

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ
БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«АКАДЕМИЯ МЕДИАИНДУСТРИИ»

На правах рукописи

ТРУСЕВИЧ Елизавета Сергеевна

**ЭВОЛЮЦИЯ РЕЖИССЕРСКИХ ПРИЕМОВ
В НЕИГРОВОМ ФИЛЬМЕ XXI ВЕКА**

Диссертация

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

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

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, доцент

Шергова Ксения Александровна

Москва – 2019

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКО-ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ НЕИГРОВОГО ФИЛЬМА	14
1.1. Типология драматургических конструкций неигрового фильма.....	14
1.2. Драматургическое построение закадрового пространства	42
1.3. Современные режиссерские инструментарии в неигровом кино: особенности использования	48
1.4. Статика и движение в режиссерско-драматургическом решении неигрового фильма.....	70
ГЛАВА 2. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕЛЕФИЛЬМ И КИНОФИЛЬМ: МОДИФИКАЦИЯ РЕЖИССЕРСКИХ ПРИЕМОВ ЧЕРЕЗ ИСТОРИЧЕСКУЮ ПРИЗМУ	90
2.1. Режиссерские приемы в телефильмах советского периода.....	90
2.2. Режиссерские приемы и методы в российском кино XXI века: телефильмы и неигровое фестивальное кино	104
2.3. Форматные особенности контента неигровых фильмов на телеканалах «Первый канал» и «Россия-Культура»	119
ГЛАВА 3. НОВОЕ ЗРИТЕЛЬСКОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК СЛЕДСТВИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ В МЕДИАСФЕРЕ	141
3.1. Новый тип зрителя: соотношение между техническим качеством и эмоциональным воздействием.....	141
3.2. Влияние нового зрительского восприятия на особенности современной режиссуры неигрового фильма	155
3.3. Неигровое кино в кинопрокате: тематика и жанры.....	163
3.4. Распространение стереоскопических технологий (3D) в неигровом кино: особенности композиционного построения.....	169
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	188
БИБЛИОГРАФИЯ.....	193
ФИЛЬМОГРАФИЯ	208
ПРИЛОЖЕНИЕ	216

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Значение документального кино в современной экранной культуре и культурная потребность в нем существенно возрастают, о чем свидетельствует увеличение количества кинофестивалей документального кино и специализированных кино клубов. Регулярный выход документальных фильмов в кинопрокат, в том числе в формате стереокино (3D), безусловно, подтверждает эту тенденцию. Симптоматично, что в 2011 году было объявлено о возвращении в программу Московского международного кинофестиваля упраздненного в 1988 году конкурса документальных фильмов.

Жанровые и стилевые модификации меняют сложившиеся модели документального фильма, появляются новые режиссерские задачи, решение которых возможно только с использованием новых технологий. Изменение условий производства документальных фильмов влияет на творческий процесс, существенно трансформируются и драматургические модели, и как следствие – режиссерские приемы. Активно происходит формирование аудитории неигрового фильма, причем с различными эстетическими и тематическими запросами. Это также способствует развитию стилового разнообразия неигрового кинематографа. При этом сегодня наблюдается колоссальный отрыв производства от исследовательского процесса – многие интересные модели неигрового кино, заявленные в одном–двух фильмах, не развиваются по причине отсутствия теоретической базы, которая бы позволила определить и проанализировать возможности драматургической модели, структуры, режиссерских приемов и методов для дальнейшего практического использования.

В начале XXI века можно констатировать радикальное эстетическое различие между фильмами, созданными для телевидения, и фильмами, рассчитанными на фестивальныи показ. В советский период документальное кино, даже предназначенное для показа на телевидении, было в большей степени авторским и в меньшей степени индустриальным. Именно поэтому тогда не существовало шаблонных моделей и, следовательно, выбор приемов зависел от

режиссера, а не от типа фильма.

Поэтому необходимо осмысление процессов, характерных именно для неигрового кино второго десятилетия XXI века. Не случайно сегодня в киноведении наблюдается терминологический кризис – многие термины заменяются равными по значению; эти процессы очень точно отражают исторические тенденции в неигровом кино. Время требует разработать новый терминологический аппарат, который позволит точно и емко описывать современные приемы и актуализированные режиссерские методы. Документальное кино широко отражает изменения в социуме, в культуре, режиссеры-документалисты могут оперативно реагировать на изменения, не только демонстрируя, но и анализируя их. Важно развивать теорию режиссуры и драматургии неигрового фильма, т.к. сложившаяся к настоящему времени теория документального кино в большей степени охватывает жанровые проблемы, в меньшей степени – проблемы стиля, и совсем не сформулированы и не проанализированы драматургические модели, которые являются базой для выбора режиссерских приемов.

Степень научной разработанности темы. Основная теоретическая база, посвященная режиссуре фильма, формировалась в большей степени на материале игрового кино, и многие методы и классификации, описанные в этой литературе, были использованы применительно к неигровому кино, являясь по существу универсальными. При анализе структурных модификаций неигрового фильма мы опирались на фундаментальные искусствоведческие труды Р.Арнхейма, А.Базена, Б.Балаша, З.Кракауэра, Ж.Лакана, Ю.М.Лотмана, Ю.Г.Цивьяна¹ и др.

По исследуемой теме выделяется несколько групп текстов.

¹ 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 из-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: Александра, 1994.

Первая – научные труды, посвященные драматургии, режиссуре и истории документального кино: диссертационные работы С.А.Муратова, В.Ф.Познина, Г.С.Прожики, С.В.Сычева, К.А.Шерговой² и др.

Данная группа текстов является мощной базой уже сформированных тезисов и классификаций, которые поддаются дополнению или аргументированной переработке.

Вторая – диссертационные и научные работы, посвященные междисциплинарным направлениям - эстетике, журналистике, социологии и др.: работы Н.А.Барабаш, Н.И.Дворко, Н.Н.Ефимовой, М.И.Жабского, Н.Б.Маньковской, Г.К.Пондопуло, О.Р.Самарцева, С.Л.Уразовой, В.С.Хелемендика³ и др.

Третья – труды, посвященные драматургии, режиссуре и специфике игрового фильма: работы Р.Макки, Л.Н.Нехорошева, Д.Труби, В.К.Туркина, Н.И.Утиловой⁴ и др. Многие тезисы и классификации из этой группы текстов являются универсальными (характерными как для структуры игрового, так и неигрового фильма) и подлежат анализу с точки зрения специфики создания документального фильма.

Четвертую группу представляют творческие мемуары, написанные

² Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики: дисс. доктора фил.наук: М., 1990. Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект: автореферат дисс. - докт. иск.: М., 2009. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе: дисс. доктора искусствоведения: М., 2004. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: дисс. – канд. фил.наук: М., 2009. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: диссертация кандидата искусствоведения: М., 2010.

³Барабаш Н.А. Парадоксы сценической условности: диссертация ... доктора искусствоведения: СПб, 1991. Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа : Генезис, специфика, эстетические принципы : диссертация ... доктора искусствоведения : СПб., 2004. Ефимова Н.Н. Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания : диссертация ... доктора искусствоведения: М., 2005. Жабский М.И. Методологические аспекты исследования социального функционирования кинематографа: диссертация ... доктора социологических наук: М., 1991. Н.А. 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. Самарцев О.Р. Актуальные проблемы телевизионной журналистики в условиях современного этапа информационно-компьютерной революции. дисс ... доктора филологических наук: М., 1999. Уразова С.Л. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей. дисс. ... доктора филологических наук: М., 2012. Хелемендик В.С. Союз пера, микрофона и телекамеры : Опыт систем. исслед. М: Мысль, 1977

⁴ Макки Р. История на миллион долларов, М.: Альпина нон-фикшн, 2011. Нехорошев Л.Н. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2009. Труби Д. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария. М.: Альпина нон-фикшн, 2016. Туркин В.К. Драматургия кино. Очерки по теории и практике киносценария. — 2-е изд. — М.: ВГИК, 2007. Проблемы теории. М.: Искусство, 1982. Утилова Н.И. Монтаж. М.: Аспект-Пресс, 2004.

практиками – Г.Франком, С.Люметом', сборники интервью с кинорежиссерами – с Р.Флаэрти, В.Херцогом, В.А.Шнейдеровым⁵. Данную группу текстов отличает персонификация предлагаемого материала (т.е. анализ собственных работ), ненаучный стиль изложения и уникальная практическая информация, которую можно систематизировать, выделяя закономерности и тенденции, позволяющие делать индуктивные умозаключения, соотнося теоретические тезисы практикующих режиссеров с их практическими работами.

Однако документальное кино имеет свои особенности, т.к. процесс его производства существенно отличается от производства игрового фильма; методы написания заявки, синопсиса, сценария, режиссерского сценария также имеют свои существенные особенности. Эти и многие другие факторы влияют на формирование особых, специфических режиссерских приемов, характерных только (или в большей степени) именно для документального фильма.

Тем не менее наблюдения и классификации теоретиков, предложенные в контексте исследования игрового кино, являются существенной частью новых типологий, описывающих приемы именно неигрового фильма. Например, закадровый текст изучался с разных точек зрения. Так, Л.Н.Нехорошев и Ю.В.Михеева⁶ подробно описывают виды закадрового текста в игровом кино, Г.Гюнг Гжа⁷ исследует закадровый текст в анимации, М.Н.Ермишева⁸ и И.А.Кантемиров⁹ анализируют виды закадрового текста на примерах телевизионной публицистики, Р.А.Матасов¹⁰ и М.М.Давыдова¹¹ - с точки зрения

⁵ Франк Г. Карта Птолемея. М.: Издательство студии Артемия Лебедева. 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.

⁶ Нехорошев Л.Н. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2009. Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе: на материале игровых фильмов 1950-х - 2010-х гг. Дисс. доктора искусствоведения. М, 2016.

⁷ Г. Гюнг Гжа. Художественно-эстетические особенности звука в анимационном кино. Дисс. кандидата искусствоведения. М.: 2005.

⁸ Ермишева М.Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма. Дисс. кандидата искусствоведения. М., 2010.

⁹ Кантемиров И.А. Особенности создания аудиовизуального образа в телевизионном произведении. Дисс. кандидата филологических наук. М., 2006.

¹⁰ Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты. Дисс. кандидата филологических наук. М., 2009.

¹¹ Давыдова М.М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: На материале англоязычных фильмов страноведческой тематики. Дисс. кандидата филологических наук. Самара, 2005.

его лингвистических особенностей, М.Рабигер¹² как практик-режиссер предлагает свое видение особенностей закадрового текста именно в структуре неигрового фильма.

Особенности построения синхрона в контексте анализа телевизионной журналистики исследовали Н.Р.Искандарова, С.А.Добрынин¹³. Взаимодействие героя и фона на примерах игровых фильмов анализировали Ю.М. Лотман и Ю.Г. Цивьян (их выводы были важны для формирования типологии режиссерских приемов, используемых при съемке синхронов неигрового фильма). Особое место занимают исследования, посвященные фотографии: этой темой занимались З.С.Беляков, Е.Б.Карбасова, Г.К.Пондопуло и М.А.Ростоцкая¹⁴.

Культурологические и эстетические выводы других исследователей анализировались автором данной диссертации при составлении типологии режиссерских приемов использования фотографического материала в структуре неигрового фильма.

Фундаментальные исследования, посвященные жанровым модификациям и используемым режиссерским приемам в контексте того или иного жанра, были осуществлены К.А.Шерговой¹⁵, малоисследованную тему кинопроката неигрового кино анализировал С.В.Сычев¹⁶.

Еще раз стоит подчеркнуть, что в современном искусствоведении тема режиссерских приемов в документальном кино исследована в значительной степени фрагментарно. Типологии из междисциплинарных текстов (филология, журналистика, эстетика, а также драматургия и режиссура игрового кино) необходимо адаптировать под исследуемую тему и использовать предложенные в

¹² Рабигер М. Режиссура документального кино / Пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева, под ред. И. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006.

¹³ Искандарова Н.Р. Критерии отбора и редактирования материалов для информационных выпусков «Первого канала». Дисс. кандидата филологических наук. М., 2010., Добрынин С.А. Взаимодействие автора с героем в процессе создания портретного фильма: этико-профессиональные особенности. Дисс. кандидата филологических наук. М., 2008.

¹⁴ Беляков З.С. Концепции фотографии в западной философии XX века: проблема тематизации языка фотографии. Томск, 2009. Карбасова Е.Б. Фотография: концептуализация реальности. СПб., 2013. Пондопуло Г.К., Ростоцкая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М.: ВГИК, 1997

¹⁵ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. :дисс.... канд. искусствоведения. М., 2010.

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

другом контексте классификации как базу для формирования типологий, применимых исключительно для разработки проблем режиссуры неигрового фильма.

Актуальность, невысокая степень изученности темы исследования и практический опыт обусловили определение объекта, предмета, цели и задач диссертации.

Объект исследования: отечественные и зарубежные документальные фильмы начала XXI века.

Предмет исследования: эволюция режиссерских приемов в неигровом фильме XXI века.

Цель исследования: анализ драматургических конструкций, экспликация нового режиссерского инструментария в контексте различных направлений демонстрации кинодокументалистики (кинопрокат, телеэфир, Интернет, кинофестивали).

Задачи исследования:

- поиск и экспликация режиссерских приемов неигровых фестивальных фильмов, неигровых телефильмов и неигровых фильмов, рассчитанных на показ в кинотеатрах;
- анализ типологии драматургических конструкций неигровых фильмов, их классификация и уточнение соответствующих дефиниций;
- анализ режиссерских решений различных неигровых фильмов с точки зрения автора и заказчика;
- исследование восприятия неигрового фильма различными зрительскими аудиториями;
- систематизация видов закадрового текста;
- исследование природы статики и движения как элементов режиссерского решения при создании визуального образа;
- анализ способов использования фотографии и фото- кинохроники в структуре неигрового фильма;
- описание и систематизация способов визуализации числового образа;

- исследование модификации соответствующей терминологии, выявление причин замены одних терминов другими;
- исследование творческих возможностей и перспектив стереокино (3D) в индустрии неигрового кинематографа.

Гипотеза исследования состоит в предположении, согласно которому режиссерский инструментарий неигровых фильмов, рассчитанных на показ в телеэфире, в кинотеатре (в т.ч. онлайн-кинотеатре) и на фестивальных площадках – принципиально различный. Здесь методы и приемы определяют не только эстетику, но и специфику публичной демонстрации фильма. Стремительное расширение жанровых и стилевых различий требует необходимости описания новых средств кинематографа, в том числе, с учетом типа зрительской аудитории.

Положения, выносимые на защиту

1. Режиссерские приемы и методы, характерные для того или иного целевого направления неигрового фильма (фестивальное кино, телефильм, кинофильм) разнятся. Для того или иного медиапространства существует определенная специфика создания неигрового фильма, которая закладывается еще на стадии заявки, т.е. возможности финансирования зависят непосредственно от правильно выбранного режиссерского инструментария, направленного на удовлетворение потенциальной аудитории. Параметры экрана, условия просмотра, рекламные вставки, эстетические и тематические ожидания зрителя – все это существенным образом влияет на творческий процесс.

2. Важным инструментом в создании неигровой продукции может быть предлагаемая диссертантом новая типология вербальной составляющей экранного произведения – синхроров по методу съемки, а также по принципу взаимодействия героя и фона и типология закадрового текста, а также типологизация неигрового кино по принципам носителя информации, организации сюжетной композиции и определения моделей неигрового фильма.

3. Значимым фактором в современных условиях является введение в киноведческую теорию новых определений таких приемов, как «метод компиляции», «непотический фильм», «ассистирующий и доминирующий

закадровый текст», «монофильм», «вневременной эффект», «эффект off-on» и многие другие, а также дополнение и уточнение некоторых общепринятых терминов (реконструкция, первичная ситуация и др.).

4. В связи с технологическим изменением современного неигрового кинематографа определяется новая типология специфических режиссерских приемов (в т.ч. и возникающих под влиянием появления неигровой стереопродукции 3D), анализ которых важен для развития теории и практики кинодокументалистики.

5. Существенное значение имеет анализируемый новый тип визуально-вербального мышления современного зрителя, а также взаимоотношения между зрителем и профессиональным автором как факторов, влияющих на выбор режиссерских приемов при создании неигрового фильма, и в связи с этим введение в теорию нового термина – «эффект соперничества».

Методология и методы исследования. Работа имеет междисциплинарный характер. Многогранность имеющихся задач, разнообразие их тематики определяют и разнообразие применяемых методов исследования. Методологическую основу данного исследования составляют историко-генетический, культурно-исторический, текстологический, психологический и искусствоветрический подходы.

Помимо них в работе активно использовались общенаучные методы исследования. В частности, абстрагирование и аналогия позволили типологизировать драматургические модели неигровых фильмов, определить термины и сформулировать новые дефиниции. С помощью метода сравнения удалось выявить принципиальные различия в режиссерских подходах к производству фильма для различных аудиторий (телевидение, Интернет, кинопрокат, кинофестиваль).

Культурно-исторический подход позволил модифицировать режиссерские приемы 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».

Теоретическая база и выводы диссертационного исследования основаны на широкой **эмпирической базе**, в которую вошли неигровые кино- и телефильмы отечественного и зарубежного производства, в которых использованы новаторские или актуальные режиссерские приемы съемок, задействованы архивные и прочие фильмотечные материалы, а также заявки, синопсисы, режиссерские и литературные сценарии, режиссерские экспликации неигровых фильмов и телепередач.

Хронологические рамки исследования. Исследование базируется преимущественно на неигровых фильмах, созданных в XXI веке, но в работе анализируются также лучшие образцы документального кино второй половины XX века.

Научная новизна работы. Диссертация представляет собой первое исследование в отечественном киноведении, в котором анализируются и систематизируются режиссерские приемы в неигровом кино.

В работе впервые составлена типология моделей неигрового фильма, введены новые терминологические обозначения режиссерских приемов, даны их определения – актуализированные и приведенные в соответствие с современной практикой создания документальных фильмов, проведен анализ терминологических диффузий в искусствоведении и новых значений в профессиональной среде.

Также впервые диссертантом проанализирована реализация новых технологических достижений в неигровом кинематографе, в том числе исследованы режиссерские приемы, актуальные для создания неигрового стереоскопического фильма (3D), и проведен количественный анализ кинопроката неигрового кино в России.

В связи с этим автор диссертации предложил собственную типологию нового зрителя, для которого характерно особое дискретное мышление, и ввел новый термин, определяющий взаимоотношения между зрителем и автором – «эффект соперничества», которым и руководствуются создатели неигровых

фильмов при выборе методов и приемов работы с материалом.

Теоретическая и практическая значимость работы. Данное исследование и его результаты представляют интерес для киноведов и исследователей в области теории драматургии, так как автор вводит в научный оборот новые дефиниции и обновленные термины.

Материалы данного исследования могут лечь в основу при обучении режиссеров неигрового кино широкого профиля: как режиссеров телевидения, так и кинорежиссеров. Драматургические модели, выявленные и описанные в диссертации, помогут в составлении сценарного плана документального фильма, ориентированного на конкретную будущую аудиторию.

Режиссерские приемы, суммированные и классифицированные по определенным критериям, могут быть использованы режиссерами при написании режиссерских экспликаций – обозначенные методы (в том числе и введение новых терминологических обозначений) облегчают формулировку режиссерского видения, темы и идеи будущего фильма, а главное – позволяют четко определять творческую задачу.

Степень достоверности и апробация результатов. Все результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, а также представленные типологии и предложенный терминологический аппарат были получены и составлены автором лично, на основании не только теоретических исследований, но и практического опыта (режиссерских и драматургических работ в кино и на телевидении), а также на основе искусствоведческого анализа отечественных и зарубежных кино- и телефильмов, диссертаций, киноведческих и философских источников, мемуарной литературы.

