, 2007. – 32 с.

78. Индик У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете / У. Индик; пер. А. Шурева. – М.: ООО «Альпина нон-фикшен», 2014. – 348 с.

79. Искандарова Н.Р. Критерии отбора и редактирования материалов для информационных выпусков «Первого канала»: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.10 / Искандарова Негина Рустамовна. – М., 2010. – 251 с.

80. Калмыков А.А. Интернет–журналистика в системе СМИ: становление, развитие, профессионализация: автореф. дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.10 / Калмыков Александр Альбертович. – М., 2009. – 50 с.

81. Канашова Л. Изобразительно-выразительные средства шведской классической киношколы / Л. Канашова // Киноведческие записки. – 2007. – № 81.

82. Кантемиров И.А. Особенности создания аудиовизуального образа в телевизионном производстве: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.10 / Кантемиров Игорь Александрович. – М., 2006. – 163 с.

83. Карбасова Е.Б. Фотография: концептуализация реальности: дисс. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / Карбасова Елена Борисовна. – СПб., 2013. – 201 с.

84. Квачадзе Т.Г. Анализ новых слов в современных средствах массовой

информации / Т.Г. Квачадзе // Журналистика и культура: сборник научных статей I Международной научно-практической конференции. – Пенза, 2014. – 162 с.

85. Колотаев В.А. Метаидентичность: киноискусство и телевидение в системе построения способов жизни / В. А. Колотаев ; Гос. ин-т искусствознания. - Санкт-Петербург : Нестор-История, 2010. – 316 с.

86. Колотаев В.А. Репрезентация моделей идентичности в структуре драматургического конфликта в игровом кино XX – XXI веков : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.09 / Колотаев Владимир Алексеевич; [Место защиты: ФГБНИУ «Российский институт истории искусств»]. - Москва, 2022. - 303 с.

87. Кикот Д. Архивы памяти. Как мозг кодирует и воспроизводит память [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://habr.com/ru/company/ua-hosting/blog/492706>

88. Кино: энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.

89. Кинорежиссёр Этьен Верхаген: официальный сайт [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://etienneverhaegen.com>

90. Кнабе Г.С. Древо познания и древо жизни / Г.С. Кнабе. – М.: РГГУ, 2006. – 754 с.

91. Колодинская Н. Виртуальный кинематограф: кто и как снимает VR-фильмы в России и за рубежом [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://rb.ru/longread/VR-cinema-russia>

92. Копылова Р.Д. Кинематограф плюс телевидение: факты и суждения / Р.Д. Копылова. – М.: Искусство, 1977. – 135 с.

93. Кракауэр З. Мориц Стиллер и шведский фильм // З. Кракауэр; пер. С. Шпалоберская // Киноведческие записки. – 2001. – № 54.

94. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1977. – 57 с.

95. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности /

3. Кракауэр; сокращ. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
96. Кривуля Н.Г. Аниматология: эволюция мировых аниматографий. В 2-х частях / Н.Г. Кривуля. – М.: Аметист, 2012. – 808 с.
97. Кривуля Н.Г. Документальная анимация: генезис и специфика / Н.Г. Кривуля // Вестник Томского государственного университета. – 2021. №43. – С. 96-115.
98. Кривуля Н.Г. Эволюция художественных моделей в процессе развития мировых аниматографий: дисс. ... д-ра искусствоведения. – М., 2009. – 494 с.
99. Кривуля Н.Г. Проблемы и стратегии копродукции российских и западных анимационных компаний / Н.Г. Кривуля // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2019. – №3. – С.102-121.
100. Кривуля Н.Г. Аллюзия как элемент интертекстуальности в анимационных фильмах / Н.Г. Кривуля // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2022. – № 3. – С.137-160.
101. Кронин П. Знакомьтесь: Вернер Херцог / П. Кронин, В. Херцог. – М.: Rosebud Publishing, 2010. – 400 с.
102. Кувшинова М.Ю. Кино как визуальный код / М.Ю. Кувшинова. – СПб.: Мастерская Сеанс, 2014. – 320 с.
103. Кузнецов Г. Невероятное или все же очевидное? / Г. Кузнецов // Искусство кино. – 1988. – №5. – С.63–68.
104. Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка / С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.
105. Лазарук С.В. Базовые модели киноведения США. Из истории американского киноведения / С.В. Лазарук. – М.: ВГИК, 2006. – 218 с.
106. Лазутина Г.В. Основы творческой деятельности журналиста / Г.В. Лазутина. – М.: Аспект–пресс, 2000. – 240 с.
107. Левина Т. В. Онтология кино: мимесис и симулякр // Молодой ученый. 2009. № 12 (12). – 208-214 с.
108. Леклизио Ж.М. Смотреть кино / Ж.М. Леклизио. – М.: Текст, 2012. – 176 с.
109. Леопольд О. Календарь песчаного графства / О. Леопольд; пер.