Основные положения диссертации изложены в публикациях в различных изданиях, в т.ч. из перечня ведущих рецензируемых изданий Высшей аттестационной комиссии (ВАК). Общий объем публикаций – 15,3 п.л.

Результаты диссертационного исследования также были представлены в докладах на научно-практических конференциях: конференция «Театр и история», Российская государственная библиотека искусств, 28.03.2019;

конференция «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа», МГУ им.М.В.Ломоносова, 29-30.10.2018; научно-практическая конференция «Волшебство экрана», ГИТР и Государственный институт искусствознания, 2017; научная лаборатория, Академия медиаиндустрии, 29.03.2017; конференции «Человек перед экраном и монитором», Государственный институт искусствознания и ГИТР – 2010, 2017; конференция «Экранные искусства: прошлое, настоящее, будущее – 2016», Академия медиаиндустрии; конференция «Проблемы экранизации», ВГИК, 2011; конференция «Ломоносов – 2010», МГУ им. М.В. Ломоносова;

Основные положения работы применяются автором в ходе занятий со студентами различных высших учебных заведений: МГУ им. М.В.Ломоносова, ВГИК им. С.А.Герасимова, Институте кино и телевидения (ГИТР).

Структура работы. Структура диссертационной работы определена целью данного исследования, его задачами и соответствует логике изложения материала. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка использованной литературы, фильмографии и приложения, где приводится список вновь вводимых терминов.

ГЛАВА 1. ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССЕРСКО- ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ НЕИГРОВОГО ФИЛЬМА

1.1. Типология драматургических конструкций неигрового фильма

Драматургические конструкции игрового фильма фундаментально изучены и описаны исследователями разных стран и школ, при этом очень часто основой научных исследований являются теоретические источники, описывающие драматургию старейших искусств – литературы и театра. Сценарий неигрового фильма безусловно базируется на многих структурных принципах, применимых и к игровому кино.

Однако драматургия неигрового фильма непосредственно связана с реальностью (что роднит драматургию неигрового фильма с драматургическими основами журналистики), и именно поэтому реальность как драматургический элемент является первичной по отношению к авторскому видению. Однако драматургия неигрового фильма – очень важный раздел в теории сценарного мастерства именно потому, что наличие легкодоступной аппаратуры породило целые направления кинематографистов, бесцельно запечатлевающих реальность и прикрывающихся громкими словами о фиксации жизни такой, какая она есть. Тем не менее фильмы, не выстроенные по какому-либо драматургическому принципу, не интересны зрителю и являются «вещью в себе»¹⁷ – т.е. интересны только самим создателям в качестве иллюстрации собственных художественных манифестов и программ.

Режиссер М.А.Разбежкина декларирует «зону змеи» как некое культурологическое пространство для наблюдения за героем: «С большим сомнением я отношусь к работам, снятым не изнутри, а снаружи. Этот взгляд снаружи на безъязыкое сообщество по-прежнему демонстрирует или интеллигентское смирение, или буржуазное презрение и ничего для меня не открывает. Я предпочту корявость киноязыка профессиональной отточенности,

¹⁷ Философский термин, обозначающий объекты умопостигаемые, в отличие от чувственно воспринимаемых феноменов; вещь как таковая, вне зависимости от нашего восприятия.

живую жизнь предпочту концепции».¹⁸

Однако негативное отношение к драматургии – явление опасное в современном неигровом кино. Сегодня, когда съемочная аппаратура доступна каждому, а человек постоянно чувствует себя потенциальным участником киносъемки (камеры могут быть буквально на любом бытовом объекте) – теория «зоны змеи» кажется атавизмом. Именно исследование драматургии как основы любой истории, в том числе и документальной, представляется как никогда актуальной. Ведь современный режиссер вынужден конкурировать с огромным количеством любительского видеоконтента, набирающего огромные просмотры в Интернете. И эта конкуренция возможна именно посредством формы и драматургически выстроенного содержания. При этом именно в документальном кино режиссер является и драматургом одновременно, выстраивая историю не только на начальном этапе, но и в течение всего производства фильма. Именно поэтому, анализируя драматургические модели и конструкции, мы исследуем их в контексте режиссерских приемов, учитывая тот факт, что функции драматурга традиционно ограничены рамками сценарного периода.

Действительно, сценарий неигрового фильма формируется на двух этапах: в подготовительном периоде и монтажно-тонировочном периоде. И эти две версии сценария (или сценарного плана) могут существенно различаться. Тем не менее отсутствие базовой авторской идеи, выраженной в четкой драматургической конструкции, вынудит автора снимать интуитивно, ориентируясь на месте съемки, что в большинстве случаев приводит к творческой неудаче именно на втором этапе – монтажно-тонировочном: огромное количество бесцельно отснятого материала и необходимость выстраивать его непосредственно на стадии монтажа.

В те времена, когда использовалась киноплёнка, количество отснятого материала лимитировалось с помощью объективных причин, сегодня же – цифровые носители позволяют снимать и хранить действительно большое количество материала. Оператор С.Е.Медынский отмечает: «Лимит негативного

¹⁸ Разбежкина М. «Зона змеи». Журнал Сеанс. 1.03. 2007. [Электронный ресурс]. URL://seance.ru/blog/zona-zmei/

материала (киноплёнки), необходимость думать об освещении, отсутствие оптики с переменным фокусным расстоянием – все это заставляло кинооператора думать над каждым снимаемым кадром... Он не позволял себе нажимать пусковую кнопку камеры, не думая о судьбе каждого снятого плана. Он умел НЕ СНИМАТЬ!». ¹⁹

Съёмочный процесс «вслепую», без сценарного плана и авторской концепции и большое количество материала в монтажно-тонировочном периоде – насущные проблемы молодого современного документалиста.

Перед нами стоит задача описать и сформулировать некоторые сценарные и драматургические модели, которые можно успешно применять на практике при создании документального фильма, а также на их основе более четко и конкретно формировать фабулу и сюжет фильма.

Сценарий неигрового фильма можно рассматривать с разных ракурсов: тема и способы ее подачи, механизмы и инструментарий создания драматургической конструкции.

Так или иначе, тема, а также предполагаемая целевая аудитория существенно влияют на режиссерские и драматургические методы организации материала.

Искусствовед Э.В.Гмызина предлагает классификацию моделей презентаций истории на современном телевидении:

1. Прошлое как «объективная реальность».
2. Прошлое как сенсация.
3. Прошлое как политический аргумент.
4. Прошлое как развлечение (аттракцион).
5. Прошлое как документальная драма. ²⁰

Режиссер и искусствовед К.А.Шергова описывает два направления в современном теле- и кинопроцессе: докудрама и документальное кино.

¹⁹ Медынский С.Е. Мастерство оператора – документалиста. Изобразительная емкость кадра. М.: Издательство 625, 2004. С.14.

²⁰ Гмызина Э.В. «Присвоение прошлого как реальная медийность истории»./Аналитика культурологии. -2011. №19. С.19.

«С одной стороны, докудрама как таковая находится в некотором противоречии с принципами документалистики: традиционно документальное кино считается результатом наблюдения и импровизированного исследования, в котором, несмотря на наличие авторской точки зрения, соблюдается необходимая степень объективности, непредсказуемой «правды». Документальное кино исследует предмет или проблему и в идеальном варианте приходит к ее решению в процессе съемки или монтажа. Это в большей степени информационный акт, хотя в то же время акт исследовательский и творческий. Докудрама же представляет собой познавательный материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме».²¹

Так или иначе различные способы презентовать историю можно считать частью анализа жанра, направления или стиля. Мы же предлагаем типологизацию драматургических моделей неигрового фильма по принципу доминантности носителя информации, т.е. опираясь на критерий функционала главного героя.

1. Аналитический фильм

Драматургические приемы: наличие рассказчика как носителя субъективной оценки, базирующееся на фактическом материале через призму эмоций конкретного индивидуума.

Для таких картин характерно присутствие гипотетического автора. И достигается это разными средствами: ведущий в кадре (актер, автор, один из персонажей, совмещающий функции рассказчика и героя), различные визуальные средства выразительности (специфическая операторская работа, монтаж, несоответствие звука и изображения и т.д.).

В документальном сериале «ВВС: Всемирная история живописи с сестрой Венди» (Великобритания, режиссер Джон Сильвер, 1996) ведущей (соответственно носительницей субъективной оценки) является монахиня Венди, которая увлекательно рассказывает о том или ином периоде в истории живописи.

²¹ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино : дисс ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / - М., 2010. С. 125.

Авторы не объясняют принцип выбора ведущей (а ведь каждый зритель так или иначе задаст себе вопрос: почему монахиня, а не искусствовед, актер или непосредственно сам режиссер является ведущей/ведущим?). Этот прием можно условно обозначить как «инсайт».²²

Классическое определение термина «инсайт» – многозначительный термин из области психологии, психоанализа и психиатрии, описывающий сложное интеллектуальное явление, суть которого состоит в неожиданном, отчасти интуитивном прорыве к пониманию поставленной проблемы и «внезапном» нахождении ее решения.

Данный термин можно применить и к сфере кинодраматургии и, несколько подкорректировав первоначальное определение, адаптировать его к обсуждаемой дисциплине.

Когда автор при использовании того или иного экстравагантного драматургического приема никак не объясняет зрителю его выбор, предоставляя возможность самому придумать собственную, личностную трактовку, – такой метод «игры со зрителем» в кинодраматургии называется «инсайт». Выбор на роль ведущей католической монахини, рассказывающей о мировом искусстве, и есть интересный пример инсайта.

Одна из возможных трактовок выбора необычного ведущего – исконно сложные взаимоотношения церкви и искусств. В этом случае зачастую ведущая (монахиня) вступает в некоторое историческое противоречие с предметом, о котором рассказывает (например, об искусстве античности). Однако это противоречие существует исключительно на подсознательном уровне и выражено скорее визуально (монахиня выступает перед зрителями в монашеской одежде). Инсайт заключается в личной трактовке данного приема, которая никак не подтверждается и никак не опровергается автором – ни опосредованно, ни по каким-либо вспомогательным драматургическим приемам, указывающим на ту или иную трактовку.

²² Инсайт (от англ. *insight*) – проникательность, проникновение в суть, понимание, озарение, внезапная догадка, прозрение. Термин позаимствован из гештальтпсихологии и впервые был применен психологом В.Келером.

2. Мемуарный фильм

Драматургическая схема «от первого лица»: принципиальный отказ от автора как носителя информации и передача данной компетенции персонажу. Такой вариант характерен именно для «фильмов-портретов», основанных на воспоминаниях героя. В этом случае используется подчеркнуто прошедшее время рассказа.

В таких фильмах автору важно показать осмысление персонажем собственной жизни в контексте конкретного исторического периода. При этом для модели мемуарного фильма характерна субъективность и сокрытие спорных для вспоминающего героя фактов биографии (возможно, отсутствие в истории, например, «любовно́й линии»).

Данный прием использовался в фильме «Дорожите счастьем, дорожите...» (реж. А.Линич, 2003), где главный герой – поэт-фронтовик Эдуард Асадов – выступал также и в качестве единственного рассказчика.

Эта драматургическая модель не популярна на телевидении, где в качестве форматной необходимости чаще всего отдается предпочтение авторскому закадровому тексту как более доступному способу презентации информации. Однако принцип мемуарности активно используется на телеканале «Россия–Культура». Например, все фильмы цикла «Острова» построены именно по этой модели.

Для мемуарного фильма характерно наличие *злободневного героя*. То есть героя, который готов открыться перед камерой, готов не просто вспомнить свою жизнь, но сделать это публично. Как следствие – для мемуарного фильма автор в качестве главного режиссерского решения часто выбирает метод наблюдения, запись длительных интервью, использование *метода первичной ситуации* (режиссерской провокации).

Метод первичной ситуации подразумевает формирование автором предлагаемых для героя обстоятельств, в которых он так или иначе раскроется.

Одним из первых примеров использования метода первичной ситуации в

советском кино является фильм «Катюша» (реж. В.Лисакович, СССР, 1964). Автор показывает героине хронику, где запечатлены ее однополчане, камера наблюдает за живой и непосредственной реакцией героини.

Метод первичной ситуации может быть создан различными средствами. Например, неожиданных встреч героев. Так, в фильме «Герои нашего времени» (реж. Е.Трусович, 2010) автором было скоординировано знакомство героев – Наташи Ростовой и Андрея Болконского. Перед Андреем Болконским была поставлена конкретная задача: найти Наташу Ростову на многолюдной просмотрной площадке перед МГУ им. М.В. Ломоносова. Он подходил к девушкам и задавал один и тот же вопрос: не вы ли Наташа Ростова? Наташа Ростова не знала о готовящейся встрече и просто ждала съемки интервью. Так или иначе камера фиксировала и момент ожидания встречи и саму встречу героев. Метод первичной ситуации заключался в создании ситуации, непосредственная реакция на которую возможна только один раз.

3. Непотический фильм

Данный термин используется впервые для обозначения такого явления, как «фильм-воспоминание» о ближайшем родственнике. В этом случае носителем информации предстает не автор, не сам персонаж, а его родственник или иное близкое лицо. Непотизм (от лат. *nepos*, род.п. *nepotis* – внук, потомок) – фаворитизм, предоставляемый родственникам или друзьям вне зависимости от профессиональных достоинств.

Для непотического фильма характерны те же черты, что и для мемуарного: субъективное и личное отношение к обсуждаемому лицу, умалчивание о неприятных для рассказчика страницах биографии обсуждаемого лица. Таким образом, в мемуарных и непотических фильмах мы обозначаем несколько позитивных и негативных моментов: положительным моментом является непосредственное участие в излагаемых событиях. Отрицательным моментом является тематическое лимитирование информации и возможность идеализации образа.

Яркий пример непотического фильма – «Долгая дорога судьбы»

(реж.Дмитрий Лю, 2014). Это история любви знаменитого китайского революционера Ли Лисаня (соратника, а потом противника Мао Цзэдуна) и «крестной матери» китайской русистики Елизаветы Павловны Кишкиной, которая в КНР больше известна как Ли Ша, рассказанная их внуком режиссером и сценаристом Дмитрием Лю. В данном случае автор преднамеренно субъективен и эмоционален. Он не является прямым участником событий, однако имеет к главным героям непосредственное отношение, потому что эта история знакома ему с детства. Тематическое направление фильма можно определить как «семейное предание, основанное на историческом материале».

По аналогичной драматургической схеме выстроен и фильм «Отец в командировке» (реж. В.Лопач, 2013). Автор сценария Андрей Шемякин рассказывает о своем отце – известном ученом, при этом закадровый текст подчеркнуто эмоционален, выстроен как «монолог-воспоминание», хотя и является по определению авторским закадровым текстом, а не частью синхрона.

Для непотического фильма характерно участие *хроникального героя*. Режиссерский инструментарий подразумевает использование синхронов, которые авторы фильма взяли из архивохранилищ, личных архивов главного героя и даже из других фильмов. Однако с помощью различных драматургических схем синхрон-хроника может быть вписан в задуманный контекст и стать творчески переосмысленным элементом сценария.

4. Ретроспективный фильм

Одно из наиболее распространенных определений «ретроспективы» (от лат. *retrospectare* – взгляд назад) – взгляд в прошлое, обозрение того, что было в прошлом. Таким образом, уместно использовать этот термин для обозначения фильмов, время действия которых – далекое прошлое, когда еще не было изобретено кино и фотография, что существенно влияет на комплекс визуально выразительных средств, которыми может пользоваться режиссер.

Фильм с участием *ретроспективного героя* наиболее сложен для реализации. Главный герой ретроспективного фильма – человек, не доступный авторам для синхрона, а также не запечатленный в хроникальных материалах. Для

фильмов-портретов, в которых главным героем является персона, жившая в те времена, когда еще не было изобретено кино, а возможно, и фотография, необходим специфический драматургический подход к организации исторического материала.

Термин *«ретроспективный герой»* позаимствован из перечня поджанров жанрового портрета в живописи: посмертный (ретроспективный) портрет – сделан после смерти изображенных людей по их прижизненным изображениям или даже полностью сочиненный.

Изобразительное решение ретроспективного неигрового фильма зачастую включает в себя использование картин (возможно, фотографий), причем не только портреты непосредственных героев повествования, но и картины (фотографии), так или иначе характеризующие необходимый период времени. Возможна также съемка сохранившихся мест действий. Использование различных видов реконструкций. При этом реконструкции могут быть использованы как элемент (сцена или эпизод), так и в качестве основного изобразительного решения. Последнее часто практикуется на ВВС. Так, фильм *«Божественный Микеланджело»*²³ (реж. Т.Данн, С.Эллиотт, 2004) обозначен на сайте «Кинопоиск» как «документальный фильм», а в аннотации указано «разоблачительная драма».

При этом визуальный ряд фильма полностью составляют игровые реконструкции (в том числе реконструкции синхрон с ретроспективными героями), а «документальным» фильм делает только научно-популярный закадровый текст, повествующий о перипетиях жизни Микеланджело.

Телевизионная стилистика подразумевает съемку аналитических синхрон. Интервью с искусствоведами, историками, биографами и др. лицами, которые могут нести функцию «ассистирующего синхрона», т.е. синхрона, текст которого по смыслу является "продолжением" закадрового авторского или дикторского текста.

Важным моментом является использование *«вневременного эффекта»*.

²³ URL: <https://www.kinopoisk.ru/film/491593>

Съемка пейзажей, интерьеров и других локаций, не несущих на себе примет современности и используемых для иллюстрации необходимого периода времени. «Вневременной эффект» можно считать деликатной разновидностью реконструкции.

Для всех типов неигрового фильма важным режиссерским приемом для формирования образа героя является его *изменение*. Предполагается, что от начала к финалу истории герой должен пройти ряд испытаний, которые изменяют его взгляды на жизнь. Так, известный американский теоретик Д. Труби, формулируя 22 шага к созданию успешного сценария, под восьмым шагом понимает необходимость обозначить «возможную метаморфозу в личности героя».²⁴ Так или иначе, большинство теоретиков сценарного мастерства (Р.Макки, М.Хог, Л.Сигер, К.Воглер и др.) сходились во мнении, что герой должен меняться. Однако все упомянутые исследователи анализировали структуру игрового фильма. Применимо ли правило «метаморфозы героя» к сценарию неигрового фильма?

Большая удача, когда герой меняется в объективе камеры и этот момент можно запечатлеть – одномоментно или поэтапно. Так, в знаменитом британском проекте «UP» режиссера П. Элмонд с середины 60-х авторы каждые семь лет снимают нескольких детей, показывая таким образом не только трансформацию героев (физическую и эмоциональную), но и трансформацию исторического фона страны. В 2012 году вышла очередная серия «56 UP». По этому же принципу создан цикл режиссера С. Мирошниченко «Рожденные в СССР» (1991-2011), серия фильмов, получившая множество наград на различных кинофестивалях.

Однако режиссерам неигрового кино зачастую приходится снимать фильмы о событиях, которые уже произошли. Как работать с *историей-постфактум*, чтобы создать у зрителя иллюзию трансформации образа героя, если в реальной жизни события, изменившие героя, уже в прошлом. Наиболее приемлемым способом является метод дозирования информации, которая выдается авторами

²⁴ Труби Д. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария/ пер. с англ. -М.:Альпина Нон- Фикшен, 2016. С.33.

постепенно, и за счет этого у зрителя создается иллюзия того, что герой меняется. В этом случае удачным является прием столкновения сцен или эпизодов, в которых бы предлагалась противоречивая информация о герое.

Так, в фильме «Герои нашего времени» (реж. Е.Трусович, 2010) об однофамильцах литературных героев образ Алеши Карамазова выстраивается именно с помощью этого метода. В сцене первого появления Алеша Карамазов – скульптор-самоучка, презентующий свои работы на выставке. Мы видим бюсты собак разных пород. Хозяйева заказывают ему бюстики умерших питомцев. Во второй сцене предлагается совершенно новая информация (метод контраста) – Алеша Карамазов, который днем работает скульптором, вечером подрабатывает стриптизером. И вот – он уже раздевается перед публикой под популярную музыку. Таким образом, у зрителя создается иллюзия метаморфозы образа героя, хотя данные события являются обыденными для героя.

Возможен вариант типологии неигровых фильмов по принципу вариантов драматургических схем «плетения сюжета», основанных на специфике построения сюжетной композиции.

1. Многофигурная композиция

Многофигурная композиция часто используется в фильмах с новеллистической структурой, которая имеет различные дефиниции – киноальманах, фильм-омнибус, фильм-антология. В неигровом кино многофигурная композиция используется вполне успешно в таких культовых фильмах, как «Легко ли быть молодым?» (реж.Ю.Подниекс, 1986), «Рожденные в СССР» (реж. С. Мирошниченко, 1990-2011) и других.

Один из вариантов построения сюжета при использовании многофигурной композиции – это пересечение сюжетных линий, которые могут осуществляться разными способами:

а) игровое пересечение (посредством режиссерской провокации, например, преднамеренное представление героев друг другу);

б) неигровое пересечение (знакомство персонажей в контексте фактического сюжета);

в) формальное пересечение, т.е. пересечение персонажей в кадре в качестве художественно-оформительского приема для маркировки общего пространства.

Важнейший момент для написания сценарного плана – это определение концепции интервьюирования героев.

Наиболее распространенный вариант для последующих монтажных вариаций и формирования драматургического плетения – предложение персонажам одних и тех же вопросов. Ответы на одни и те же вопросы разными персонажами могут быть смонтированы несколькими способами, каждый из которых подразумевает драматургический принцип сопоставления и сцепления сцен из интервью.

Один из наиболее интересных способов – сопоставление точек зрения по контрасту. Кардинально различные ответы на одни и те же вопросы обостряют драматургический конфликт. Также этот способ позволяет ярче сформировать образ героев, используя метод *сравнения* (например, различные точки зрения на одно событие).

Также интересным представляется метод *пролонгирования* ответов, когда предыдущий ответ является смысловым продолжением последующего. Этот способ используется для формирования *собирающего образа*. Так, в фильме «Говорящие головы» (реж. К.Кесьлевский, 1980) режиссер с помощью пролонгирования ответов формирует собирающий образ взрослеющего, а потом и стареющего человека со всеми его противоречивыми желаниями и поступками. В фильме – 43 персонажа, однако интервью с каждым из них длится не более минуты (чем старше персонаж, тем больше хронометраж его синхрона).

Пролонгирование ответов может осуществляться как тематически (продолжение темы), так и формально, за счет использования «кинорифмы» (переход от ответа одного героя к интервью другого за счет одного и того же слова или фразы). Термин *рифма в кино* был предложен Ю.М.Лотманом и Ю.Г.Цивьяном. 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».²⁵

Развивая тему рифмы в кино, надо отметить, что «рифма» может являть собой не только деталь, но и фразу или слово, которые будут соединять соседние кадры. Так, в фильме «Герои нашего времени» происходит переход от одной сцены (размышления Евгения Базарова) к другой сцене (интервью с Андреем Болконским) посредством одной фразы «А я не знаю...», которая является в обеих сценах кинорифмой.

Новеллистическую конструкцию условно можно разделить на два типа.

1) Коллективный портрет, целью которого является формирование образа какой либо группы, объединенной общим элементом (портрет поколения, профессии, национальности и т.д.) посредством формирования «подобrazов» героев. В фильме «Герои нашего времени» общий связующий элемент для восьми представленных персонажей – идентичность имен и фамилий героев неигрового фильма со знаменитыми литературными героями (преподаватель МГУ Наташа Ростова, бизнесмен Андрей Болконский, переводчик Алеша Попович, продавщица Анна Каренина, бухгалтер Иван Царевич, военный Евгений Базаров, летчик Владимир Дубровский, певица Татьяна Ларина). При этом все иные характеристики (возраст, социальное положение, профессия, уровень образования, политические взгляды, мировоззрение) являются совершенно различными. Всем персонажам задаются одни и те же вопросы, а монтаж осуществляется по принципу «сцепления» сцен – на многие вопросы персонажи отвечают очень похоже, таким образом, формируется некий собирательный образ ответа на один вопрос.

Также в некоторых эпизодах используется прием «кинорифмы». Например, в сцене, снятой в сувенирном магазине, где продавщицей работает Анна Каренина, две девочки-покупательницы выбирают себе маскарадный костюм и

²⁵ Лотман Ю. М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин.: Александра, 1994, С.160.

спрашивают у Анны: «Сколько стоят крылья?». Следующая сцена – пара стриптизеров Алексей Карамазов и его жена Светлана выступают в костюмах с крыльями. В этом случае такая деталь, как крылья, а также непосредственно сам вопрос «Сколько стоят крылья?» несут в себе смысловую нагрузку. Автор усугубляет эффект, используя прием отрыва звука от самого источника звука, таким образом, последнее слово фразы – «крылья» – звучит на видеоряде стриптиза.

Основная идея фильма – сформировать портрет современного общества. И средствами формального объединения – так как все герои фильма являются полными тезками великих литературных героев – подвести зрителя к невольному сравнению современных людей с их литературными однофамильцами прошлого.

2) Портрет конкретного персонажа или исторического события, выстраиваемый с помощью сопоставлений разных точек зрения (этот прием можно обозначить как «эффект "Гражданина Кейна"», со ссылкой на сценарий О.Уэллса и Х.Манкевича). При этом «рассказчики» также являются персонажами новеллы внутри цельной драматургии.

В фильме «Пина» (реж. В.Вендерс, 2011) ученики знаменитой танцовщицы Пины Бауш вспоминают о ней. Так, из различных фрагментарных воспоминаний складывается портрет героини. При этом каждый интервьюируемый также является самостоятельным персонажем, образ которого усиливается с помощью постановочных сцен – танцев, хореографом которых являлась Пина Бауш.

2. Использование нелинейной сюжетной композиции

Наиболее популярный вариант драматургического построения телевизионного фильма, в котором экспозиционная часть начинается не с классической экспозиции, а с «элемента кульминации» или «драматургического крючка», который формируется посредством постановки ключевого вопроса, ответ на который содержится в части кульминации.

В таком сюжетном построении используются также «флеш-форварды» (от англ. *flash* – вспышка, озарение; *forward* – вперед). Однако в отличие от использования этого приема в игровом кино в неигровых фильмах использование

«флеш-форварда» зачастую не имеет никакой драматургической мотивации и используется исключительно как «драматургический крючок» (напоминание зрителю о предстоящей кульминации).

В классической нелинейной композиции возможно около трех флеш-форвардов в ткани повествования. В данном контексте флеш-форварды можно обозначить как «драматургический крючок». При этом основная задача экспозиции в фильмах с такой сюжетной структурой – это изложение и информирование зрителя о героях и ситуации в форме «*драматургического крючка – флеш-форварда*». Т.е. в этом случае перед авторами стоит несколько конкретных задач, которые необходимо решить одновременно в экспозиционной части:

информировать зрителя, о чем будет фильм;

информировать зрителя, о ком будет фильм;

заинтересовать зрителя и предложить ему «драматургическую промессу (обещание)».

Далее, после экспозиции с элементами флеш-форварда, развитие событий следует в хронологическом порядке – с двумя-тремя флеш-форвардами, которые несут функцию напоминания. Обозначим данный прием как «*метод рефрена*».²⁶ Термин позаимствован из теории музыки. Наличие рефрена определяет форму произведения. Так, использование рефрена характерно для музыкальной формы рондо, которая может быть зафиксирована в следующей схеме: «А – В – А – С – А – ... – А».

Так или иначе, сценарий неигрового фильма также может быть подвергнут схемированию по такому же принципу.

3. Двойной фильм-портрет (контраст как формообразующий элемент)

В отличие от классической схемы фильма-портрета (см.п.2), основной формообразующий элемент в данной сюжетной композиции – наличие *контрастных* сюжетных линий. В этом случае основой является такой тип

²⁶ Рефрен - в музыке главная тема, определенный музыкальный материал, неоднократно возвращающийся на протяжении произведения. В поэзии рефреном может являться строка или несколько строк, вставленных между строками.

конфликта, как «контраст». Каждая сюжетная линия развивается по схеме классической сюжетной композиции. Однако в данном случае перед автором стоит двухкомпонентная задача:

- выявить схожие моменты биографии (почему именно эти два человека стали героями представленной истории?);
- выявить различия между героями (для усугубления и динамизации конфликта).

Таким образом, в «двойном фильме-портрете» можно определить два уровня конфликта: конфликт между героями (т.е. конфликт биографический) и конфликт между образами героев (т.е. их корректное сравнение автором).

Основной кульминационной сценой является неизбежное столкновение сравниваемых персонажей. Причем они могут быть как знакомы друг с другом, так и не знакомы – основой является их единовременная «схожесть» и «различность».

Понятие «портрет» при анализе данной модели может быть заменено на понятие «ситуация». В любом случае, основой является контраст. Например, в сериале «И ты, Брут?! Всемирная история предательств» (реж.Е.Григорьев, С.Борисенко, 2009) каждая из серий строится по принципу *«контрастирование ситуации»*. Сравнимые группы персонажей не знакомы друг с другом лично, однако их образы или исторические ситуации схожи (Жуков – Конев, Робеспьер – Демулен, Юлий Цезарь – Брут). При всей эклектичности и хаотичности, а также отсутствии фокусировки на какой-либо истории, авторы пытаются сконцентрировать внимание не на конкретной истории, а на *теме* (в данном случае на теме предательства). Многие факты преднамеренно утрированы для создания необходимого *«эффекта аналогичности»* историй.

Тем не менее исходный принцип построения драматургии сериала может служить удачным примером для данной драматургической модели. Аналогичный сценарный прием более органично применялся в фильме «Зевс и Пан» (реж. Ю.Николин, 2003). Эта картина – яркий пример двойного портрета. Режиссер предлагает зрителю сравнить двух скульпторов – Степана Эрзя и Сергея

Коненкова. Драматургия четко и безукоризненно выстроена по двум направлениям – сходства и различия героев. По принципу «различий» зрителю предлагаются факты биографий героев, при этом основной принцип авторского выбора тех или иных биографических вех – их яркая и принципиальная разница в судьбах. Основные общие моменты – одинаковая профессия, единая историческая среда и несомненный факт заочного соперничества двух великих скульпторов.

Иной принцип «аналогичности» выбран в фильме «Два мастера одной Маргариты» (реж.И.Васильева, 2006). Это двойной фильм-портрет, посвящен двум великим мужчинам – Сергею Коненкову и Альберту Эйнштейну, влюбленным в одну женщину – Маргариту. По принципу двойного портрета построены все фильмы телепроекта «Больше, чем любовь» (2004 – 2014). В этом случае используется драматургическая схема, характерная для романтических мелодрам. Теоретик и драматург Д.Труби отмечает проблему доминантности героя в любовных мелодрамах: «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».²⁷ Д.Труби также отмечает, что с точки зрения сюжетной функции объект страсти, т.е. тот, кого любят, будет противником, а не вторым героем. Это очень важный момент: по Д.Труби, главный конфликт в любовной мелодраме разворачивается между мужчиной и женщиной, и скорее всего это внутренний конфликт. Несмотря на то что Д. Труби писал о структуре игрового фильма, эти наблюдения характерны и для драматургии неигрового кино.

В документальном телесериале «Больше, чем любовь» большинство фильмов имеют схожие структуры: две параллельно развивающиеся истории двух героев – мужчины и женщины, которые в момент завязки или кульминации соединяются, и последний акт фильма посвящен их совместной жизни. Действительно, зачастую основной конфликт развивается именно между героями

²⁷ Труби Д. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария / пер. с англ. -М.:Альпина Нон- Фикшен, 2016. С. 62.

документальной мелодрамы. Антуан де Сент-Экзюпери против своей жены Консуэло («Миражи Антуана де Сент-Экзюпери», реж. Т.Малова, 2010), Александр Блок против своей жены Любови Менделеевой («Александр Блок и Любовь Менделеева», реж. М.Чудина, 1996), Михаил Зощенко против своей жены Веры Кибриц («Михаил Зощенко и Вера Кибриц: брак», реж. В.Непевный, 2007).

Так или иначе, во всех фильмах этого цикла успешно используется структура «двойного портрета», построенная не только на внутреннем или внешнем конфликте во втором акте (после встречи героев), но и на одном из вариантов конфликта – *драматургическом контрасте*, заложенном в первом акте и осуществляемом за счет параллельного монтажа (*его* и *ее* сюжетные линии).

4. Монофильм (селфифильм)

С изобретением видеокамер и легкой доступной видеоаппаратуры стало возможным использовать еще один драматургический прием, который можно условно назвать моносъёмкой (монофильмом). Когда автор выступает в качестве самонаблюдателя и самоисследователя.

Этот режиссерский метод заслуживает отдельного анализа в свете набирающей популярности самосъёмки – селфи. Одно из определений слова таково: «Селфи – фотоснимок самого себя, сделанный при помощи смартфона, веб-камеры или других устройств и загруженный в социальную сеть. Слово заимствовано из английского языка путем транскрипции, выполняет номинативную функцию».²⁸

Селфи как элемент массовой культуры является приметой 10-х годов XXI века, а так как фотография и фототехника тесно связана с кино и СМИ, то необходимо отметить, что тенденция к сращиванию функции фотографа/оператора и модели/актера будет прогрессировать. С точки зрения творческой свободы этот метод интересен не только любителям, но и профессиональным кинематографистам. Исходя из популярности термина

²⁸ Квачадзе Т.Г. Анализ новых слов в современных средствах массовой информации. // Журналистика и культура. Сборник научных статей I Международной научно-практической конференции. Под ред. док.фил.н. Е.Н. Сердобинцевой. Пенза, 2014. С.72.

«селфи» можно предложить аналогичную терминологию для метода, применяемого в кино, а именно – произведение видеосъемки самого себя – как основы направления в неигровом кино – *«селфифильм»*.

Например, в фильме «Соль» в титрах указаны два режиссера – М.Энгус и М.Фредерикс (последний является и автором, и героем). Краткое содержание фильма, заявленное самими авторами, таково: «Вот уже шесть лет подряд известный австралийский фотограф Мюррей Фредерикс приезжает на озеро Эйр, рядом с которым расположен огромный мокрый солончак – почва, состоящая из легкорастворимых солей, практически полностью лишенная растительности. Фредерикс разбивает лагерь прямо посреди этого уникального места, вокруг которого на много миль вперед не видно ни привычной взору суши, ни воды. Он не ищет острых ощущений, не стремится к приключениям и не пытается забыться наедине с потрясающе красивой природой. Фредерикс преследует другую цель: увидеть, что может происходить в месте, которое по праву могло бы претендовать на звание центра небытия».²⁹

Фильм интересен своим триединством – единством времени, места и действия. Помимо этого, «Соль» – монофильм, т.к. в кадре присутствует только один герой. И, наконец, в финальных титрах указано, что весь отснятый материал в этом документальном фильме был зафиксирован Мюрреем Фредериксом в одиночных экспедициях к озеру Эйр с февраля 2006 по сентябрь 2008 годов.

Большинство материалов для фильма «Человек-гризли» (реж.В.Херцог, 2005) было снято самим героем – Тимоти Тредвеллом, который в течение 13 лет на несколько месяцев приезжал в национальный парк Катмай на Аляске наблюдать и исследовать поведение медведей-гризли. За два года до создания фильма Тредвелла и его невесту разорвал огромный медведь.

Режиссер фильма просмотрел около ста часов видеозаписей, отснятых Тимоти. Именно материал, снятый самим героем, смонтированный и обнародованный уже после его смерти, стал основой для фильма В. Херцога

²⁹ Каталог фильмов. Московский международный кинофестиваль. 17.06-26.06 –2009. [Электронный ресурс] URL: <http://www.moscowfilmfestival.ru/31/films/31128/>

(наряду с синхронами – интервью друзей и близких Тимоти).

Этот метод самоисследования (относительно науки философии) критиковал еще философ Иммануил Кант, отмечая трудность и ненадежность самонаблюдения. Он указывал, что «самонаблюдение есть не столько интроспекция, сколько ретроспекция, так как невозможно одновременное протекание какого-либо процесса в сознании и его наблюдение, и что, производя самонаблюдение, мы тем самым уже вносим определенные изменения в наблюдаемые явления».³⁰ Вероятно, это же высказывание можно отнести и к приему самонаблюдения в кино.

Критическое отношение к методу самонаблюдения было характерно и для философии позитивизма. Огюст Конт говорил, что самонаблюдение можно приравнять к «попытке глаза увидеть самого себя» и «глупой попытке человека взглянуть в окно, чтобы посмотреть, как он сам проходит по улице».³¹

Несмотря на то что самонаблюдение и по сей день играет определенную роль в психологическом исследовании, оно по своему характеру явно не соответствует традиционным критериям научности. Однако вполне способно решать художественные задачи.

Этот драматургический прием ярко демонстрировался в фильме «Комната 666» режиссера В.Вендерса еще в 1982 году, когда моносъемку (или селфифильм) можно было считать скорее экспериментом, чем распространенным явлением.

При анализе монофильма необходимо особое внимание уделить специфической композиции кадра. Так, герой Тимоти в фильме «Человек-грязли» в большинстве эпизодов свободно перемещается, из-за чего в некоторых случаях имеет место «зарезанный план» или же возможно «выпадение» героя из кадра. Подобные композиционные варианты можно увидеть и в фильме «Комната 666»: эпизод, когда в комнате звонит телефон и Пол Морисси «выходит» за пространство кадра, чтобы снять трубку. Мы видим пустую комнату и слышим слова Морисси: «Здесь никого нет...». Или же эпизод, когда Антониони,

³⁰ Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии/ -СПб: Питер, 2000. С.7.

³¹ Там же. С.7.

рассуждая на заданную тему, встает со своего места, и рамки кадра «режут» фигуру героя.

Возможно разведение звука и изображения при формальном соответствии. Но в этом случае мы видим не комфортный «перебивочный план», а пространство, в котором только что существовал герой, но по какой-то причине «выпал» из этого места действия, и его голос, который мы все еще слышим, – все это чувственно расширяет воображаемое зрителем пространство.

Этот прием сродни приему, к которому прибегали многие художники, пытаясь расширить ограниченное рамой пространство картины.

Рассуждая о природе зрительского восприятия, киновед Р.Арнхейм пишет: «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 ее сам по себе, не заставит воспринимающего субъекта сделать это с помощью "воображения" ...». ³²

Главный герой (он же автор), снимая себя, как правило, выставляет композицию таким образом, чтобы находиться «на фоне чего-либо» – в результате имеет место композиция со смещенным центром. Это можно наблюдать и в фильме «Человек-грizzly» (фото № 1), и в фильме «Соль» (фото № 2).

Фото № 1



³² Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. /сокр. пер. с англ. В.Н.Самохина. Общ. Ред. и вступительное слово В.П. Шестакова. -М.: Прогресс, 1974. С. 31.

Фото № 2



Также зритель имеет возможность увидеть, как герой «входит» и «выходит» из кадра. В некоторых случаях авторы позволяют зрителю увидеть сакральный момент включения и выключения камеры, традиционно скрытый от зрительских глаз. Монофильм тяготеет к разрушению теории *нерукотворности кино*. 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.