и вступ. слово А.Т. Банников. – М.: Мир, 1983. – 248 с.

110. Липков А.И. На пороге видеокомпьютерной эры / А.И. Липков. – М.: Знание, 1988. – 46 с.

111. Лисакович В.П. Наши поиски и наши беды. Современный документальный фильм. М.: Искусство, 1970. С. 220.

112. Литовчин Ю.М. Эволюция выразительных средств телевизионной рекламы в 1990–2010 гг.: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Литовчин Юрий Михайлович. – М., 2012. – 145 с.

113. Лотман Ю.М. Вещь в искусстве / Ю.М. Лотман // Випперовские чтения: материалы науч. конф. Вып. 17. – 1986.

114. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2005. – 704 с.

115. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры. Избранные статьи в 3-х тт. Т. 1 / Ю. М. Лотман. – Таллин, 1992. – 544 с.

116. Лотман Ю.М. Диалог с экраном / Ю.М. Лотман, Ю.Г. Цивьян. – Таллин: Александра, 1994. – 216 с.

117. Мазин В.А. Лакан в кино / В.А. Мазин. – СПб.: Сеанс, 2015. – 336 с.

118. Маккарти С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа / С. Маккарти; пер. с англ. Н. Макаровой. – Екатеринбург: У-Фактория, 2007. – 256 с.

119. Макки Р. История на миллион долларов / Р. Макки; пер. Е Виноградова. – М.: Альпина нон-фикшн, 2011. – 456 с.

120. Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино / Л.Ю. Малькова. – М.: Материк, 2006. – 224 с.

121. Малышев В.С. Госфильмофонд России как материальная и гуманитарная основа отечественного киноведения: история и современность: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Малышев Владимир Сергеевич. – Москва, 2004. – 288 с.

122. Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: дисс.

канд. филолог. наук: 10.01.10 / Манскова Елизавета Анатольевна. – Барнаул, 2011. – 161 с.

123. Манович Л. Язык новых медиа. М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2018. – 400 с.

124. Маньковская Н.Б. Париж со змеями. Введение в эстетику постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – М: ИФ РАН, 1995. – 222 с.

125. Мариевская Н.Е. Время в кино / Н.Е. Мариевская. – М.: Прогресс–традиция, 2015. – 336 с.

126. Мартыненко Ю. НТР и научный экран / Ю. Мартыненко // Искусство кино. – 1981. – №11. – С.31–41.

127. Махмутов Д. НВО выпустит документалку о людях, которые познакомились друг с другом в VRChat – фильм полностью сняли в VR [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://dtf.ru/cinema/1266151-hbo-vypustit-dokumentalku-o-lyudyah-kotorye-poznakomilis-drug-s-drugom-v-vrchat-film-polnostyu-snyali-v-vr>

128. Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.02.20 / Матасов Роман Александрович. – М., 2009. – 211 с.

129. Медынский С.Е. Мастерство оператора-документалиста. Изобразительная емкость кадра / С.Е. Медынский. – М.: Издательство 625, 2004. – 304 с.

130. Меркель М.М. Вечное движение / М.М. Меркель. – М.: Искусство, 1971. – 166 с.

131. Митри Ж. Субъективная камера // Вопросы киноискусства: сб. Вып. 13. – М., 1971. – 324 с.

132. Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-х - 2010-х гг.: дисс. ... д-ра искусствоведения. М, 2016. – 377 с.

133. Молчанов А.В. Букварь сценариста / А. В. Молчанов. – М.:

РИОР, 2010. – 352 с.

134. Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.10 / Муратов Сергей Александрович. – М., 1990. – 414 с.

135. Муратов С.А. Пристрастная камера / С.А. Муратов. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 192 с.

136. Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западноевропейской литературы / сост. Е.Ю. Леонова. – М.: Прогресс, 1986. – 640 с.

137. Неигровое кино: теоретические и практические проблемы режиссуры: сб. ст. / ВГИК им. С.А. Герасимова, каф. режиссуры неигрового кино- и телефильма; отв. ред. О.С. Горностаева. – М.: ВГИК, 1992. – 121 с.

138. Нестерова А.В. Пирожное Мадлен и нейрофизиологические основы памяти / Язык и текст. 2017. Том 4. № 4. – 149–154 с.

139. Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник / Л.Н. Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009. – 342 с.

140. Нечаева М.Д. Владимир Шнейдеров / М.Д. Нечаева. – М.: Искусство, 1964. – 136 с.

141. Никиткина В.Я. Свет на лицах: записки о драматургии документального телефильма / В.Я. Никиткина. – М.: Искусство, 1984. – 182 с.