Однако техническая революция и ментальная эволюция приводят к тому, что появляются и другие способы запечатления и фиксации, которые резко расходятся с основными принципами классического представления, возникают новые тенденции нерукотворной фиксации феноменов реальности.³³ Т.е. в кино и фотографии, в отличие от других искусств, между создателем и произведением существует еще третье, промежуточное звено — техническое приспособление (камера, фотоаппарат), позволяющее автору создавать это произведение.

Когда на наших глазах герой (он же автор, режиссер и оператор в одном лице) включает и выключает камеру (иногда сопровождая это действие какими-то репликами и комментариями), у зрителя возникает *иллюзия рукотворности*. Данный прием создает ощущение хроникальности, присутствует эффект «home-video», когда вмешательство монтажера либо минимально, либо завуалировано (при совершенно профессиональном проекте).

³³ Буров А.М. Проблема эволюции визуальности в кинематографе и других экранных искусствах. : автореферат дисс. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 /— М., 2008. С. 3.

Для лаконичного обозначения данного приема (популярного не только в неигровом, но и в игровом кино) можно использовать термин «*эффект off-on*». Определение приема «*эффект off-on*» – документально инсценированное действие, позволяющее увидеть зрителю включение и выключение камеры в режиме реального времени.

В финале фильма «Соль» Фредерикс Мюррей выключает камеру, тем самым акцентируя внимание зрителя на том, что не только фильм подошел к концу, но закончилась и его длительная экспедиция. После этого финала следует эпилог: сменяющиеся фотографии, виды природы, которые запечатлел Фредерикс Мюррей.

Иллюзия отсутствия *посредников* между героем и зрителем – оператора, режиссера, звукорежиссера – создает среду для более непосредственного и живого монолога героя-автора. Это видно на предлагаемых примерах («Человек-гризли», «Соль»): нет наводящих вопросов от корреспондента (режиссера, автора), герои (они же – авторы) сами управляют ситуацией, комментируя те темы, которые считают нужными.

Как правило, используется монолог (фильм «Соль», «Комната 666»), но возможны и вариации: в фильме «Человек-гризли» главный герой создает ощущения диалога между ним и объектом, находящимся за кадром (зрителем), между ним и другим объектом, находящимся в кадре (как правило, это медведь гризли).

Для монофильма характерно специфическое монтажное решение. Отсутствие «укрупнений» и «перебивок». Возможность снять сцену одним планом – от включения до выключения камеры. Присутствие внутрикадрового монтажа. В фильме «Комната 666» режиссер монтирует только общие планы, выстраивая лишь хронологическую последовательность эпизодов.

В фильмах, построенных на принципе самонаблюдения, совершенно нивелируется роль оператора. Камера – как технический элемент съемки – является творческим инструментом лишь в руках профессионального оператора. Однако в такого рода фильмах автор как бы сознательно избегает всякой

радикальной съемки (съемка деталей, различные крупности кадра) и т.д., тем самым подчеркивая и акцентируя внимание на неигровом, даже хаотичном действии.

А.Базен особенно подчеркивал значение глубинной мизансцены и эпизодов, снимаемых единым планом (план–эпизод). Однако авторы неигровых фильмов, построенных на принципе самонаблюдения, пошли дальше: за счет упразднения операторской работы происходит полнейшее раскрепощение героя и создание у зрителя иллюзии «эффекта присутствия».

Также метод моносъемки используется в непотических фильмах, для которых характерно наличие двух главных героев – доминирующего (снимаемого) и ассистирующего (снимающего). Как правило, это монофильмы о ближайших родственниках, часто *роуд муви*³⁴, в которых автор является второстепенным героем. Так, в фильме «Пицца в Освенциме» (реж. М.Циммерман, 2008, Израиль) дочь везет своего отца по местам, где прошло его страшное военное детство (дочь является автором и ассистирующим героем одновременно). Аналогичный принцип построения истории в фильме «Отец и сын» (реж. М.Лозинский, 2013).

Однако *монофильм* как новое направление появился совсем недавно, и на сегодняшний день вызывает интерес скорее с технической и экспериментальной точек зрения. Пока под данный вид картин не подведена никакая концептуальная основа. Хотя элементы монофильма встречаются в таких безусловных удачах, как уже отмеченные «Человек-гризли», «Соль», «Отец и сын», «Пицца в Освенциме» и др. Важно то, что монофильмы могут претендовать на некую персонификацию творчества и дать относительную (номинальную) свободу действия автору, тем самым опровергая старейший тезис о том, что кино – искусство коллективное.

5. Конвергенция героя и пространства

Малоисследованный прием, формирующий драматургическую конструкцию, при использовании которого происходит *конвергенция (совпадение)*

³⁴ Роуд муви (англ. *road movie* — букв. «дорожное кино») – фильм–путешествие, герои которого находятся в дороге.

понятий «герой» и «пространство» представляется интересным и востребованным не только в документальном, но и в игровом кино. Для обозначения этого приема мы использовали термин «конвергенция», который с латинского переводится как «сближение» и имеет следующее определение: сближение или совпадение двух и более лингвистических сущностей.³⁵

Для определения конвергенции в рамках теории кинодраматургии мы разработали следующее определение: драматургический прием, с помощью которого автор интегрирует понятия «герой» и «пространство», приводя их к единому функционалу.

Автору необходимо свести к единому знаменателю характеристики, свойственные драматургическим понятиям «герой» и «пространство». Важно определить второстепенных персонажей и их фабульное соотнесение с главным героем-пространством. В этом случае существует проблема разнородности между главным героем и действующими второстепенными персонажами, а значит, и специфическое взаимодействие между ними.

Например, океан (главный герой и пространство) и его обитатели (второстепенные герои) в фильме «Океаны» (реж. Ж. Клюзо и Ж. Перрен, 2009) являют собой яркий пример анализируемой драматургической модели. В зависимости от принципиального определения функций обитателей океана зависит и развитие драматургической линии. Или обитатели океана – второстепенные персонажи, или они – элемент образа главного героя, океана.

В этом случае примером может служить фильм «Счастливые люди: год в тайге» (реж. В. Херцог и Д. Васюков, 2010), где существует довольно четкое функциональное распределение действующих лиц: тайга – главный герой; звери и растения – элементы образа главного героя, т.е. тайги; охотник – второстепенный персонаж. Этот момент важен по той причине, что определение функциональности влияет на построение драматургического «скелета».

Как правило, *элементы образа* главного героя не могут вступать в *конфликт* с самим героем. Если сравнивать образ героя-пространства с

³⁵ URL: <http://tolkslovar.ru/k7578.html>

классическим героем, то можно сравнить и элементы образа героя-пространства, например с речью или внешностью главного героя. Это важная оговорка, чтобы избежать путаницы в терминологии. То есть вариант, при котором герой и пространство совпадают – очень сложен при визуальном осуществлении драматургического замысла именно по причине отсутствия крупного плана как такового (не может быть крупного плана пустыни, океана или тайги).

Данный образ главного героя-пространства расчленен на ряд подобразов (животные, растения, небо, земля и т.д.). И каждый подобраз имеет свою историю (иногда драматургически завершенную). Если вернуться к сравнению с классическим драматургическим понятием «герой», то, например, крупный план глаза (как элемент внешнего образа) не может, разумеется, иметь свою драматургически завершенную историю.

Здесь уместно процитировать знаменитого нидерландского документалиста и фотографа Й.Кейкена: «Я не вижу лица Земли».³⁶ Его современнику поэту Роберту Рождественскому принадлежат похожие строки: «Я жалею о том, что не видел лица всей Земли, / Всех ее океанов, вершин ледяных и закатов...».

Нематериальное начало главного героя-пространства (как уже было сказано, отсутствие крупного плана как такового) подразумевает выбор особых режиссерских решений.

Во многих фильмах пейзаж или город является скорее фоном, чем пространством. Искусствовед Л.Канашова довольно точно определяет: «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

³⁶ 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

зрителю.

Композиция кадра, где присутствует второй тип пейзажа, обычно делится на передний план с фигурами людей и очень далекий, простирающийся во все стороны от точки съемки и отрезанный от первого плана небольшим промежуточным пространством, природным пейзажем.

Пейзаж снимается таким образом, чтобы захватить природную реальность как можно в большем объеме. Размах и топографическая достоверность делает ее важным элементом кадра в такой же степени, как и фигуры на переднем плане».³⁷

Однако в этом случае речь идет об игровом кино. В то время как существенная часть неигровых фильмов построена на весьма редком драматургическом принципе: пейзаж является не просто героем, а *главным* героем. В ряде случаев возможна подмена одного понятия другим – пространство заменяет героя. Причем обратный ход этой «формулы» невозможен – герой не может действовать вне пространства, в то время как пространство может выполнять функцию самого героя. Название фильмов уже априори обозначает главного героя фильма и пространство, а также их очевидное совпадение. В фильме «Сена встречает Париж» (реж. Й.Ивенс, 1957), главный герой – река Сена; «Рим Феллини» (реж. Ф. Феллини, 1972) – город Рим; «Берлин – симфония большого города» (реж. В. Руттман, 1927) – город Берлин; «Океаны» (реж. Ж. Клюзо, Ж. Перрен, 2009) – океаны; «Дом» (реж. Я. Артюс-Бертранд, 2009) – планета Земля.

Формообразующий прием «поперечное сечение» – интересное режиссерское решение, позволяющее достигнуть эффекта конвергенции героя и пространства. По такому принципу выстроена драматургия фильма «Берлин – симфония большого города» и частично «Рим Феллини». Искусствовед З. Кракауэр отмечал: «Оказавшись в тисках психологического оцепенения, немецкие кинорежиссеры создали особую разновидность фильма, где та или иная сфера реальности изображалась в «поперечном сечении»... Их нейтральность

³⁷ Л.Канашова «Изобразительно-выразительные средства шведской классической киношколы». Киноведческие записки. 2007. № 81. [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1064>

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»...»³⁸

З.Кракауэр предлагает термин «поперечное сечение», ссылаясь на сценариста Б.Балаша, который впервые употребил это словосочетание (позаимствованное из геометрии) при написании сценария «Приключения десятимарковой ассигнации» (1926), впоследствии поставленного Б.Фиртелем. В этом фильме главным героем является десятимарковая ассигнация, кочующая из рук в руки.

Этот фильм не является удачным примером для исследуемой нами темы, т.к. мы анализируем именно совпадение главного героя и пространства, чего в этой картине не наблюдается. Вещь, выступающая в качестве главного героя, – прием довольно интересный (можно вспомнить и «Сказки Манхэттена» режиссера Ж.Дювивье), однако не столь специфичный, потому как в данном случае пространство не подменяет героя, а напротив, может быть географически широким. А также по той причине, что главный герой-вещь является вполне конкретным и, главное, совершенно визуальным элементом истории, чего не скажешь о таких героях, как Рим или Океан.

Для того чтобы из некоего абстрактного понятия сформировать главного героя, нужно сначала трансформировать его в образ, визуализировать его составляющую. В итоге некий абстрактный образ должен стать совершенно реальным (как фрак из «Сказок Манхэттена» или десятимарковая ассигнация из «Приключений десятимарковой ассигнации»).

Но вернемся к понятию «поперечное сечение» как к одному из возможных приемов для достижения вышеупомянутой цели. И З.Кракауэр, и Б.Балаш упоминают это словосочетание, однако его не расшифровывая. Что же это такое?

Вот определение из геометрии: «Поперечное сечение – сечение под прямым углом к продольной оси». Если рассмотреть фильмы, которые априори

³⁸ Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. М.: Искусство, 1977. С. 185.

указываются авторами данного драматургического термина, как картины, построенные по такому принципу («Берлин – симфония большого города» и «Приключения десятимарковой ассигнации»), то можно предположить, что «расчленение» некоего абстрактного монументального образа (как в фильме «Берлин – симфония большого города») на конкретные факты является как раз одной из возможностей трансформировать абстрактный образ в образ конкретного героя.

Это имеет некое отношение к той формуле, которую вывел Герц Франк в своей знаменитой книге «Карта Птолемея»: «Факт-образ... Факт-образ»,³⁹ настаивая на том, что в настоящем документальном фильме факт должен быть трансформирован в образ.

При использовании «поперечного сечения» перед автором стоит прямо диаметрально противоположная задача: есть некий *образ* (океан, пустыня, Рим), в котором необходимо обозначить сумму *фактов*. Есть некий абстрактный «муравейник», в котором существует и трудится ряд конкретных «муравьев», есть некий абстрактный океан, в котором обитают конкретные рыбы и медузы, есть некий абстрактный Берлин, в котором живут конкретные люди.

То есть, перефразируя Герца Франка, «поперечное сечение» – это «образ-факт... образ-факт». Это попытка «вскрыть» образ, «разрезать» его поперек и обнаружить внутри образа реальный конкретный факт.

1.2. Драматургическое построение закадрового пространства

Одним из важнейших элементов неигрового фильма, позволяющих выстроить звукозрительный образ, является закадровый текст. Исследователь М.М.Давыдова предлагает некоторые параметры, возможные для использования при описании текста документального фильма, ее исследование является в большей степени междисциплинарным – закадровый кинотекст автор рассматривает, используя филологическую и лингвистическую терминологию:

«1. Количество, линейная протяженность, длительность звучания и

³⁹ Франк Г. Карта Птолемея. М.: Искусство, 1975. С. 59.

функциональная нагрузка единиц сверхфазового уровня текста: сверхфазовых единств и тематических блоков».⁴⁰

М.М.Давыдова говорит о прикладных свойствах закадрового текста (с точки зрения не драматургии, но филологии). Подразумевая под сверхфазовым уровнем текста синтаксическое членение текста (например роль абзаца в закадровом тексте, написанного для документального фильма).

2. Структурные, позиционные, акцентно-мелодические и функционально-синтаксические характеристики синтагм.

3. Содержание и соотношение трех слоев лексического состава текста: номенклатурно-терминологического, идейно-тематического, модально-экспрессивного.

4. Характер тембрального оформления текста.

5. Функциональная нагрузка и характер взаимодействия языковых и неязыковых компонентов».⁴¹

Режиссер М.Рабигер предлагает принципиально другую классификацию, составленную исключительно с позиций автора-практика. Подразумевая под определением «дикторский текст» любой текст за кадром, он определяет две категории (по методу создания):

- 1) написанный текст;
- 2) импровизированный текст.⁴²

Киноведу Л.Н.Нехорошеву принадлежит авторство универсальной классификации закадрового текста, применимой к любому аудиовизуальному произведению:

- 1) голос автора;
- 2) голос одного или нескольких персонажей;
- 3) внутренний монолог (или диалог) персонажей;

⁴⁰ 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. Самара, 2005. С. 120.

⁴¹ 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. Самара, 2005. С. 120.

⁴² Рабигер М. Режиссура документального кино. Пер. с англ.Е. Масловой и Д. Караваева, под ред. И. Давыдовой // М.: ГИТР, 2006. С. 199.

- 4) дикторский текст;
- 5) стихи и песни.

Закадровый текст был классифицирован им по принципу его носителя (диктор, автор, герой).⁴³

Л.Н.Нехорошев – специалист по драматургии игрового кино, по этой причине в его работе приводятся примеры только из игрового кино. Данную классификацию мы возьмем за фундаментальную терминологическую основу, дополнив нюансами и примерами из области драматургии документального фильма.

Закадровый текст от лица главного героя, т.е. непосредственного участника событий, может быть использован как тотально, когда герой является основным носителем информации, так и эпизодически, когда закадровый текст от лица героя является лишь частью синхрона, который продолжается за кадром.

Основной носитель информации – рассказчик – может являться как главным, так и второстепенным героем.

В фильме «Курт Кобейн: рассказ о сыне» (реж. Э.Шнак, США, 2006), главного героя культового рок-музыканта зритель видит только в финале – на фотографиях. Однако в течение всего фильм за кадром звучит его синхрон, а в кадре мы наблюдаем за попыткой автора создать художественный образ героя. Таким образом, автор как бы разделяет «вербальный» и «визуальный» образ героя, предлагая синхронизировать звук (в данном случае – закадровый текст) и изображение самостоятельно и умозрительно.

В фильме «Пина» (реж. В. Вендерс, 2010) автором выбран интересный прием построения звукозрительного образа: синхрон используется как *внутренний монолог*, при этом в кадре – молчаливый портрет героя (чей голос и звучит за кадром). Режиссер преднамеренно избегает артикуляции героев в кадре. Это создает идеальную иллюзию «документального внутреннего монолога». При этом герои ничего не делают (не используются лайфы, что более привычно), а

⁴³ Нехорошев Л.В.. Драматургия фильма: учебник для использования в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по специальности «Драматургия». М. : ВГИК, 2009. С. 28.

просто молча сидят на однотонном фоне и смотрят в глаза зрителю. Съемка молчащего человека, который ничем не занят (при этом его снимают крупным планом), сама по себе является очень интересной режиссерской задачей. Лицо героя раскрывается, он переживает несколько этапов эмоционального осознания съемки – от неловкости до полной органики существования в кадре.

Написание игрового закадрового текста возможно с помощью *метода компиляции* из писем и мемуаров главного героя.

По такому принципу выстраивалась драматургия фильма «Голоса» (реж. А.Осипов, сценарий О.Агишева, 1997), в котором за кадром имитировались диалоги главного героя поэта Макса Волошина с разными людьми. Диалоги были написаны автором сценария О.Агишевым на основе писем и мемуаров с использованием метода компиляции. Основное место съемок – дом-музей М. Волошина в Коктебеле. Пустые комнаты и игровой закадровый текст создают у зрителя иллюзию непосредственного присутствия «ретроспективного героя» за кадром. Использование в некоторых сценах субъективной камеры только усиливает это впечатление.

Аналогичный прием использовался в фильме «Счастье осталось в доме» (реж. С.Яковлев, 2008). Использование писем А.П.Чехова для компилирования из них игрового монолога обеспечили драматургической конструкции фильма некоторый дуализм в определении вида фильма: закадровый текст, основанный на документальном материале и прочитанный игровым способом, т.е. с привлечением актера.

А.П.Чехов продает свой дом в Мелихово, он водит по комнатам потенциального покупателя, рассказывая о предназначении каждой из них и вспоминая свою жизнь в этом доме. В кадре два варианта видов комнат дома-музея А.П.Чехова. Первый: когда посредством субъективной камеры зритель видит пустые комнаты с уже убранными личными вещами хозяина (Чехов за кадром только начинает «рассказывать» об этой комнате). Второй: поворот камеры, и в комнате мистическим образом уже появляются вещи, комната «оживает» (за кадром – кульминационный момент воспоминаний Чехова в данной

сцене).

Так же метод компиляции использовался и при написании сценария к фильму «Возвращение Гречанинова» (реж. Е.Трусевич, 2012). Игровой текст от лица главного героя написан на основе его мемуаров и является *доминирующим* закадровым текстом. В то время как авторский текст и тексты синхрона являются *ассистирующими*.

Доминирующий закадровый текст несет в себе основную смысловую нагрузку. Ассистирующий закадровый текст дополняет доминирующий информационно – пояснениями и анализом. Также в ассистирующем закадровом тексте обозначается информация, которая по тем или иным причинам не может быть включена в доминирующий закадровый текст (например, в случае, если доминирующим является текст от лица главного героя, составленный с помощью компиляции писем, в которых нет необходимой для построения драматургической конструкции информации, переносимой в ассистирующий закадровый текст от лица автора). Как правило, ассистирующий закадровый текст по хронометражу меньше, чем доминирующий.