142. Олтер Н.М. Перевод эссе в фильм или инсталляцию // Журнал Визуальной Культуры. 2007. №1. – 47-50 с.

143. Пазолини П.П. Почти завещание. Три текста 1975 года / П.П. Пазолини; пер. К. Медведева. – М., 2007. – 76 с.

144. Перельштейн Р.М. Конфликт "внутреннего" и "внешнего" человека в киноискусстве / Роман Перельштейн. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 253 с.

145. Перетрухина О. Философия Стэнли Кубрика: от Алекса до Барри Линдона и обратно / О. Петрухина // Киновед. Записки. – 2002. – № 61.

146. Петров Н.В. Режиссёр читает пьесу: материалы к теории режиссуры.

М.: Государственное издательство художественной литературы. Ленинградское отделение, 1934. – 145 с.

147. Пискунова М.И. Социальная реклама как феномен общественной рефлексии / М.И. Пискунова // Медиаскоп: электронный научный журнал. – 2004. – №1.

148. Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Познин Виталий Федорович. – М., 2009. – 345 с.

149. Познин В.Ф. Изобразительное решение аудиовизуального произведения: курс лекций / В.Ф. Познин. – СПб.: СПбГУ, 2007. – 235 с.

150. Политыко Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) // Вестник Пермского университета. Вып. 5(11). 2010. – 165-172 с.

151. Пондопуло Г.К. Новые искусства и современная культура: фотография и кино / Г.К. Пондопуло. – М.: ВГИК, 1997. – 231 с.

152. После взрыва: документальное кино 90-х: сб. / сост. Г.Е. Долматовская, Г.И. Копалина. – М.: НИИК, Андреевский флаг, 1995. – 224 с.

153. Правда кино и «киноправда»: сб. / под ред. С.В. Дробашенко. – М.: Искусство, 1967. – 336 с.

154. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Прожико Галина Семеновна. – М., 2004. – 422 с.

155. Прожико Г.С. Жанры в советском документальном кино 60–70-х годов / Г.С. Прожико. – М.: ВГИК, 1980. – 59 с.

156. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико. – М.: ИПК работников ТВ и РВ, 2002. – 87 с.

157. Прожико Г.С. Театр и документ: оппозиция или интеграция? / Г.С. Прожико // Вестник ВГИК. – 2014. – № 3(21).

158. Пронин А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: автореферат дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.10 / Пронин Алексей Александрович. – СПб., 2016. – 52 с.

159. Рабигер М. Режиссура документального кино / М. Рабигер; пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева; под ред. И. Давыдовой. – М.: ГИТР, 2006. – 543 с.
160. Разлогов К.Э. Пять вещей, которые вам надо знать про мокьюментари / К.Э. Разлогов // Труд. – 2010. – 8 декабря.
161. Рождественская Е. Сеанс. Идеальное расстояние [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://seance.ru/articles/idealnoe-rasstoianie>
162. Рогозянский М.Э. Функциональный подход к взаимодействию телевидения и учреждений культуры по патриотическому воспитанию молодежи: дисс. ... канд. пед. наук: 13.00.05 / Рогозянский Марат Эдуардович. – Орел, 2010. – 178 с.
163. Рогозянский М.Э. О разработке концептуальных оснований интеграции экранных и внеэкранных форм патриотического воспитания молодежи // Materiały VIII Międzynarodowej naukowo-praktycznej konferencji «Naukowa myśl informacyjnej powieki - 2012». Volume 13. Pedagogiczne nauki.: Przemysł. Nauka i studia. – 30-42 с.
164. Романовский И.И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий / И.И. Романовский. – М.: Изд-во Союза журналистов России, 2004. – 480 с.
165. Раскароли Л. Фильм-эссе: проблемы, определения, текстовые обязательства // Framework 49. 2008. №2. – 36-40 с.
166. Рошаль Л.М. Художественная интерпретация факта как сущностная проблема неигрового кино: дисс. ... д-ра искусствоведения / Рошаль Лев Моисеевич. – М., 1995. – 266 с.
167. Рошаль Л.М. Мир и игра / Л.М. Рошаль. – М.: Искусство, 1973. – 169 с.
168. Руденко А.А. Пределы видимости: Заметки о документальном фильме последних лет / А.А. Руденко. – М.: Искусство, 1973. – 144 с.
169. Руднев В. Винни Пух и философия обыденного языка [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.litmir.me/br/?b=94428&p=2>
170. Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: диссертация доктора искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. – Москва, 2021. – 308 с.
171. Свешников А.В. Композиционное мышление в изобразительном

искусстве: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09 / Свешников Александр Вячеславович. – Санкт-Петербург, 2003. – 277 с.