При этом необходимо отметить некоторый дуализм при определении видовой принадлежности закадрового текста (игровой или неигровой?), составленного на основе писем и мемуаров. С одной стороны, имеется фактологическая основа (некоторые документы), с другой – авторский синкретизм при составлении единого текста (основой закадрового текста к фильму «Счастье осталось в доме» послужило более 15 писем А.П.Чехова к разным людям). Текст этот читает актер, и в этом также проявляется игровая природа данного метода.

Закадровый текст от лица автора можно рассматривать с нескольких позиций. В фильме «Начать жизнь сначала» (реж.И.Твердовский, сценарий Б.Добродеева, 2013) доминирующим является закадровый текст от лица автора, который был лично знаком с главным героем фильма Гарри Орбеляном. Таким образом, авторский текст составлен от первого лица и носит подчеркнуто субъективный мемуарный характер.

Автор может выступать в качестве аналитика. В этом случае авторский текст также субъективен, однако носит скорее критико-аналитический характер, иногда ассистируя доминирующему закадровому тексту. Так, в фильме «Возвращение Гречанинова» авторский текст субъективен, что отличает его от дикторского текста, и является как бы информационным продолжением закадрового текста от лица главного героя. Классический пример аналитического авторского комментария – текст М.Ромма в фильме «Обыкновенный фашизм».

Автор может действовать как в кадре, так и за кадром. В этом случае авторский текст носит преднамеренно фрагментарный характер и стилизован под «живую речь», т.к. является смысловым продолжением авторского Stand Up в кадре (роль и функции автора в кадре будут более подробно проанализированы в параграфе 1.3.). Чаще всего этот прием используется в телефильмах и телепередачах.

Основным признаком *дикторского (информационного) текста* является преднамеренная интонационная отстраненность от событий, объективность. Как правило, этот вид закадрового текста используется в телевизионных неигровых фильмах при чтении информационных сводок, «личных дел» и другого аналогичного материала.

Однако нельзя не отметить, что сегодня дикторский информационный текст в неигровых фильмах в большинстве случаев является элементом стилизации, своеобразной «имитацией» дикторского текста для достижения эффекта достоверности. Однако можно констатировать, что в чистом виде отстраненный дикторский текст в современном неигровом кино, склонном к преднамеренной субъективности, эмоциональности и доминированию авторского субъективизма над информацией, встречается крайне редко.

Принципиальное отличие современных дикторских текстов от текстов неигрового кино советского периода, где активно присутствовала публицистическая составляющая и авторская оценка событий была органичной и открытой, заключается в том, что, как было сказано выше, дикторский текст ныне лишь имитирует объективность, неся зрителю заранее спланированные выводы,

главным образом – методом тенденциозного подбора фактов, зачастую не всегда достоверных.

1.3. Современные режиссерские инструментарии в неигровом кино: особенности использования

Синхрон – один из важнейших элементов неигрового фильма. Термин «синхрон» появился на телевидении и использовался как неофициальное название изображения артикулирующего человека, сопровождаемое звуком его речи. Однако в последние десятилетия этот сленговый термин стал упоминаться в различных учебных пособиях и научных работах, приобретая официальный статус. Используется, например, в работах исследователей М.Н.Ермишевой⁴⁴, О.В. Иорданиди⁴⁵ и др. Киновед Н.Н.Ефимова предлагает не только термин синхрон, но и термин асинхрон – противоположный по значению («Слыша произносимое слово, мы видим на экране что-то другое»)⁴⁶. Термин «интервью» трактуется слишком широко, применим не только для аудиовизуальных искусств, но и для ряда других социальных и гуманитарных наук, например, в психологии, социологии, маркетинге и др. Исходя из этого, термин «синхрон» можно считать разновидностью интервью именно в неигровом кино. Исследователь Н.Р.Искандарова дает следующее определение: «Синхрон – это фрагмент интервью, записанный на видеокамеру».⁴⁷

Для более подробного анализа синхрона необходимо определить: есть ли разница записи синхрона для неигрового кинофильма и для телефильма?

Исходя из понимания различного подхода к организации материала (трансформация факта в образ в неигровом кинофильме и максимально доступная подача факта в телефильме), определено самое важное отличие – скорость.

⁴⁴ Ермишева М.Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма. : дисс.. канд. искусств: 17.00.03 М., 2010.

⁴⁵ Иорданиди О.В. Монтажная выразительность исторического документального фильма. дисс... канд. искусств.: 17.00.03. М., 2004.

⁴⁶ Ефимова Н.Н. Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания. :дисс... доктора искусствоведения М., 2005. С. 79.

⁴⁷ Искандарова Н.Р. Критерии отбора и редактирования материалов для информационных выпусков «Первого канала». : дисс... канд. филологических наук : 10.01.10 . М., 2010. С. 45.

Режиссер неигрового кинофильма, как правило, проводит со своим героем не один день, методично и скрупулезно проникая в его внутренний мир. Здесь возможны такие драматургические конструкции, для реализации которых требуется длительный съемочный период, например, road movie («Пицца в Освенциме», «Отец и сын», «Холокост – клей для обоев»), «моносъемка» («Соль»), «съемка молчащего героя» («Пина») и др. Для телережиссера важна оперативность и актуальность, т.к. на телевидении важен принцип событийности.

Синхроны можно классифицировать по методу съемки, по функциям, по способу организации пространства.

Предлагаем классификацию синхронов по методу съемки:

1. Прямой синхрон

Интервьюируемый смотрит прямо в камеру, обращается непосредственно к зрителю (в этом случае вопросы автора при монтаже вырезаются). Это наиболее распространенный вид синхрона на телевидении.

2. Синхрон-диалог

Интервьюируемый смотрит на автора. При этом автор должен так или иначе присутствовать в монтажной конструкции: или за кадром, или в кадре.

3. Динамичный синхрон

Синхрон, снятый камерой с рук или с помощью стедикама, обеспечивает мобильность передвижения героя, а также разрушает статику кадра. Как правило, он используется, когда автор берет интервью у героя, который находится в движении. Однако возможен и аналогичный прием при съемке классического синхрона, как это было сделано в фильме «Марадона» (реж. Э.Кустурица, 2008), в котором даже статичные синхроны сняты камерой с рук, что обеспечило изображению естественное движение, хотя присутствующие в кадре автор и герой сидели друг против друга.

Данный прием был подчинен художественному замыслу: даже при съемке классических синхронов избежать статичности и придать изображению эмоциональность.

4. Постановочный синхрон

Данный вид синхрона можно также считать разновидностью игровой реконструкции. Документального персонажа играет актер, однако используемый метод съемки – синхрон. Текст для героя пишется с помощью метода компиляции из писем и мемуарных текстов.

Такой вид синхрона использовался в фильме «Жизнь и смерть Петра Столыпина» (реж. В.Хотулев, 2002), где актеры в роли исторических лиц (П. Столыпин, Николай II и др.) давали автору «интервью». Аналогичный прием использовался в документальном телесериале «Вожди» (реж.Б.Маккена, 2002).

5. Закадровый синхрон или синхрон как имитация «внутреннего монолога»

Этот вид синхрона упоминался в параграфе, посвященном закадровому тексту. В этом случае звук и изображение не являются синхронными, и можно поставить под сомнение уместность самого термина «синхрон». Однако, исходя из телевизионного определения «синхрона» как «изображения человека, сопровождаемое звуком его речи», – этот термин вполне адекватен.

В фильме «Пина» за кадром мы слышим речь героя, а в кадре на нейтральном фоне видим молчащего героя, который смотрит прямо в камеру (на зрителя). В этом случае автор имитирует «внутренний монолог» героя, таким образом можно также условно обозначить этот вид синхрона как «внутренний», что раскрывает его драматургический смысл в большей степени, чем понятие «закадровый синхрон», указывающее только на монтажный прием.

Отмечая разницу между видами закадрового текста (от лица героя и внутреннего монолога), Л.Н.Нехорошев пишет: «Построение речи «во внутреннем монологе» во многом не сходно с построением «голоса персонажа». Если последний являет собой чаще всего рассказ о прошлом и пишется, как правило, в прошедшем времени синтаксически законченными предложениями, то внутренний монолог – это настоящее время».⁴⁸

В чистом виде внутренний монолог возможен только в игровом кино,

⁴⁸ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма: учебник для использования в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по специальности «Драматургия». М. : ВГИК, 2009. С. 28.

однако в неигровом кино *имитация* внутреннего монолога может быть использована авторами достаточно успешно.

В неигровом кино одним из важных элементов режиссерской работы является выбор или формирование пространства, в котором планируется съемка синхрона с героем. Выстраивая драматургию неигрового фильма, важно учитывать взаимодействие героя и фона.

«Размер и форма помещения, цвет стен, особенности интерьера, световая партитура влияют как на самого журналиста, так и на героя, а позже – на зрителя; впоследствии в процессе монтажа большое значение имеют смысловая увязка действия с местом и гармоничное визуальное соседство синхронов с прочими эпизодами фильма», – отмечает исследователь С.А.Добрынин.⁴⁹

«Наш глаз, отыскав на полотне человека, пристально вглядывается в него, а окружающему пространству уделяет значительно меньше внимания. Фигура и фон – элементы неравноправные. Таким образом, фигура и фон, человек и пространство кадра, герои и окружающие его персонажи являются в известном смысле противопоставленными парами. Зритель всегда старается уловить и выделить главное, и отделение предмета от фона, героя из толпы – первый шаг в процессе восприятия фильма», – пишут Ю. Цивьян и Ю. Лотман.⁵⁰

Мы предлагаем типологию синхронов по способу организации автором пространства:

1. Пространство-характеристика

В этом случае автор преднамеренно снимает своего героя в привычной для него среде, которая несет в себе некую драматургически важную информацию (о профессии, о возрасте, о стране и т.д.).

Так, в фильме «Портрет жены художника на фоне эпохи» (реж. В. Золотуха, Г.Леонтьева, 2006) главная героиня – матушка Елена – дает интервью в художественной мастерской. Этот фон дает информацию о профессии ее мужа. В фильме «Эхо» (реж. Н.Раужин, 2013) интервью со священником снято на фоне

⁴⁹ Добрынин С.А. Взаимодействие автора с героем в процессе создания портретного фильма: этико-профессиональные особенности: Дисс... канд. филолог. наук: 10.01.10. М., 2008. С. 24.

⁵⁰ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин, Александра, 1994. С. 40.

церкви. В фильме «Мир без игры» (реж.Л.Махнач, 1966) французский историк, теоретик и критик кино Жорж Садуль снят на фоне книг, в том числе и своих собственных, что указывает на его род деятельности.

Также интервью может быть записано на фоне дома, где герой родился, учился или умер, если речь идет, например, о типе непотического фильма.

2. Нейтральное пространство

В этом случае героя снимают на нейтральном фоне или же – с помощью операторских средств – делают акцент только на его фигуре, снимая фон в расфокусе. Этот прием уместен в случае, если все синхроны фильма будут сняты в единой стилистике «нейтрального пространства».

Так, в фильме «Пина» все синхроны сняты на одном и том же нейтральном фоне серой стены.

3. Спонтанное (неинсценированное) пространство

Этот вид фона важен не только своей изобразительной частью, но также и своим «интершумом», создающим у зрителя ощущение случайной встречи героя и автора, героя и камеры. Как правило, это съемки в людных местах (кафе, магазин, улица, клуб).

«Не только в раннем кино, но и до сих пор взгляд зрителя автоматически реагирует на движущийся предмет, уделяя ему больше внимания, чем неподвижному», – пишут Ю.Цивьян и Ю.Лотман.⁵¹

В этом случае кадр формируется по следующему принципу: статичный герой в кадре и «движущийся» фон. Поскольку фон обезличен, зритель не фокусирует на нем свое внимание, однако иллюзия того, что это интервью не является спланированным и носит скорее спонтанный характер, возникает именно благодаря движущемуся фону. Также спонтанное пространство может быть при записи синхрона непосредственно на месте событий, о которых говорит герой.

В фильме «Мир без игры» мы видим интервью с режиссером Жаном Рушем, снятое в парижском кафе, на фоне мчащихся автомобилей и спешащих людей. Сам герой одет в плащ. И в комплексе взаимоотношения фона и героя

⁵¹ Лотман Ю.М., Цивьян Ю.Г. Диалог с экраном. Таллин, Александра, 1994. С. 140.

свидетельствуют о неформальности разговора в отличие, например, от синхрона с Ж.Садулем из этого же фильма, который снят в библиотеке, на фоне книг. Сам герой одет в пиджак и при галстукке, что делает его интервью более официальным, с одной стороны, а с другой, – этот фон дает зрителю информацию об интервьюируемом.

4. Пространство иллюстрирующее

В этом случае взаимоотношения героя и фона тщательно продуманы автором. В фильме «Три дня Юрия Гагарина. И вся жизнь» (реж. А.Славин, 2011) все герои сняты на фоне хромакея, на который в монтажно-тонировочном периоде подложена различная хроника, так или иначе «иллюстрирующая» речь героев.

В фильме «Согласные на всё исправляют мир» (реж. Э.Бичлбаум и М.Бонанно, 2009) интервьюируемые, которых снимают на фоне хромакея, сами, по просьбе авторов, предлагают фон для собственного интервью.

В фильме «Комната 666» иллюстрацией к словам героев является деталь интерьера – включенный на заднем плане телевизор. Причем то, что показывают по телевизору в момент речи интервьюируемого, в большинстве случаев работает на драматургическую идею. Так, когда говорит Ж.Л.Годар – один из первых режиссеров постмодернистского кино – на экране телевизора показывают игру в теннис (учитывая, что одним из основных элементов постмодернизма является игра как таковая, то эта трансляция игры в теннис – очевидно продуманная автором иллюстрация). Вернер Херцог выключает телевизор, своим действием делая акцент на присутствии в кадре этой детали интерьера, а в финале, когда режиссер фильма Вим Вендерс слушает аудиозапись турецкого коллеги Гюней Йылмаза, по телевизору показывают титры какого-то фильма, что намекает зрителю на финал и этого фильма «Комната 666».

В любом из вышеперечисленных видов возможно непосредственное взаимодействие героя и фона посредством детали или ссылки. Так, в фильме «Комната 666», один герой – В.Херцог – выключает телевизор, а другой герой – Ж.Л.Годар – долго смотрит телевизор прямо во время съемки, словно забыв о том, что его снимают.

Также герой в своей речи может *ссылаться* на фон, обращившись и указывая на те или иные элементы фона. То есть внутрикадровые, интерьерные детали могут являться *ссылкой*, выполняющей различные функции: иллюстрирующие, метафорические и др.

Еще одним важнейшим элементом, часто используемым в первую очередь телевизионными режиссерами, являются *реконструкции* – в драматургическом построении неигрового фильма. Прием этот спорный и многими режиссерами-документалистами отвергается как разрушающий документальную основу. Так, режиссер С.Дворцевой пишет: «Преимущество документального кино как раз в том, что оно работает с сырой реальностью, с жизнью».⁵²

Однако с искусствоведческой точки зрения этот прием (особенно популярный в телевизионной среде) заслуживает самого тщательного анализа.

Искусствовед Э.В.Гмызина отмечает факт смешения не только жанров, но и видов аудиовизуальных искусств: «Сегодня никого не удивляет, когда в публицистических программах и документальных фильмах в качестве доказательства используют фрагменты художественных фильмов и актерские инсценировки, причем эти эпизоды вводятся в ткань программы без каких-либо оговорок о том, где заканчивается документ и начинается вымысел. Теоретики телевидения советского времени называли подобные передачи документально-художественными (или художественно-публицистическими). Однако постсоветское телевидение смешало жанры настолько, что история стала превращаться в своего рода фэнтези».⁵³

К.А.Шергова, исследуя исторический и эстетический контекст возникновения докудрамы как жанра, допускающего реконструкцию событий, приходит к следующим выводам: «С одной стороны, докудрама как таковая находится в некотором противоречии с принципами документалистики: традиционно документальное кино считается результатом наблюдения и импровизированного исследования, в котором, несмотря на наличие авторской

⁵² Шейнин П. Сергей Дворцевой: Документальное кино – это жизнь [Электронный ресурс] / П. Шейнин. Интервью URL: <http://www.kinomania.ru/article/49094>

⁵³ Гмызина Э.В. Присвоение прошлого или реальность медийной истории. \ Аналитика культурологии М., 2011.С.1

точки зрения, соблюдается необходимая степень объективности, непредсказуемой «правды». Документальное кино исследует предмет или проблему и в идеальном варианте приходит к ее решению в процессе съемки или монтажа. Это в большей степени информационный акт, хотя в то же время акт исследовательский и творческий. Докудрама же представляет собой познавательный материал, обобщающий существующие сведения и представляющий их в облегченной для восприятия игровой форме».⁵⁴

Так или иначе, реконструкцию в рамках целого жанра (докудрама или мокьюментари) можно считать не только доминирующим приемом, но и отличительной чертой, сформированной в рамках поставленной задачи.

Однако использование реконструкций как одного из режиссерских методов (наряду с хроникой и синхронами) подразумевает специфику их создания не только как самостоятельных сцен, но и в контексте общей эклектичности повествования.

Например, К.А.Шергова анализирует фильм, упоминая о стандартизированной драматургической схеме, частью которой является реконструкция: «Другой пример подобной продукции Первого канала – фильм «Я – Вольф Мессинг» (2009, режиссер Н. Викторов, продюсеры О.Вольнов и С.Колосова, не путать с игровым фильмом о Мессинге телеканала «Россия»), сделанный по известному лекалу: хроникальный материал + синхроны и реконструкции, откровенно демонизирующие этого эстрадного артиста».⁵⁵

По сей день в пособиях, посвященных режиссуре неигрового фильма, трудно найти единое общепринятое определение такого приема, как реконструкция.

М. Хайдеггер понимал реконструкцию как характеристику бытия, без каковой она скатывается на позиции неподлинности. То есть реконструкцию можно также воспринимать как *интерпретацию* – автор «играет» в хронику,

⁵⁴ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.03. М., 2010. С. 125.

⁵⁵ Там же, С.123.

стилизуя игровые кадры под документальные или используя игровые сцены в документальном фильме, что также можно считать разновидностью стилизации. Игровые сцены, «обрамленные» хроникой, синхронами и другими приемами неигрового кино, также воспринимаются зрителем как неигровой элемент.

Опираясь на определение этого слова в другом контексте, составим определение, применимое к кино: *реконструкция* – воспроизведение сцен и эпизодов, происходивших в прошлом, на основе некоторой исторической или псевдоисторической модели и предпосылок с последующим органичным помещением этих сцен в текстуру неигрового фильма.

Важно, что реконструкция становится реконструкцией лишь тогда, когда эти сцены помещаются в неигровое пространство всего фильма. До монтажа – это лишь игровые сцены, основанные на фактическом материале. Лишь монтажное решение является «документальной рамкой», превращая игровой эпизод в реконструкцию.

Мы предлагаем классификацию реконструкций по типу создания:

1. Игровая реконструкция

Реконструкция, снятая методами игрового кино (с участием актеров). Возможно как использование крупных планов, так и осознанное авторское решение избегать их, чтобы не создавать очевидный контраст между игровым и неигровым материалом. В фильме «Маршал Рокоссовский. Любовь на линии огня» (реж.Р.Газенко, 2006) реконструкция сделана с использованием теней. В этом случае присутствуют крупные планы, однако авторы избегают зрительского сравнения фотографий и хроники, на которых запечатлен герой, и актера, исполняющего роль главного героя – маршала Рокоссовского.