172. Саллес У. Заметки по теории роуд-муви [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.nytimes.com/2007/11/11/magazine/11roadtrip-t.html>

173. Самарцев О.Р. Актуальные проблемы телевизионной журналистики в условиях современного этапа информационно–компьютерной революции: дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.10 / Самарцев Олег Робертович. – М., 1999. – 345 с.

174. Саппак В. Телевидение и мы / В. Саппак; пред. Л. Кравченко. – М.: Искусство, 1988. – 166 с.

175. Саруханов В.А. Азбука телевидения / В.А. Саруханов. – М.: Аспект-Пресс, 2003. – 223 с.

176. Селезнева Т.Ф. Киномысль 1920-х годов / Т.Ф. Селезнева. – Л.: Искусство, 1972. – 184 с.

177. Соколов А.Г. Монтаж: Телевидение. Кино. Видео: учебник / А.Г. Соколов. – М.: 2000. – 625 с.

178. Стахорский С. Нарративы театральной драматургии и их экранные отражения [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/narrativy-teatralnoy-dramaturgii-i-ih-ekrannye-otrazheniya-diegezis-i-ekfrasis/viewer>

179. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: дисс. ... канд. филолог. наук: 10.01.10 / Сычев Сергей Вячеславович. – М., 2009. – 345 с.

180. Сычев С. Не сможем повторить: лучшие документальные фильмы о войне [Электронный ресурс] / Известия, 2020, 10 мая. – Режим доступа: <https://iz.ru/1005673/sergei-sychev/ne-smozhem-povtorit-luchshie-dokumentalnye-filmy-o-voine>

181. Сычев С.В. Боятся как огня. Документальное кино в России /

С.В. Сычев // Искусство кино. – 2008. – №10.

182. Сычев С. Дыра в сюжете: пандемия не интересует российских документалистов. Что происходило с неигровым кино в 2021 году? [Электронный ресурс] / Известия, 2021, 9 декабря. – Режим доступа: <https://iz.ru/1261539/sergei-sychev/dyra-v-siuzhete-pandemiia-ne-interesuet-rossiiskikh-dokumentalistov>

183. Тарасов И.Е. Как отличить качественную документалистику от формульного фильма-суррогата: опыт структурно-функционального анализа // Знак: проблемное поле медиаобразования. 2021. №3 (41). – 124–128 с.

184. Телевидение: режиссура реальности: сб. / сост. Дондурей Д.Б. – М.: Искусство кино, 2007. – 380 с.

185. Телеканал «Россия-Культура»: официальный сайт. [Электронный ресурс] / Режим доступа: [http://tvkultura.ru/brand/show/brand\\_id/20934](http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20934)

186. Телеканал «Первый»: официальный сайт. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.1tv.ru>

187. Тихомиров Д. Несокрушимое документальное. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/1213415>

188. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 57 с.

189. Уразова С.В. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей: дисс. ... д-ра филолог. наук: 10.01.10 / Уразова Светлана Леонидовна. – М., 2012. – 452 с.

190. Шабалин В.В. Художественный эффекты на телеэкране: от визуального аттракциона к выразительному средству монтажа // Художественная культура. 2020. №4. С. 662. с. 622-234.

191. Уваров С. Лепаж пригласил зрителей в мировые библиотеки [Электронный ресурс] / Известия, 2017, 18 октября. – Режим доступа: <https://iz.ru/657768/sergei-uvarov/lepazh-priglasil-zritelei-v-biblioteki>

192. Утилова Н.И. Аудиовизуальное мышление и формирование звукозрительного языка телевидения: автореферат дисс. ... канд.

искусствоведения: 17.00.03 / Утилова Наталья Ивановна. – М., 1990. – 24 с.

193. Утилова Н.И. Природа аудиовизуального творчества: Язык и образная система телевидения: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Утилова Наталья Ивановна. – М., 2000. – 260 с.

194. Утилова Н.И. Монтаж / Н.И. Утилова. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 167 с.

195. Филиппова Е.А. Массмедиа и реальность: среда, конструкции, восприятие: дисс. ... канд. философ. наук: 24.00.01 / Филиппова Елена Александровна. – Саранск, 2013. – 191 с.

196. Флаэрти Р. Статьи. Свидетельства. Интервью / сост. Т.Г. Беляева. – М.: Искусство, 1980. – 225 с.

197. Франк Г.В. Карта Птолемея. Записки документалиста / Г.В. Франк. – М.: Искусство, 1975. – 175 с.

198. Франк Г.В. Оглянись у порога / Г.В. Франк. – М.: ИПК работников ТВ и РВ, РОФ Эйзенштейновский центр исследования кинокультуры, 2009. – 448 с.

199. Хабермас Ю. Техника и наука как «идеология» / Ю. Хабермас. – М.: Праксис, 2007. – 208 с.

200. Хелемендик В.С. Союз пера, микрофона и телекамеры: опыт системного исследования / В.С. Хелемендик. – М.: Мысль, 1977.