Однако если это фильм, главным действующим лицом которого является ретроспективный герой (с полным отсутствием хроники и исторических фотографий), то возможно использование игровой реконструкции с использованием крупных планов. Так, в фильме «Божественный Микеланджело» (реж. Т.Данн, С.Эллиотт, BBC, 2004) присутствуют полноценные игровые

реконструкции с диалогами. В фильме «Тутанхамон. Секреты юного фараона» (реж.Э.Уэбб, ВВС, 2006) реконструкции занимают примерно 40 процентов всего изобразительного ряда. При этом авторы избегают внутрикадрового диалога, используя игровые реконструкции скорее как иллюстрации для закадрового текста, чем как самостоятельные сцены.

Напомним, что такое обилие игровых сцен и эпизодов очень характерно для неигровых фильмов производства ВВС, где главным героем является ретроспективный герой.

Исследователь А.А.Пронин отмечает: «Автор биографического или исторического фильма всегда ощущает в мире создаваемой им истории нехватку «прошлого бытия» как присутствия, в частности, недостаток визуального материала и т.д.»⁵⁶. Далее А.А. Пронин ссылается на философские рассуждения Славоя Жижека о «центре пустоты», вокруг которого «строится искусство»⁵⁷: «Жижек верно говорит о «травматическом» эффекте данного явления, значит, состояние «экзистенциальной травмы» характерно для автора и ощущается зрителем». Чтобы избежать такого эффекта, необходимо искать другие способы создания реконструкций, в которых отсутствует связь с игровым кино как видом презентации реальности. Например, использовать в качестве реконструкции хроникальный материал.

2. Реконструкция-хроника

В этом случае автор выбирает хронику, напрямую или косвенно иллюстрирующую закадровый текст или синхрон героя. Эта хроника может не иметь никакого отношения к документальным событиям или персонажам и выступать исключительно в качестве иллюстрации. Однако наличие хроники, выступающей в качестве реконструкции, не разрушает стилистику неигрового фильма, и поэтому для многих телевизионных фильмов этот прием более предпочтителен.

Так, в фильме «Старший сын. Месть Сталину» (реж. С.Яковлев, 2008) под

⁵⁶ Пронин, А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: автореферат дисс. ... д-ра филол. наук: 10.01.10 СПб, 2016. С. 22.

⁵⁷ Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе. Екатеринбург: Гонзо. 2014. С.202.

закадровый текст «Яков познакомился со своей будущей женой на катке» режиссер монтирует хроникальные кадры ледового катка довоенного времени. На одном из кадров даже видна молодая пара со спины. То есть в этом случае хроника совпадает по временному отрезку. Отсутствие крупных планов героев хроники также создает у зрителей иллюзию того, что этот видеоряд соответствует закадровому тексту, хотя в действительности этот эпизод является реконструкцией событий, воссозданных по средствам хроники.

3. Синхрон - реконструкция

Этот вид реконструкции подробно был проанализирован в параграфе, посвященном классификации синхронов.

4. Документальная реконструкция

В антиномии понятия «документальная реконструкция» заключается основной принцип этого приема: непосредственные участники прошедшего события реконструируют это событие перед камерой. Этот прием также используется на телевидении, а первым примером неигрового сериала, в котором прием «документальной реконструкции» является главным драматургическим механизмом, был телесериал «Служба спасения 911» (1989–1996, США).

5. Пейзаж как реконструкция

Пейзаж или любые другие пространства, не указывающие на конкретный временной промежуток (небо, подводные съемки и т.д.), могут быть использованы как подвид реконструкций.

Например, в фильме «Океаны» (реж. Ж.Перрен, Ж.Клюзо, 2009) перед нами разворачивается действие в разном временном пространстве – при этом реконструкции сделаны посредством съемок современного океана, который в зависимости от сюжета (через закадровый текст или появление в кадре корабля соответствующей эпохи) выдается за океан необходимого по сюжету столетия.

Пейзаж – весьма существенный элемент и игрового, и документального фильма. Сам термин позаимствован у живописцев и кинематографистами почти не употребляется. Понятие «пейзаж» (при написании режиссерского сценария) заменено словом «натура», которое носит более производственный характер.

Хотя «натура» с латинского языка переводится как «природа», а «пейзаж» с французского – как «местность, страна». Исходя из точного перевода, в данном случае понятие «пейзаж» более уместно, т.к. трактуется более широко, чем «натура». Поэтому в контексте нашей темы мы будем использовать термин «пейзаж» как более актуальный.

Пейзажу зачастую придают второстепенную роль по отношению к сюжету картины (фильма). Отсюда и само понятие «натура», которое несет в себе скорее физиологическую составляющую, формальное определение местности (что противоречит точному переводу). Понятие «пейзаж» включает в себе нечто большее: неразрывную связь с более старшим искусством – живописью и, как следствие, некое обязательство к «живописности» кадра.

Может ли пейзаж служить инструментом для «изоляции» сюжета от конкретного промежутка времени?

Интересно высказывание Сергея Эйзенштейна: «Парижский журнал «Promethee» № 2 за февраль 1939 года. В нем имеется рубрика «Пейзажи вне времени». Уже само название характерно: вневременность и надвременность, разрыв всех связей с историей и географией – вот одна из основ достоинств произведения.

Название раздела тоже не случайно: выпускает же в эти годы издательство «Phaidon» (Вена) целый альбом Людвиг Гольдшнейдера под таким же почти названием «Искусство без эпох», где собрано 140 произведений искусства за 4000 лет по признаку своего «непосредственного воздействия», и потому, что они кажутся «сделанными сегодня»... Если здесь представлены целые произведения, выхваченные из круга исторического ансамбля и исторических представлений, то раздел «Пейзажи вне времени» журнала «Promethee» дает пейзажные «вырезки» из картин, где они служат деталью фона». ⁵⁸

Сама по себе природа – абсолютный и вечный элемент во всяком искусстве. Конечно, вполне возможно, что когда-нибудь наступят времена (как в одной из

⁵⁸ Эйзенштейн С.М. Метод. Перипетии pars pro toto. /С. М. Эйзенштейн; сост. автор предисловия и комментариев Н. И. Клейман. М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, М., 2002. С. 66.

новелл фильма «Сны» А.Куросавы), когда природа в привычном виде тоже станет «приметой времени», но на сегодня природа в своем естественном обликии является устойчивым элементом для создания вневременного пространства.

В фильме «Животные – прекрасные люди» (реж. Д.Юйс, 1974) в кадре появляется человек. Однако человек этот – не какая-то конкретная личность, а скорее – образ человечества в целом. Человек из африканского племени (как и природа, и представители фауны) не несет в себе никаких примет времени. Опять же время действия этого фильма может датироваться от каменного века до нашего тысячелетия. Можно обозначить этот прием – «вневременной эффект». Вот определение этого философского понятия: «Не ограниченный рамками времени, рассматриваемый вне времени».⁵⁹

Надо сказать, что во многих языках, например, во французском или немецком, нет аналогов такому понятию, как «вневременной». В английском мы нашли нечто похожее – *timeless* (это же слово можно перевести и как «вечный», «постоянный», и как «лишенный чувства ритма»).

Такая терминология «вневременной эффект» (*timeless*) – вполне четко характеризует данный драматургический прием, который очень органично применяется во многих фильмах.

Так, в фильмах «Океаны» (реж. Ж.Клюзо, Ж.Перрен, 2009) и «Коянискацци» (реж. Г.Реджио, 1982) в первой части фильмов используется «вневременной эффект», когда океан и земные просторы сняты без признаков индустриального загрязнения, что преподносится авторами как нужный им в рамках режиссерских задач промежутки времени. В «Океанах» на конкретный век указывает только постановочный эпизод – корабль, изменяющий свой вид в зависимости от эпохи. В «Коянискацци» вообще датировка не важна – мир условно разделен на первобытный и индустриальный.

При этом и в том, и в другом случае съемки велись в XX и XXI веках, но, используя «вневременной эффект», т.е. сознательно избегая конкретных примет, указывающих на конкретный век, авторам удалось эмоционально убедить

⁵⁹ Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб.: Норинт, 1998.

зрителей в том, что время действия – до появления человека («Коянискацци») или XV век (на эту датировку указывает соответствующий корабль).

В рассматриваемых случаях «вневременной эффект» достигается за счет контрастообразующего элемента, когда автор сознательно показывает два пространства – современное и не современное.

Можно ли считать «вневременной эффект» постановочным элементом неигрового кино? Ведь в предлагаемом документальном материале автор самовольно изменяет период хронотопа. По определению Р.Макки, «период – это место истории во времени».⁶⁰ Он же предлагает такой термин, как «сеттинг», указывая на то, что «сеттинг имеет четыре измерения – период, длительность, локация и уровень конфликта».⁶¹ Необходимо отметить, что понятие «сеттинг» редко используется в неигровом кино и в большей степени характерно для игрового кино и телесериалов.

То есть, применяя «вневременной эффект», автор, используя документальные съемки, деформирует документальный хронотоп – изменяя период и длительность, однако оставляя достоверным в рамках неигрового кино локацию (пространство).

Таким образом, еще одним видом реконструкции (более тонким и эмоционально достоверным) можно считать «вневременной эффект», который характерен в большей степени для фильмов, где доминирует съемка пейзажа (натуры).

6. Реконструкции посредством использования деталей

В этом случае реконструкции сделаны исключительно за счет общих планов, что облегчает автору задачу: добиться достоверности при реконструкции исторических событий. Как и в предыдущем типе реконструкций крупный план рук или глаз также можно считать *вневременным*.

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что целесообразность применения реконструкций весьма спорна, т.к. реконструкция (в

⁶⁰ Макки Р. История на миллион долларов. М.: Альпина - нон-фикшн, 2011. С. 77.

⁶¹ Там же.

методологической основе которой лежат элементы игрового кино) разрушает документальную ткань повествования, тем самым подвергая сомнению достоверность всего неигрового пространства.

Однако в контексте анализа динамики развития неигрового кино необходимо отметить, что обилие реконструкций в неигровых телевизионных фильмах уже стало тенденцией, и все более актуальной становится точка зрения, согласно которой разделение кино на виды – искусственно, как об этом пишет режиссер П.Костомаров: «Все это уже давно устарело и не соответствует реальности нынешнего кино. Поэтому, как в документальном кино часто имеют место игровые эпизоды, так и в игровом кино за героем нередко подсматривают, помещая его в документальную среду. Многие игровые режиссеры за этим буквально охотятся, дают знак оператору, чтобы тот снимал актера, когда он не подозревает об этом. А документалистам, напротив, интересно попытаться развести с реальными людьми какие-то игровые сцены. Поэтому граница между документальным и игровым кино сегодня очень размыта, и со временем эти виды кино будут все сильнее смешиваться».⁶²

Актуальны целые направления, балансирующие между игровым и неигровым кино, полностью или частично базирующиеся именно на реконструкциях: докудрама и мокьюментари. Так, для докудрамы характерны реконструкции, основанные на фактологическом материале, в то время как основой мокьюментари являются реконструкции, снятые по игровому сценарию, но с помощью операторских или режиссерских приемов замаскированные под неигровое кино.

Неигровое кино как предназначенное для телеэфира, так и для кинопроката, зачастую является просветительским, т.к. несет некую информативную функцию, что обусловлено еще одной важной режиссерской задачей: визуализация числового образа.

Как, каким образом можно спроецировать на экран такую абстракцию, как

⁶² Павел Костомаров: Попытки превратить кино в рынок бессмысленны. Арт кино в движении и деталях. 8.04.2011 [электронный ресурс]. URL: <http://kinote.info/articles/4714-pavel-kostomarov-popytki-prevratit-kino-v-rynok-bessmyslenny>

число? Искусство (в частности, кинематограф) всегда рассматривало тему с помощью увеличительного стекла – это важная особенность творческого мышления. Однако в последние десятилетия медиапотребление сильно изменилась: увеличилось количество поглощаемой и несистематизированной информации. Компьютеризация общества, новые технологии создают и новый, особый тип мышления. Художники откликаются на серьезные общественно-социальные изменения по-своему, пытаясь создать модель мира внутри художественного пространства.

Именно по этим причинам в современном кино происходят совершенно уникальные процессы, прецедентов которым не было в мировом искусстве: стремление режиссеров показать модель мира документальными средствами – не через частности, а через обобщения.

Статистика является действенным элементом в неигровых фильмах, призванная подтвердить тот или иной заявленный факт.

Существует одно из определений статистики: «Совокупность цифровых сведений, характеризующих состояние массовых явлений и процессов общественной жизни; статистические данные, представляемые в отчетности предприятий, организаций, отраслей экономики, а также публикуемые в сборниках, справочниках, периодической печати и в сети Интернет, которые являются результатом статистической работы».⁶³

Как используют статистику сценаристы и режиссеры неигрового фильма? В первую очередь – это числа, являющиеся смысловой иллюстрацией к теме, идее, авторской позиции. Число – это абстракция, используемая для количественной характеристики объектов.

Рассмотрим приемы, с помощью которых режиссеры в разное время с разным успехом пытались экранизировать числа:

1) большие числа – экранизация за счет общих планов как некоего эквивалента предлагаемой величине;

2) экранизация цифры через прямой ассоциативный образ, без визуального

⁶³ Дрейпер Н., Смит Г. Прикладной регрессионный анализ. Множественная регрессия. М.: Диалектика, 2007. С. 28.

видоизменения;

3) число как некий абстрактный образ подменяется другим абстрактным образом (или наоборот);

4) титры;

5) использование «клипового монтажа» для достижения эффекта «большого числа».

Прием экранизации числа посредством общих планов был использован в фильме «Дом» (реж. Я.Артюс-Бертран, 2009), который демонстрирует нам красоту планеты и последствия разрушений, нанесенных деятельностью человека.

Незаживающие шрамы, нанесенные Земле промышленными производствами, последствия войн, экологических катастроф, раскрывают зрителю реальную ситуацию на планете. В фильме (в закадровом тексте и в титрах) неоднократно используются данные статистики, озвучиваются вполне конкретные цифры.

Собственно эта статистическая составляющая и есть основа драматургии. Вся драматургическая схема довольно проста: сухие цифры статистики являются как бы драматическими узлами всего повествования.

Информация за кадром и видеоряд дублируют друг друга. Однако это соответствие не кажется ни наивным, ни тривиальным, именно по той причине, что автор не изменяет ракурс: только общие планы (съемки с вертолета). То есть фильм имеет две взаимодополняющие составляющие: статистика (за кадром) и общие планы земли (в кадре). Большие цифры – общие планы.

Схема довольно проста, но действенна благодаря яркому, красивому, впечатляющему изображению. В финале автор повторяет уже сказанное в виде титров (между титрами – кадры, иллюстрирующие информацию).

Титр: «1 миллиард людей голодает». Видеоряд: Восток. Нищие на свалке.

Титр: «5 тысяч человек ежедневно умирают из-за загрязненной питьевой воды, 1 миллиард человек не имеет доступа к питьевой воде, безопасной по санитарным нормам». Видеоряд: Столпотворение людей у загрязненной воды.

Титр: «Более 50 процентов зерна, продаваемого по всему миру, используется для прокорма скота или в качестве биотоплива». Видеоряд: Скот на пашне.

Титр: «Ежегодно с лица земли исчезает 13 млн гектаров леса». Видеоряд: Вырубка леса.

Автор избирает четкий художественный принцип, экранизируя огромные числа исключительно с помощью общих планов. В этом случае то, что закадровый текст полностью дублирует видеоряд, является удачной находкой, работающей и на развитие фабулы, и на раскрытие основной темы.

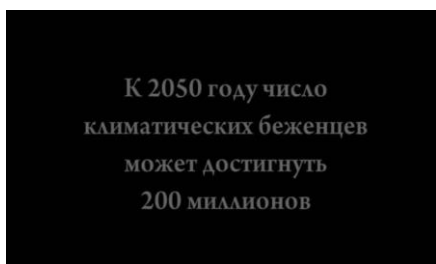
Если представить, что автор допускает в свою концепцию крупные планы (лица людей или морды животных), то вся конструкция сразу рушится. В этом случае повторение закадрового текста и изображения показалось бы не приемом, а творческой ошибкой.

Но схема, предложенная режиссером, работает безотказно: «число – общий план, число – общий план». Человек смотрит на планету с позиций Всевышнего.

В этом случае рушится «формула» великого документалиста Герца Франка «факт – образ». В свою очередь Я.А.Берtrand выдвигает не менее интересную дефиницию: факту находится некий эквивалент (факт). Большое число понятно как «нечто», показанное свысока. В кадре почти нет фигур, которые можно подвергнуть счету. Нет исчисляемых объектов, на которых можно сосредоточить свое внимание.

Общий план гарантирует «неисчислимость», и этот признак является доминирующим при грамотном и четком «переводе» конкретного числа в изображение (см. фото № 3).

Фото № 3



Визуализация цифры через прямой ассоциативный образ без визуального видоизменения использовалась в анимационном фильме «Остров ошибок» (реж. З.Брумберг и В.Брумберг, 1955). В данном контексте нам интересен эпизод, в котором «двойка» (школьная оценка) предстает в образе черного лебедя (см. фото № 4). В этом случае число функционирует, не изменяя своей формы, но при этом трансформируясь в образ (опять же, работает принцип «драматургического антропоморфизма»).

Фото № 4.



Или, например, эпизод, в котором главный герой садится на шею черному лебедю и уплывает на неизведанный остров:

Сцена А: ср. пл. Черные лебеди плывут по реке.

Сцена В: общ. пл. Множество «двоек» проплывает перед нами.

В сценах со средним планом зритель «видит» черного лебедя через умозаключение (восклицание героя: «Двойки!») и понимает, что образ лебедя – это ассоциативное воплощение числа «2». На общих планах обратный процесс: зритель видит двойки, понимая, что по сюжету – это черные лебеди, являющиеся воплощением числа.

Авторы сознательно чередуют крупности (общ. – ср., ср. – общ.), помогая зрителю (с учетом заданной возрастной категории) использовать самое простое ассоциативное мышление. Далее мы видим эпизод – «оживление» «единиц»,

которые являются стражниками с клювами. А также действующая «пятерка», которая визуально, не очень органично плывет в образе кривого красного лебедя...

Это наиболее простое воплощение такой абстракции, как «цифра». Мы разобрали пример с использованием простых (прямых), чисто внешних ассоциаций. Здесь снова и снова работает драматургический антропоморфизм, который, однако, сочетается с еще одним интересным приемом: *замена ассоциации на ассоциацию*.

В древние времена, когда еще числа не были распространены в славянских землях, каждая цифра соответствовала той или иной букве: А – 1 (Б не имела своего численного эквивалента), В – 2, Г – 3 и т.д. То есть уже тогда, на ранних этапах логического и чувственного освоения мира человек воспринимал столь сложную логическую цепочку: ассоциация, которая заменялась на ассоциацию.

«В Нью-Йорке большинство улиц не имеет названий. Вместо этого они обозначаются... номерами, «Фифт авеню» – пятый проспект, «Форти секонд стрит» – сорок вторая улица и т. п. Для приезжих подобный способ обозначения улиц на первых порах необычайно труден для запоминания. Мы привыкли к названиям улиц, и это для нас значительно легче, ибо название сразу же рождает образ улицы, то есть при произнесении соответствующего названия возникает вместе с образом определенный комплекс ощущений, – писал С. Эйзенштейн. – Мне было очень трудно запомнить образы улиц Нью-Йорка, а следовательно, и знать эти улицы. Обозначенные нейтральными номерами «сорок вторая» или «сорок пятая» улицы, они не порождали во мне образов, концентрировавших ощущение общего облика той или иной улицы. Чтобы помочь этому, приходилось устанавливать в памяти набор предметов, характерных для той или иной улицы, набор предметов, возникавших в сознании, ответ на сигнал – «сорок вторая», в отличие от сигнала – «сорок пятая». [...] В обоих случаях – идет ли дело о процессе запоминания или о процессе восприятия художественного произведения – остается верной закономерность того, что единичное входит в сознание и

чувства через целое и целое – через образ».⁶⁴

В этом смысле интересной представляется серия открыток конца XIX века, в которых простой незамысловатый сюжет «заковывается» в рамки числа. Собственно, на этом простом примере видно, как число является явным визуальным символом такого понятия, как, к примеру, «Новый год». На данной открытке (см. фото № 5) нет указания месяца, хотя очевидно, что имеется в виду январь, т.к. единица сама по себе содержит в себе ряд простых ассоциаций, расшифровка которых не требуется.

Фото № 5.



Заменить абстрактное число «2» на черного лебедя, не изменяя при этом его форму – киногоеничный прием, т.к. кино все-таки в основе своей стремится к понятной визуальной основе, и такая простая, элементарная логическая цепочка вполне оправданна. Однако возможно использование более сложных вариантов, когда, к примеру, абстрактное понятие «числа» иллюстрируют абстрактное понятие «большой взрыв».

Эта сложнейшая схема была осуществлена в фильме «Матрица» (реж.Э.Вачовски, Л.Вачовски, 1999). По словам главного специалиста по эффектам Д.Гаэты, «титры, смоделированные из чисел и символов, иллюстрируют своего рода «большой взрыв», «возникновение разума у машин». Титры напоминают обычный дождь, где вместо капель падают символы, формирующие трехмерную надпись. Камера наезжает на букву «и» в слове *Revolutions* – происходит взрыв. Для его моделирования BUF серьезно потрудились над изучением фракталов Мандельброта, так что взрыв получился

⁶⁴ Эйзенштейн С.М. Монтаж . М.: ВГИК, 1998. С.18.

математически точным».⁶⁵

Однако в этом случае мы имеем дело с обратным процессом: число является ассоциативным образом для некого абстрактного понятия (большой взрыв) (см. фото № 6).

Фото № 6.



И все-таки следует отметить, что наиболее частый вариант экранизации числа предельно прост – титр. И этот прием можно встретить в большинстве случаев, когда автору необходимо озвучить те или иные цифры. Как правило, числа являются неким информационным звеном, усиливающим эмоциональный эффект от всей истории.

В неигровом фильме «Операция "Возвращение"» (реж. Р.Е.Робинс, 2007) большое число погибших во время войн экранизируется следующим образом: перед нами проходят сотни фотографий погибших. Причем картинки сменяются с такой быстротой, что человеческий глаз не успевает сфокусировать свое

⁶⁵ Дунаевский А. Оскар: неофициальная история премии. СПб.: Амфора, 2009. С.177.

внимание ни на одном лице, и перед зрителем проходит череда фотографий с «эффектом калейдоскопа». Этот эпизод, видеоряд которого состоит только из статичных сменяющихся фотографий, длится 4,5 минуты. Лица на первых 120 фотографиях зритель может различать, далее темп ускоряется, и создается эффект многотысячности.

В этом случае абстрактное понятие «тысячи, десятки тысяч» экранизируется с помощью некоего «визуального обмана», благодаря которому невероятно быстро сменяющиеся фотографии создают ощущение, что перед нами прошли «тысячи, десятки тысяч» лиц.

С помощью анализа драматургических элементов были обозначены основные драматургические модели, приемы и методы, по которым выстраиваются неигровые фильмы:

- 1) взаимоотношения автора и героя;
- 2) взаимоотношения героев;
- 3) взаимоотношения героя (героев) и пространства.

Исходя из вышеперечисленных критериев, можно зафиксировать существование драматургических схем и режиссерских приемов, которые могут быть использованы режиссерами и авторами сценариев на практике. Этот набор возможных вариантов может быть широко использован при написании сценария неигрового фильма.

1.4. Статика и движение в режиссерско-драматургическом решении неигрового фильма

Фотографический материал в структуре неигрового фильма – важный и зачастую необходимый элемент, обращение с которым требует особого подхода – ведь работая с фотографией, режиссеру необходимо вписать статичный элемент в ряд сцен и эпизодов, решенных с помощью использования движущего изображения. Какие применять режиссерские методы, чтобы статичность фотографии не вступала в эстетический конфликт с синхронами, реконструкциями, наблюдениями?

Исследователь З.С.Беляков указывает на «концепцию документальности» фотографии. «Фотография уже получила законное членство в кругу средств социологического анализа, например, анализа формирования идентичности, форм социальной интеграции, построения биографического нарратива».⁶⁶

Работа режиссера с фотографическим материалом – очень важная и малоизученная часть творческого процесса. Можно предположить, что в ближайшем будущем роль фотографии, в частности, разновидность фотографии – селфи (англ. *selfie*, от *self* – сам, себя) в ткани художественно-изобразительного решения неигрового фильма будет усиливаться. «Некоторые явления (мобилогграфия, айфонография) еще не рассмотрены в научной литературе».⁶⁷

При использовании в изобразительном решении фильма фотографий авторы, как правило, ставят перед собой задачу придать фотографическому изображению динамику. Эта задача является следствием самого определения кинематографа как «движущегося изображения». Соответственно, в большинстве случаев всякая статика на экране вызывает у зрителя отторжение, если это не оправдано художественной целью (ниже в данном параграфе мы рассмотрим статику в кино).

Обозначим несколько способов монтажно-режиссерской работы с фотографиями, которые используются для устранения статики. Самый распространенный вариант работы с фотографическим материалом – *панорама по фотографии*. Панорама может быть как вертикальной, так и горизонтальной. При этом одной из художественных задач данного метода является предоставление зрителю новой информации в кадре посредством панорамы. Так, в фильме «Мы помним Мэрилин» (реж.Т.Ньюсом, США, 1996) в закадровом тексте говорится о матери Мэрилин Монро, а иллюстрацией к нему является фотография матери. Посредством вертикальной панорамы зритель видит и саму Мэрилин в детстве. В

⁶⁶ Беляков З.С. Концепции фотографии в западной философии XX века: проблема тематизации языка фотографии. : дисс... кандидата философских наук : 09.00.03 Томск, 2009. С.4.

⁶⁷ Карбасова Е.Б. Фотография: концептуализация реальности.: дисс... канд. философских наук : 09.00.03. СПб, 2013. С.6.

этом случает точка «а» на фотографии (статика и начало панорамного движения) содержит в себе иллюстративную информацию, а точка «б» (финальная точка панорамного движения) – отложенную информацию. За счет этого приема достигается эффект как визуальной динамики (за счет движения), так и динамики драматургической.

Возможно *использование трансфокатора*. Отъезд или наезд камеры на фотографию – это всегда смена крупности плана посредством внутрикадрового монтажа. Основной задачей этого приема является акцент на смысловых или фабульных деталях фотографии. Если в кадре групповая фотография, то акцент делается на интересующем зрителя по сюжету персонаже с помощью наезда. Отъезд от детали или фигуры используется в случаях, когда перед автором стоит задача обнаружения новой информации (как и в случае с панорамным движением) посредством трансфокатора: обозначить пространство, показать других персонажей, которые находятся рядом с уже представленным героем, и т.д.

Как правило, фотографии используются на монтажном столе в сканированном виде (по причине более высокого разрешения, а значит, и возможности использовать панорамы или трансфокатор). Однако интересным приемом является и *съемка фотографии*, которая также может быть осуществлена разными способами.

Например, съемка фотографии в фабульном пространстве (герой рассматривает фотографию, фотография стоит в рамке на столе и т.д.). Или же художественная съемка фотографии. В фильме «Возвращение Гречанинова» (реж. Е.Трусевич, 2012) фотография главного героя – композитора Гречанинова – снята на фоне осветительного прибора, что создает иллюзию, будто лицо человека, запечатленного на фотографии, светится и «оживает» без использования компьютерной графики, а исключительно посредством работы со светом и тенью.

Интересен прием *статичного наплыва*. «Наплывом называется прием, в процессе которого на глазах у зрителя происходит постепенная замена одного изображения другим путем ослабления свечения на экране первого и плавного

проявления второго».⁶⁸ А для создания динамики звукозрительного образа иногда используется прием, который мы условно назовем *статичный наплыв*. Прилагательное «статичный» используется потому, что здесь прием наплыва остановлен. В этом случае фотография не сменяется видеоизображением, а как бы «просвечивает» его. Этот метод используется для достижения эффекта органичности и целостности фотографии и изображения.

Большинство анализируемых приемов были использованы в документальном фильме «Полк, смирно!» (реж. Б.Лизнев, 2007). «Материалом для фильма послужила уникальная фотография Кексгольмского полка, снятая в 1903 году. Фотопластинка 65 на 110 см (в кадре свыше 1000 человек) позволила четко воспроизвести как целые группы, так и отдельные лица солдат. Все снято одним кадром».⁶⁹ При этом в фильме используется не только вертикальная и горизонтальная панорамы, но и панорама по диагонали. Также здесь интересна работа с цветом, изменение которого подчеркивает переход героев из этого мира – в мир иной. Изменение крупности соответствует закадровому тексту: то приближение к лицу того или иного героя (за кадром – письма о личном, о семье), то снова использование общего плана (за кадром – воспоминание о бое).

В фильме «Обед на небоскребе» (реж. Ш.Окалейн, 2012) главным героем является знаменитая одноименная фотография. Режиссер использует различные способы демонстрации фотографии. Конечно же, с использованием предсказуемых панорам: это или движение снизу вверх (когда зрителю сначала открывается вид города с головокружительной высоты птичьего полета, а потом – несколько рабочих, сидящих в ряд на строительных лесах над городом), или менее выигрышный вариант движение от воздуха – к героям. Также несколько раз автор панорамирует непосредственно по персонажам на среднем плане. Применяется и внутрикадровое использование фотографии в качестве детали (люди покупают открытки со знаменитым изображением – символом Нью-Йорка; показан альбом, куда вклеена фотография; исследуются негативы фотографии).

⁶⁸ Соколов А.Г. Монтаж: Телевидение. Кино. Видео (Часть 1). М.: 625, 2000. С.166.

⁶⁹ Кинопоиск. Все фильмы планеты [электронный ресурс]. URL: <http://www.kinopoisk.ru/film/592675>

Интересен «ввод» фотографии в ткань повествования, первое знакомство зрителя с «главным героем», когда режиссер организует экспозицию посредством реконструкции – это съемка сидящих на строительных лесах людей со спины, общий план, затем переход на фотографию. И мы будто видим этих людей с обратной точки. При этом важно не только изменение ракурса, но и способа фиксации – от видео до фото.

Так или иначе, фотография появляется в фильме 19 раз. И в большинстве сцен авторы предлагают на обозрение фотографию, обработанную с помощью компьютерной графики – создается ощущение трехмерного изображения.

Особое внимание необходимо уделить особенностям монтажа фотографии с другими эпизодами фильма. На телевидение чаще всего фотография является иллюстрацией к синхрону и может быть вмонтирована в рассказ героя, сопровождаемая его закадровым текстом. Эстетически фотография наиболее удачно монтируется с хроникой, т.к. и фотографический материал, и кино- или видеохроника относятся к одной группе хронологических материалов, которым свойственны следующие критерии: прошедшее время, чужое авторство (не режиссер фильма является автором хроники и фотографий), чаще всего единая стилистика (цвет, особенность носителя), достоверность. По этой причине фотография и хроника зачастую выполняют одни и те же функции.

Предлагаем типологию этих элементов по вариантам использования в сюжетной композиции:

1. *Хроника-реконструкция или фотография-реконструкция* (данный тип анализировался в классификации, посвященной видам реконструкций);

2. *Хроника-факт или фотография-факт*. В этом случае хроника выступает в качестве демонстрации события или героя. В отличие от хроники-реконструкции, которая всегда сопровождается закадровым текстом, хроника-факт выглядит более выигрышно без закадрового текста. При этом основной целью демонстрации хроники-факта или фотографии-факта является акцентирование внимания зрителя на достоверных кадрах реального события.

3. *Хроника-символ или хроника-метафора* (фотография-символ или

фотография-метафора). Хроника не является приметой какого-то конкретного времени, не демонстрирует реальное событие, но и не является прямой иллюстрацией к закадровому тексту, а скорее может быть иллюстрацией к некому авторскому умозаключению в целом (теме или идеи фильма, или сюжетной линии).

Так, в фильме «Нобелевская регата профессора Леонтьева» (реж.Е.Трусович, 2016) образ формируется методом двойной экспозиции (фото и хроника). В закадровом тексте идет речь о дискуссии в прямом эфире двух ученых – нобелевского лауреата по экономике В.В.Леонтьева (США) и академика Н.Н.Иноземцева (СССР). Две официальные фотографии (поясные портреты) на фоне кинохроники Останкинской башни, острая конструкция которой мизансценически подчеркивает идеологический конфликт между двумя учеными.

Для того чтобы суммировать приемы, применяемые при работе режиссера с фотографическим и хроникальным материалом, необходимо проанализировать эффект статики в кино.

Понятие «статика» (от греческого – «неподвижный») имеет несколько значений, например, состояние покоя в какой-либо определенный момент. Также статика может рассматриваться как «противопоставление динамике, движению, развитию».⁷⁰

Если рассматривать статику как художественный прием, то наиболее ярким проявлением статики в искусстве является жанр натюрморта в живописи. Ю.М.Лотман в статье «Натюрморт в перспективе семиотики» пишет: «Вещь в сюжетной картине ведет себя как вещь в театре, вещь в натюрморте – как вещь в кино. В первом случае – с ней играют, во втором – она играет. В первом случае она не имеет самостоятельного значения, а получает его от смысла сценического действия, она – местоимение. Во втором она – имя собственное, наделена собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя».⁷¹

Насколько статика применима в кино как осмысленный прием,

⁷⁰ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений. / Рос.АН, Ин-т рус. яз., Рос.фонд культуры. М.: Азъ, 1992.

⁷¹ Лотман Ю.М. Вещь в искусстве. Материалы науч. конф. Випперовские чтения. Вып. 17, М., 1986. С.6.

используемый на стадии написания сценария, а не как специфический операторский эффект?

Важным моментом является сочетание статики драматургической и статики визуальной.

«В кино мы находим многое, что сближает его с литературой, театром, живописью, музыкой, фотографией. Но в нем мы обнаруживаем то, чего нет *ни в одном другом виде* искусства – в нем *изображение движется*».⁷² Этот тезис не подвергается сомнению, однако эффект статики при создании аудиовизуального образа можно обозначить как отдельный режиссерский прием, который применяется для создания живописности (картинности) изображения.

В «статичных сценах» всякое движение всего лишь *замаскировано* под статику, не являясь статикой в чистом виде. То есть в отличие от работы с фотографией, когда перед автором стоит задача разрушить статичность фотографического материала – при работе со статикой стоит прямо противоположная задача: достигнуть иллюзии статики, замаскировать движение под статику для достижения эффекта живописности, картинности. Или же для того, чтобы подчеркнуть прием драматургической статики, например статичный характер героя или статичный конфликт. Также применение статики используется для достижения нужного темпа, ритма. Необходимо помнить, что статика визуальная находится во взаимодействии со статикой драматургической (форма и содержание), и использование операторско-режиссерского приема (визуального) не имеет художественной мотивации без использования драматургического приема статики (фабульного элемента).

Рассмотрим это на примерах неигровой трилогии Г.Реджио «Коянискацци», «Повакацци», «Накойкацци», фотофильма К.Маркера «Взлетная полоса», игрового фильма С.Кубрика «Барри Линдон», документально-постановочного фильма Б.Лизнева «Полк, смирно!» и документального фильма Ф.Мюррея «Соль». Во всех случаях мы будем оценивать только анализируемый прием. Для исследования статики выбраны фильмы совершенно разные (игровой фильм,

⁷² Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. С.5.

игровой фотофильм, неигровой фильм и неигровой фотофильм с элементами реконструкции), однако все они являются лучшими образцами для анализа статики в кино.

На этих примерах также можно рассмотреть два вида статики: драматургическую и визуальную.

Незначительное внутрикадровое движение (в масштабном контрасте с общим планом) можно обозначить как наиболее распространенный метод при создании *иллюзии статики*.

Фильм «Соль» начинается с совершенно статичного кадра: небо и отражение неба в воде. В первые секунды создается ощущение, что это фотография. Наконец, в левом углу кадра фиксируется еле заметное движение, которое разрушает иллюзию статики только потому, что зритель, устав от длительного статичного кадра, следит за перемещением некоего движущегося предмета, кажущегося то парусником, то автомобилем. В конце концов становится понятно, что это – человек на велосипеде, а перед нами – не река, а соляная пустыня, в которой и отражается небо.

В этом случае эффект статики разрушается движением героя и используется как скрытая информация – т.е. первые минуты зритель имеет ложное представление о пространстве (это соляная пустыня, а не река) и о виде съемки (это видеоизображение, а не фотография). Драматургический эффект «перемены фокуса» достигается с помощью перехода от статики к движению.

Л.Н.Нехорошев считает, что «перемена фокуса» в экспозиции фильма – важный элемент для возбуждения зрительского интереса. «Зрителю поначалу внушается представление, что картина будет рассказывать об одном, но вдруг оказывается, что она – совсем о другом. Тем самым в сильной степени активизируется зрительское внимание».⁷³

Проанализируем прием статики в фильме «Коянискацци». Автор снимает землю с высоты птичьего полета. Движение камеры плавное, движение в кадре незначительно. Именно это и создает ощущение глобальности и статичности.

⁷³ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М. : ВГИК, 2009. С.66.

Показываемый предмет настолько велик, что всякое движение кажется несущественным. Этот прием используется в первой части фильма.

Во второй части статика переходит из количества в качество.

Вторая часть фильма – по методу съемки – является контрастной по сравнению с первой. Использование цейтраферной⁷⁴ съемки и общие планы обезличивают всякое движение, делая его механическим. В данном случае мы имеем дело со вторым методом создания иллюзии статики – *обезличиванием*. И в первой, и во второй части статика является ключевым приемом.

Метод столь же действенный, как и использование рапида⁷⁵, при котором движение кажется настолько замедленным, а план держится так долго, что ощущение движения постепенно пропадает, и кадр превращается в статичную картину. Например, эпизод фильма «Повакацци», когда женщины медленно идут на фоне заката. В данном фильме режиссер предпочитает съемку со скоростью в 60 и даже 130 кадров в секунду для достижения нужного эффекта статичности и, как следствие, для создания нужного темпоритма.

Статика драматургическая, как правило, является сопутствующим условием при создании статики визуальной. Что мы и видим на примерах фильмов Г.Реджио, в которых без второй части первая просто не имеет смысла. Кажется, что нет ни экспозиции, ни завязки. Все компоненты сюжетной композиции обнаруживаются только после начала второй части – стремительный пролет камеры над рекой, над полями уже обозначает начало конфликта визуального: от статики к антистатике, и далее зритель попадает в индустриальное общество, которое, несмотря на свое видимое движение, все равно статично из-за своей обезличенности. Драматургия выстраивается на контрасте (контраст визуальный в данном случае превалирует, организуя контраст смысловой).

⁷⁴ Цейтраферная киносъемка (от нем. *Zeitraffer*, *Zeit* – время, *raffen* – буквально собирать, подбирать, выхватывать; переносно – группировать, уплотнять) – разновидность покадровой замедленной съемки, когда интервалы между съемкой кадров строго равны между собой и задаются автоматически при помощи таймера. Этот интервал может составлять несколько секунд, минут, или часов, обеспечивая многократное ускорение видимого на экране движения. Устройство, отмеряющее этот интервал, и автоматически запускающее механизм киносъемочного аппарата, называется цейтрафером.

⁷⁵ Рапид – ускоренная кино– или видеосъемка с частотой от 32 до 200 и более кадров в секунду. Используется для получения эффекта замедленного движения при проекции фильма со стандартной частотой кадров.