201. Хренов Н.А. Культурологический аспект изучения публики как коммуникативной общности: автореферат дисс. ... д-ра философ. наук: 17.00.08 / Хренов Николай Андреевич. – М., 1992. – 65 с.

202. Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646.

203. Хубер Й. Видео-эссе: о теории-практике перехода // Stuff It: Видео-эссе цифрового века / ред. Урсула Биман. Цюрих: Спрингер, 2003. 93-99 с.

204. Шавловский К. О том, как был придуман и сделан байопик Эдуарда Успенского [Электронный ресурс] / Коммерсант, 2020, 20 ноября. Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/4566747>

205. Шатило И. Лебидинальное киноведение №26. Эксперименты в

документальном фильме: противоречие, неопределенность, изменения [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://cineticle.com/experimental-documentary>

206. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Шергова Ксения Александровна. – М.: 2010. – 191 с.

207. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа / С.М. Эйзенштейн. – М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2006. – 624 с.

208. Якимов А.Е. Кинематограф Дзиги Вертова как язык темпоральной рефлексии [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://discourse.elpub.ru/jour/article/viewFile/408/425>

209. Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии / М.Б. Ямпольский. – М.: НИИ киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. – 215 с.

210. 90-е. Кино, которое мы потеряли: сб. / сост. Л. Малюкова. – М.: Зебра Е, 2007. – 256 с.

211. Aitken I. Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement. – London: Imprint Routledge, 1990. – 254 с.

212. Cohan S., Hark I. R. The Road Movie Book. Routledge: 2002. – 400 p.

213. Cunningham M. The Art of the Documentary. Fifteen Conversations with Leading Directors, Cinematographers, Editors, and Producers. – Pearson Education, 2014. – 615 с.

214. Ellis J. C. and McLane B. A. A new history of documentary film. – New York; London: Continuum, 2005. – 385 с.

215. Katz E., Lazarsfeld P.E. Personal Influence. The Part Played by People in The Flow of Communications. – N.Y.: Free Press, 1955. – 61 p.

216. Monako P. The sixties. University of California Press, 2003. – 346 p.

217. MacDougall D., Transcultural Cinema. – Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998. – 328 с.

218. Paul R. Documentary diary; An Informal History of the British

Documentary Film, 1928–1939. – New York: Hill and Wang, 1973. – 304 с.

219. Tiger King’ Nabbed Over 34 Million U.S. Viewers in First 10 Days, Nielsen Says [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://variety.com/2020/digital/news/tiger-king-nielsen-viewership-data-stranger-things-1234573602>

220. Quinn J. The This Much is True - 15 Directors on Documentary Filmmaking. A&C Black, 2012. – 299 с.

221. Rosenthal A. Writing, Directing, and Producing Documentary Films and Videos, Fourth Edition. – Southern Illinois University Press, 1996. – 301 с.

222. TVMUSEUM.RU: Музей телевидения и радио в Интернете [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.tvmuseum.ru>

## Фильмография

1. «24 снега», реж. М. Барынин, Россия, 2015.
2. «Агафья», режиссер П. Селин, Россия, 2023.
3. «Адвокат террора» (L'avocat de la terreur), реж. Б. Шредер, Франция, 2007.
4. «Александр Щербаков: испытание в небе и на земле», реж. С. Яковлев, Россия, 2010.
5. «Анастасия Цветаева. Мне девяносто лет. Еще легка походка...», реж. М.Голдовская, СССР, 1989.
6. «Андрей Смоляков. Против течения», реж. В.Тарасов, Россия, 2016.
7. «Андрей Мерзликин. Не было бы счастья...», реж. А.Тяпов, Россия, 2016.
8. «Аркадий Райкин», реж. М. Голдовская, СССР, 1975.
9. «Арктика великая. Часть первая. Почитание духа огня», реж.Е.Резников, Россия, 2014.
10. «Арктика» (To the Arctic) реж. Г. МакГилври, США, 2012.
11. «Африка – королевство слонов» (Africa's Elephant Kingdom), реж. М. Колфилд, США, 1998.
12. «Большое путешествие вглубь океанов: возвращение» (The Incredible Journey), реж. Н. Стрингер, Германия, Великобритания, Австрия, 2009.
13. «Боулинг для Колумбины» (Bowling for Columbine), реж. М.Мур, Германия, Канада, США, 2002.
14. «Братья по оружию. Во имя общей победы», реж. О. Штром, Россия, 2016.
15. «Букашки! 3D» (Bugs!), реж. М. Сли, Великобритания, 2002.
16. «Бухта», реж. Л. Сахойос, США, 2009.
17. «Валентина Талызина. Время не лечит», реж. Р. Трещев, Россия, 2016.
18. «Валерий Ободзинский. И ты простишь мне мой побег», реж. И. Голубева, Россия, 2016.

19. «Васенин», реж. А. Григорьев, Россия, 2015.
20. «Валерий Золотухин. Я вас любил...», реж. Г. Ананов, Россия, 2016.
21. «Взлетная полоса» (La Jetée), реж. К. Маркер, Франция, 1962.
22. «Времена года», реж. А. Пелешьян, СССР, 1975.
23. «Все дело в ритме!» (Rhythm is it!), реж. Т. Грубе, Германия, 2004.
24. «Выход через сувенирную лавку» (Exit Through the Gift Shop), реж. Бенкси, США, Великобритания, 2010.
25. «В поисках сахарного человека» (Searching for Sugar Man), реж. М. Бенджеллунд, Швеция, Великобритания, Финляндия, 2012.
26. «Барри Линдон» (Barry Lyndon), реж. С. Кубрик, Великобритания, 1975.
27. «Без солнца» (Sans soleil), реж. К. Маркер, Франция, 1983.
28. «Вальс с Баширом» (Vals Im Bashir), реж. А. Фольман, Израиль, Франция, Германия, США, Финляндия, Швейцария, Бельгия, Австралия, 2008.
29. «Верушка – жизнь перед камерой» (Veruschka – Die Inszenierung (m)eines Körpers) реж. П. Моррисси, Б. Бома, Германия, 2005.
30. «В глубокой глотке» (Inside Deep Throat Inside Deep Throat), реж. Ф. Бэйли, Р. Барбато, США, 2005.
31. «Весна, лето, зима и... снова весна», реж. К. Ки Дук, Германия, Южная Корея, 2003.
32. «Вожди» (Chiefs), реж. Б. МакКена, США, 2002.
33. «В ад и обратно» (Hell and Back Again), реж. Д. Данфунг, США, Великобритания, 2011.
34. «В глубинах моря», реж. А. Згуриди, СССР, 1939.
35. «Возвращение Гречанинова», реж. Е. Трусевич, Россия, 2012.
36. «Встречи на краю света» (Encounters at the End of the World), реж. В. Херцог, США, 2007.
37. «Винер» (Weiner), реж. Э. Стейнберг, Д. Кригман, США, 2016.
38. «Герои нашего времени», реж. Е. Трусевич, Россия, 2010.
39. «Георгий Юматов. Амнистия для героя», реж. А. Владимиров, Россия, 2016.

40. «Глубокая любовь» (Deer Love), реж. Я. Матушинский, Польша, 2013.
41. «Голубая планета» (The Blue Planet), реж. А. Фовергилл, Великобритания. 2001.
42. «Гонзо: Страх и ненависть Хантера С. Томпсона» (Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson), реж. А. Гибни, США, 2008.
43. «Гонка на вымирание» (Racing Extinction), реж. Л. Сахайос, США, Великобритания, Япония, Мексика, Гонконг, Китай, Индонезия, 2015.
44. «Горный Эйвинд и его жена» (Berg-Ejvind och hans hustru), реж. В. Шестрем, Швеция, 1917.
45. «Господин неприкасаемый» (Mr. Untouchable), реж. М. Левин, США, 2007.
46. «Двойная порция» (Super Size Me), реж. М. Сперлок, США, 2004.
47. «Дэвид Блейн. Реальность или магия» (David Blaine: Real or Magic), реж. М. Эйкерс, США, 2013.
48. «Деньги господина Арне» (Herr arnes pengar), реж. М. Стиллер, Швеция. 1919.
49. «Дикий океан» (Wild Ocean) реж. Л. Крессвелл, С. МакНиколас, 2008.
50. «Дорогая Джульетта» (Dārgā Džuljeta), ред. Г. Франк, Латвия, Израиль, 2003.
51. «Дом: свидание с планетой» (Home), реж. Я. Артюс-Бертранд, Франция, 2009.
52. «Дорожите счастьем, дорожите...», реж. А. Линич, Россия, 2004.
53. «Диор и я» (Dior et Moi), реж. Ф. Ченг, Франция, 2014.
54. «Еще», реж. Д. Лавриенко, Россия, 2014.
55. «Зелиг» (Zelig), реж. В. Аллен, США, 1983.
56. «Земля картелей» (Cartel Land), реж. М. Хейнеман, США, 2015.
57. «Здорово и вечно», реж. Н. Чумакова, А. Цирлина, Россия, 2014.
58. «Зоо Олимпиада» (BBC: Animal Games), реж. Ф. Далтон, Великобритания, 2004.
59. «Зимняя Зоо Олимпиада» (BBC: Animal Winter Olympics), реж.

Ф. Далтон, Великобритания, 2006.

60. «Животные – прекрасные люди» (Animals Are Beautiful People), реж. Д. Юйс, ЮАР, 1974.

61. «Планета Земля» (Planet Earth), реж. А. Фовергилл, США, Канада, Германия, Япония, Великобритания, 2006.

62. «Каменные гости», реж. Е. Трусевич, Россия, 2011.

63. «Катюша», реж. В. Лисакович, СССР, 1964.

64. «Квартет», режиссер Н. Сташкевич, Россия, 2023.

65. «Космическая станция. 3D» (Space Station 3D), реж. Т. Майерс, Канада, США, 2002.

66. «Книга тундры. Повесть о Вуквукае – маленьком камне», реж. А. Вахрушев, Россия, 2011.

67. «Коянискаци» (Koyaanisqatsi), реж. Г. Реджио, США, 1983.

68. «Комната 666» (Chambre 666), реж. В. Вендерс, Франция, ФРГ, 1982.

69. «Конец», реж. А.Пелешян, СССР, 1991.

70. «Копляче», реж. А. Рванцова, Россия, 2015.

71. «Красная армия», реж. Г. Польски, Россия, США, 2014.

72. «Крылатые монстры» (Flying Monsters 3D with David Attenborough), реж. М. Диас, Великобритания, 2011.

73. «Кто вы, Артур Фогель» (Who the F\*\*K Is Arthur Fogel), реж. Р.Чэпмен, Канада, 2013.

74. «Лесная быль», реж. А.Згуриди, СССР, 1950.

75. «Любовь и война в Лемурландии» (Love and War in Lemur Land), реж. Э.Верхаген, Франция, 1997.

76. «Луизианская история» (Louisiana Story), реж. Р. Флаэрти, США, 1948.

77. «Малыши» (Bébé(s)), реж. Т. Бальмес, Франция, 2009.

78. «Маринино житье», реж. Л. Квинихидзе, СССР, 1966.

79. «Марadona» (Maradona by Kusturica) реж. Э. Кустурица, Испания, Франция, 2008.

80. «Майкл Джексон. Вот и всё» (This Is It), реж. К. Ортега, США, 2009.

81. «Медведь» (L'ours), реж. Ж. Арно, Франция, США, 1988.
82. «Микрокосмос» (Microcosmos: Le peuple de l'herbe), реж. К. Нуридзани, М. Перену, Франция, Италия, Швейцария, 1996.
83. «Михаил Ульянов. Хроника одной роли», реж. М. Голдовская, СССР, 1988.
84. «Мост» (The Bridge), реж. Э. Стил, Великобритания, США, 2006.
85. «Моя мастер – Класс», реж. С. Зайцев, Россия, 2022.
86. «Наскар 3D» (NASCAR 3D: The IMAX Experience), реж. М. Уинсер, США, Канада, 2004.
87. «Накойкаци» (Naqoyqatsi), реж. Г. Реджио, США, 2002.
88. «Нанук с севера» (Nanook of the North), реж. Р. Флаэрти, США, Франция, 1922.
89. «На пределе: игры X-термалов» (Ultimate X: The Movie), реж. Б. Хендрикс. США, 2002.
90. «Нина Гребешкова. Я без тебя пропаду», реж. К. Мурашев, Россия, 2016.
91. «Нобелевская регата профессора Леонтьева», реж. Е. Трусевич, Россия, 2016.
92. «Область сердца», реж. Е. Трусевич, Россия, 2023.
93. «Обитатели», реж. А. Пелешян, СССР, 1970.
94. «Обыкновенный фашизм», реж. М. Ромм, СССР, 1965.
95. «Одна жизнь» (One Life), реж. М. Гантон, Великобритания, 2011.
96. «Океаны» (Océans), реж. Ж. Клюзо, Ж. Перрен, Франция, Испания, Швейцария, 2009.
97. «Олег Ефремов. Чтобы был театр», реж. М. Голдовская, СССР, 1987.
98. «Операция «Вывод», реж. О. Штром, Россия, 2020.
99. «Остров ошибок», реж. З. Брумберг, В. Брумберг, СССР, 1955.
100. «Отец и сын» (Father and Son), реж. М. Лозинский, Польша, 2013.
101. «Пина: танец страсти» (Pina), реж. В. Вендерс, ФРГ, 2011.
102. «Пицца в Освенциме» (Pizza in Auschwitz), реж.

М. Циммерман, Израиль, 2008.

103. «Последний герой: двадцать лет спустя», реж. А. Учитель, Россия, 2009.

104. «Повакацци» (Powaqqatsi), реж. Г. Реджио, США, 1988.

105. «Погибли за Францию», реж. С. Зайцев, 2003.

106. «Под знаком Поздеева», реж. С. Зайцев, 2000.

107. «Полк, смирно!», реж. Б. Лизнев, 2007.

108. «Последний риф» (The Last Reef), реж. Л. Крессвелл, С. МакНиколас, 2012,

109. «Приготовьтесь, будет громко» (It Might Get Loud), реж. Д. Гуггенхайм, США, 2009.

110. «Птицы» (Le peuple migrateur), реж. Ж. Клюзо, Ж. Перрен, М. Деба, Германия, Франция, Италия, Испания, Швейцария, 2001.

111. «Пушкин. Битов. Габриадзе». ПОБЕГ», реж. А. Гусева, Россия, 2022.

112. «Пять препятствий» (De fem benspænd), реж. Й. Лет, Л. фон Триер, Дания, Швейцария, Бельгия, Франция, 2003.

113. «Рок в Рейкьявике» (Rokk í Reykjavík), реж. Ф.Т. Фридриксон, Исландия, 1982.

114. «Рожденные на воле» (Born to Be Wild), реж. Д. Ликле, США, 2011.

115. «Рожденные среди диких животных» (Nés Parmi les Animaux Sauvages), реж. Э. Верхаген, Франция, Бельгия, 1995–2002.

116. «Ритм шагов», реж. Е. Якушева, Россия, 2015.

117. «Светлана Аллилуева. Обреченная», реж. В.Тарасов, Россия, 2016.

118. «Святой архипелаг», режиссер С. Дебижев, Россия, 2023.

119. «Сергей Никоненко. Мне осталась одна забава...», реж. И. Ульянов, Россия, 2016.

120. «Сказание о народе Кето», реж. А.Химченко, Россия, 2013.

121. «Соблазненные и брошенные» (Seduced and Abandoned), реж.Д. Тобэк, США, 2013.

122. «Соль земли» (The Salt of the Earth), реж. В. Вендерс,

Франция, Бразилия, Италия, 2014.

123. «Старше на десять минут», реж. Г. Франк, СССР, 1978.

124. «Соль» (Salt), реж. М. Энгус, М. Фредерикс, Австралия, 2009.

125. «Согласные на всё исправляют мир» (The Yes Men Fix the World), реж. Э. Билчбаум, М. Боннано, США, 2009.

126. «Сны» (Dreams), реж. А. Куросава, Япония, США, 1990.

127. «Старец Пассий и я, стоящий вверх ногами», реж. А. Столяров, Россия, 2012.

128. «Страна птиц. Вороны большого города», реж. С. Быченко, 2011.

129. «Счастье осталось в доме», реж. С. Яковлев, Россия, 2010.

130. «Счастливые люди: год в тайге» (Happy People: A Year in the Taiga), реж. В. Херцог, Д. Васюков, Германия, 2010.

131. «Танец смерти под водой» (Deadly dance under the sea), реж. Э. Верхаген, Великобритания, Франция, 2005.

132. «Телескоп Хаббл. 3D» (Hubble 3D), реж. Т. Майерс, Канада, 2010.

133. «Тайны любви», реж. А. Попова, Россия, 2009.

134. «Тайны смерти», реж. А. Попова, Россия, 2009.

135. «Ускоритель», реж. С. Серегин, Россия, Россия, 2021.

136. «Фадос» (Fados), реж. К. Саура, Португалия, Испания, 2007.

137. «Фаренгейт 9/11» (Fahrenheit 9/11), реж. М. Мур, США, 2004.

138. «Фата Моргана» (Fata Morgana), реж. В. Херцог, ФРГ, 1970.

139. «Фицкарральдо» (Fitzcarraldo), реж. В. Херцог, ФРГ, Перу, 1982.

140. «Человек-гризли» (Grizzly Man), реж. В. Херцог, США, 2005.

141. «Черная кошка Станислава Говорухина», реж. Н. Виктор, Россия, 2016.

142. «Челси со льдом» (Chelsea on the Rocks), реж. А. Феррара, США, 2008.

143. «Чудаки 3D» (Jackass 3D), реж. Д. Треймейн, США, 2010.

144. «Шаги», реж. Б. Лизнев, 2023.

145. «Широкие объятия», реж. Ю. Киселева, Россия, 2012.

146. «Эверест» (Everest), реж. Б. Кормакур, США,

Великобритания, Исландия, 2015.

147. «Эпитафия», реж. М. Рогозянский, Россия, 2019.

148. «The Rolling Stones: Да будет свет» (Shine a Light), реж. М. Скорсезе, США, 2008.

149. «Iron Maiden – рейс 666» (Iron Maiden: Flight 666), реж. С. Данн, С. МакФадьен, Великобритания, Канада, 2010.

150. «The Doors. Когда ты странный» (The Doors: When You're Strange), реж. Т. Ди Чилло, США, 2009.

151. «Citizenfour: Правда Сноудена» (Citizenfour), реж. Л. Пойтрас, США, Германия, Великобритания, 2014.