Статика – важный и распространенный прием для документального фильма. Она является некой драматургической пружиной, механизмом замедленного действия, благодаря которому у авторов есть возможность формировать некий *скрытый* сюжет, который обнаруживается (при формальном бездействии – визуальном и драматургическом) чаще всего при наличии контраста.

Контраст может иметь разный характер: контраст визуальный, контраст музыкальный, контраст монтажный. Потому понятие «конфликт» можно преднамеренно заменить понятием «контраст» – как более точным и содержательным термином в данном контексте.

Статика также зачастую используется при изображении человека (что полностью отсылает нас к живописи). Так, Г.Реджио использует рапид (в фильме «Коянискацци» – лица людей, движения которых незначительны и замедленны), а К.Маркер в фильме «Без солнца» – стоп-кадр как бы случайно выбранного из толпы лица.

Метод «стоп-кадра» также представляется интересным, позволяющим автору манипулировать (управлять) изображением, делая акценты на необходимом кадре, остановленном волей автора и представленном в статике. Аналогичный прием использовался в фильме «Обыкновенный фашизм» (реж. М.Ромм, 1965). В игровом кино этот прием можно увидеть в фильме «Народный роман» (реж. М.Моничелли, 1974).

Необходимо отметить, что «стоп-кадр» в большинстве случаев используется в сочетании с авторским комментирующим текстом (закадровым).

Наиболее полно принцип живописной статики воплотил С.Кубрик в картине «Барри Линдон». В одном из эпизодов режиссер предлагает живописный портрет: графиня с ребенком (стилизиция под живописные полотна Томаса Гейнсборо) – она абсолютно недвижима, довольно продолжительное время героиня и мальчик даже не моргают (вместе с тем ясно, что это не стоп-кадр). Подстраиваясь под «природу фильма», обязательным условием которой является движущееся изображением, режиссер использует внутрикадровый отъезд.

В данном случае *ощущение* статики и картинности сохраняется. Одна из начальных сцен – главный герой Барри покидает свой дом. В этом случае – довольно длинный общий план и маленькая движущаяся фигура героя среди живописного пейзажа в стиле рококо. Движущаяся фигура слишком мала, чтобы своим движением разрушить ощущение статики.

Аналогичная композиция была использована в фильме «Соль» – статичный пейзаж и движущаяся на общем плане фигура, которая за счет соотношения масштабов (фигура – фон) не разрушает эффект статики. Эффект статики сохраняется именно по той причине, что зритель уже имеет опыт просмотра и привык к более динамичному движению в кадре.

В разбираемом нами эпизоде фильма «Барри Линдон» (условно мы назовем эпизод «Бегство Барри») режиссер С.Кубрик и оператор Д.Олкотт используют чисто живописный прием – «стаффаж» (нем. *staffage*, от *staffieren* – украшать картины фигурами).⁷⁶ В этом фильме кинематографический стаффаж используется неоднократно (так же как и в первой сцене фильма «Соль»). Фигура главного героя Барри в сцене (кадре) его ухода из дома – формально абсолютно второстепенна, как второстепенно и движение. Весь кадр сконструирован таким образом, чтобы не разрушить иллюзию статики. Кстати, оператор Д.Олкотт (известный по многим картинам, сделанным в тандеме со С.Кубриком) получил «Оскар» за этот фильм.

Помимо вышеперечисленных приемов, не может не обращать на себя внимание большое количество фронтальных планов, использованных в данном фильме. В одной из первых сцен – кухня и граф стоят прямо перед камерой – присутствует внутрикадровое движение и совершенная проработанность композиции: чуть правее еще одна парочка, причем абсолютно статичная, чуть левее – дерево, сами же главные герои (в данном случае – фигуры) почти не двигаются, что создает иллюзию статики.

⁷⁶ В пейзажной живописи - небольшие фигуры людей и животных, изображаемые для оживления вида и имеющие второстепенное значение. Стаффаж получил распространение в XVI—XVII вв., когда пейзажисты часто включали в свои произведения религиозные и мифологические сцены. Нередко стаффаж вписывался в картины не автором пейзажа, а другим художником.

Известен факт, что С.Кубрик выстраивал видеоряд, композиционно стилизуя его под живописные полотна соответствующего века, по такому же принципу выбиралось и цветовое решение. По признаниям самого автора за основу были взяты жанровые картины Уильяма Хогарта, основоположника и крупнейшего мастера стиля рококо Антуана Ватто, здесь же можно упомянуть имена английских художников Джона Констебла и Томаса Гейнсборо. Из-за этого Стивен Спилберг язвительно сравнил просмотр фильма с посещением галереи Прадо без перерыва на обед. Как отмечает киновед О.Петрухина, «в фильме нет ни одного костюма, прически, макияжа, предметов утвари или мебели, которые были бы придуманы в двадцатом веке – все они пришли со страниц растерзанных режиссером книг по искусству. Это же касается освещения – павильонные съемки проведены без использования электрического освещения, при свечах. Этот величественный и весьма трудоемкий эксперимент сам по себе имеет искусствоведческую ценность как проект-реконструкция»⁷⁷.

Здесь статика (как примета живописи) является лейтмотивом фильма, проходит почти через каждый эпизод, постоянно отсылая зрителя к авторским мотивациям – всю историю имеет смысл рассматривать как эстетизированную картину с капризным сюжетом, который, как бы ни парадоксально это не звучит, даже не столь важен.

Именно это «смещение приоритетов» С.Кубрик заимствует у живописи, где даже в жанровых картинах фабула все равно вторична, так как только мастерство и визуальное наслаждение имеет первостепенное значение.

В кино абсолютная статика – явление редкое, и С.Кубрик, решив обозначить статику (как основу живописи) главным приемом и главной режиссерской находкой, все-таки трансформирует и «вписывает» ее в кинематограф.

Важно и то, что (и в фильме «Коянискацци», и в фильме «Барри Линдон») статика как прием визуальный оправдывает себя только при условии наличия

⁷⁷ О.Петрухина «Философия Стэнли Кубрика: от Алекса до Барри Линдона и обратно» Киноведческие записки. 2002. № 61 [электронный ресурс] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/243>

статике драматургической. Так, у С.Кубрика мы имеем дело со статикой характера. Главный герой (по имени которого названа картина) абсолютно статичен.

«В целом, фабула романа Уильяма Теккерея была обработана Кубриком таким образом, чтобы исключить все фарсовые эпизоды, все хвастливые привнесения и преувеличения, сместив акцент с бурной деятельности главного героя на его пассивность перед лицом судьбы... Согласно фильму, удача сама идет к нему в руки. Круговорот пошловатых походов лихого героя Кубрик сжал в неспешный, меланхолический рассказ о неумолимом действии рока, который разворачивается с величавостью греческой трагедии и оставляет у зрителя впечатление некоторой недосказанности... Каждый кадр – печальная фреска», – резюмировал общее впечатление влиятельный кинообозреватель Эндрю Саррис.⁷⁸

В целом же фильм «Барри Линдон» – удачный пример использования статике в игровом кино, хотя С. Кубрик дал съемочной группе установку на создание «документального фильма» о нравах и манерах аристократии позапрошлого столетия. Интересен сам авторский посыл и упоминание слова «документ». Важно то, что статика является не только приметой живописи, но и особой приметой документального кино, в котором довольно часто используются фотографии.

В цикле неигровых фильмов «Живой пейзаж» (реж. М.Хьюман, 2006–2010) используется не только визуальная статика, замаскированная, как правило, либо внутрикадровым движением, либо незначительным естественным движением в кадре, но и статика драматургическая, т.е. всякое отсутствие фабулы как таковой, опосредованное течение сюжета, который заключается лишь в смене живописных картинок, из-за чего его можно характеризовать как восхваление земных красот и величия природы. Принципиален отказ от закадрового текста. Человек появляется только в качестве стаффажа, как правило, общим или средним планом.

Здесь уместно процитировать художника П.П.Кончаловского: «Композиция

⁷⁸ Mark Crispin Miller. Kubrick's Anti-Reading Of The Luck Of Barry Lyndon. The John Hopkins University Press, Baltimore, 1976. P.16.

– это все, это основа, душа всякого художественного произведения, потому что только она и может охватить и привести к единству все его слагаемые части. Я считаю, что идея композиции всегда заключена в самой действительности. Когда эту созданную природой композицию пропускаешь через себя, то видишь, что природная композиция оказывается страшно верной, что она выше всех перестановок, какие может изобрести человек. Думать, что можно скомпоновать лучше природы – это ошибка: надо просто окончательно продумать то, что видишь, чтобы понять, как все устроено великолепно».⁷⁹

Нечто подобное говорил и Николай Рерих: «Но искать всегда надо на натуре. В самой природе все так гармонично скомпоновано, что лучше вы и не придумаете! Важно только суметь найти то, что вам нужно, и отобрать его, отбросив второстепенное. Изучая природу, внимательно наблюдайте ее, и вы найдете в ней все необходимые элементы композиции!».⁸⁰

То есть в самой композиции пейзажа уже изначально заключается некий сюжет, который может иметь место в кино точно так же, как и в живописи. Опять же при условии того, что не будет нарушена природа кинематографа, заключающаяся прежде всего в антистатичности.

К основным приемам, позволяющим создать *иллюзию статики*, можно отнести и использование музыки – как немаловажного выразительного элемента, создающего ощущение движения даже при внешней статичности.

Так, неотъемлемым драматургическим компонентом трилогии Годфри Реджио является музыка Филиппа Гласса, в основе которой лежат индейские обрядовые песнопения, совпадающие с ритмом католических псалмов. Причем режиссер дублирует музыкальный ритм монтажом.

Г.Реджио говорил: «Целью фильма было вывести на первый план то, что обычно снимается второй съемочной группой. Мы убрали из фильма сюжет, персонажей и актеров и поставили на первый план фон. Тогда я понял, какое влияние может оказать музыка на зрителя. Для меня музыка – это прямая дорога к

⁷⁹ Винер А.А. Материалы и техника живописи советских мастеров. М.: Советский художник, 1938. С.111.

⁸⁰ Винер А.В. Как работать над пейзажем масляными красками. М.: Профиздат, 1971. С.77.

душам зрителей. О музыке не надо думать, человек ее чувствует. У нас не было языкового повествования, а было повествование музыкальное. Зритель воспринимал непосредственно музыку, которая не проходила через разум и язык. Я осознал силу союза изображения и музыки».⁸¹

Весьма симптоматично, что один из четырех «Оскаров», которых был удостоен «Барри Линдон» – за лучшее музыкальное оформление (и это при том, что для фильма не была написана оригинальная музыка). «К выбору музыкальной темы Кубрик подошел не менее скрупулезно, чем к проработке визуальных решений. Для него было обычным делом подгонять сцены к подобранной заранее музыке. Он вспоминает, что за время работы над картиной прослушал все имевшиеся в продаже пластинки с записями музыки XVII–XVIII веков».⁸²

Еще одно важное условие визуальной статики – цветовые акценты. Цвет и свет, как и музыка, – неотъемлемые компоненты, обрамляющие статику как кинематографический прием (в данном случае чисто визуальный).

В качестве примера можно привести все те же фильмы – игровой «Барри Линдон» и неигровой «Коянискацци».

Цвет в фильме «Барри Линдон» тщательно продуман. Это и мрачные «голландские» цвета интерьеров. И эффектное цветовое решение в сцене венчания героя и графини, когда с помощью света и цвета оператор «рисует» портреты юного графа и его отчима, а также групповой семейный портрет. Это и натурные сцены, насыщенные неестественной цветовой гаммой, напоминающие пейзажи Хогарта и Гейнсборо (например, сцены: Барри бежит из дома, Барри уходит от случайной возлюбленной). Цвет и музыка заменяют в данном случае объективное движение. Отъезды, наезды и панорамы являются скорее чисто формальным движением.

Бесспорно, что наиболее «статичным» и удобным для использования статики материалом является природа (как в игровом, так и в неигровом кино).

Здесь можно было бы оспорить вышеизложенные доводы, вспомнив фильм

⁸¹ Разлогов К.Э. Беседа с Годфри Реджио. [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinaklub.org>

⁸² Kubrick on Barry Lyndon, 1976. [электронный ресурс]. URL: <http://www.webcitation.org/612CAP6Qe>

К.Маркера «Взлетная полоса» – черно- белый фотофильм, ни в одном эпизоде которого нет изображений природы (за исключением одной непродолжительной сцены в городском парке). Но можно ли считать эту картину новатора и «нововолновца» Криса Маркера статичной? Едва ли.

Несмотря на чисто внешнюю статичность фотофильма, К.Маркер сознательно избегает статики как осознанного приема. В каждой фотографии актеры запечатлены в момент действия. Каждая фотография задумана как вспышка, как динамичный кадр.

Здесь, в отличие от творческих задумок С. Кубрика и Г. Реджио, перед К.Маркером стояла прямо диаметрально задача: при наличии технически статичного приема съемки (фотографии) необходимо было избежать этой статичности и создать иллюзию движения.

Роль статики в кино, прежде практически неисследованную, трудно переоценить. Различные ее формы создают многочисленные возможности для реализации самых сложных творческих задач.

Выводы

Мы проанализировали визуальные и вербальные средства, позволяющие сформировать на экране аудиовизуальный образ и выстроить четкую драматургическую конструкцию в любом жанре неигрового фильма.

Базируясь на различных критериях анализа и рассмотрев разнообразные драматургические конструкции, можно составить типологию формирования драматургии неигрового фильма, исходя из доминантности носителя информации:

- 1) аналитический фильм;
- 2) мемуарный фильм;
- 3) непотический фильм;
- 4) ретроспективный фильм.

Особенности **построения драматургии** в фильмах, время действия которых – далекое прошлое.

Изобразительное решение:

- использование картин;
- съемки сохранившихся мест действий;
- использование различных видов реконструкций;
- съемки аналитических синхронов;
- использование «вневременного эффекта».

Инструментарий	Аналитический фильм	Мемуарный фильм	Непотический фильм	Ретроспективный фильм
Основной носитель информации	Автор	Герой	Лицо, близкое главному герою	Автор
Вид закадрового текста	Авторский	От лица главного героя	От лица второстепенного героя	Авторский
Предпочтительные виды синхронов	С героем, с очевидцами, с экспертами	С героем	С лицом, близким герою	С экспертами

При анализе конструкций в контексте драматургической организации неигрового материала можно выделить несколько *сценарных моделей*.

1. Новеллистическая структура

Варианты пересечения сюжетных линий:

- игровое пересечение;
- неигровое пересечение;
- формальное пересечение.

Классификация последующих монтажных приемов:

- сопоставление точек зрения по контрасту;
- пролонгирование ответов ;
- использование «кинорифмы».

Новеллистические конструкции условно можно разделить на два типа:

- коллективный портрет;
- портрет конкретного персонажа или исторического события, выстраиваемый с помощью сопоставлений разных точек зрения.

2. Использование нелинейной сюжетной композиции

Драматургическая схема:

- экспозиционная часть начинается не с классической экспозиции, а с «элемента кульминации» или драматургического «крючка»;
- использование крючка-рефрена.

3. Использование драматургической модели «двойной портрет»

Здесь можно определить два уровня конфликта:

- а) конфликт между героями (т.е. конфликт биографический);
- б) конфликт между образами героев (их корректное сравнение автором).

4. Монофильм (или селфифильм)

Для этой драматургической конструкции характерны следующие приемы:

- специфическая композиция кадра;
- использование «эффект off-on»;
- иллюзия отсутствия посредников между героем и зрителем;
- специфическое монтажное решение.

Важная составляющая способа подачи вербальной информации – **закадровый текст.**

1. Закадровый текст от лица героя:

- закадровый текст от лица главного героя (мемуарный фильм);
- закадровый текст от лица второстепенного героя (непотический фильм);
- закадровый текст как «иллюзия внутреннего монолога» героя;
- Закадровый текст, написанный с помощью «метода компиляции».

2. Закадровый текст от лица автора:

- Автор-аналитик;

- автор в кадре и за кадром.

В документальном фильме возможно использование нескольких видов закадрового текста, так формируется закадровое пространство фильма посредством ассистирующего и доминирующего текста.

Классификация синхрон по методу съемки:

- прямой синхрон;
- синхрон-диалог;
- динамичный синхрон;
- постановочный синхрон;
- закадровый или «внутренний» синхрон.

Классификация синхрон по способу организации пространства:

- пространство-характеристика;
- нейтральное пространство;
- спонтанное (неинсценированное) пространство;
- пространство-иллюстрация.

Реконструкции в неигровом фильме можно классифицировать по типу их создания:

- игровая реконструкция;
- реконструкция-хроника;
- синхрон-реконструкция;
- документальная реконструкция;
- пейзаж как реконструкция;
- реконструкции посредством использования деталей.

Возможна классификация этих элементов по вариантам использования в сюжетной композиции:

- хроника-реконструкция или фотография-реконструкция;
- хроника-факт или фотография-факт;
- хроника-символ или хроника-метафора.

Способы монтажно-режиссерской работы с фотографиями:

- панорама по фотографии;
- использование трансфокатора (наезд–отъезд);
- съемка фотографии;
- использование статичного наплыва.

Способы визуализации числового образа:

- визуализация больших чисел за счет общих планов;
- визуализация цифры через прямой ассоциативный образ;
- число как некий абстрактный образ подменяется другим абстрактным образом;
- титры;
- использование «клипового монтажа» для достижения эффекта «большого числа».

Составленные типологии и классификации впервые наиболее полно отражают весь набор драматургических и режиссерских приемов создания неигрового фильма.

ГЛАВА 2. ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ТЕЛЕФИЛЬМ И КИНОФИЛЬМ: МОДИФИКАЦИЯ РЕЖИССЕРСКИХ ПРИЕМОВ ЧЕРЕЗ ИСТОРИЧЕСКУЮ ПРИЗМУ

2.1. Режиссерские приемы в телефильмах советского периода

В современном киноведении в последние десятилетия кардинальным образом изменился основополагающий термин, обозначающий определенный вид кинематографа – понятие «документальное кино» (в 1926 году великий английский кинорежиссер Д.Гривсон ввел термин *documentary*) постепенно было заменено на «неигровое кино». В 1923 году великий советский режиссер и теоретик Д. Вертов пишет статью «О значении неигровой кинематографии». То есть в первые десятилетия развития кино уже соперничают два терминологических варианта, зародившихся примерно в одно время в разных странах – *неигровой* (СССР) и *documentary* (Великобритания). На долгие годы побеждает второй вариант – как более простой для восприятия и наиболее доступно отображающий видовую особенность обсуждаемой группы фильма – корень «документ» в слове «документальный» обещает зрителю наличие фактологической основы.

Киновед Л.Н.Джулай фиксирует момент терминологической трансформации: «Документальный кинематограф 80-х все чаще изменяет традиционному своему названию и в купе с научно-популярными фильмами предпочитает фигурировать под новым именем – «неигровое кино». <...> Не отдавая предпочтения ни одному из них, договоримся пользоваться ими как синонимами, обозначающими определенный вид или тип фильмов, фиксирующих действительность в ее реальных, натуральных звукозрительных формах, так или иначе увиденную и объясненную автором, но существующую на самом деле, то есть не придуманную, не сконструированную в чьем-то воображении».⁸³

Такая ротация понятий несет в себе скрытый смысл: корень слова

⁸³ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества. М., 2005. С. 201.

«документальный» – «документ», основной же прилагательного «неигровой» является слово «игра». Таким образом, исследователи не подчеркивают наличие «документа» как основного эстетического элемента обсуждаемой группы фильмов, а отрицают наличие игры в оных. В подтексте новой терминологии не утверждение (документ), а попытка оправдаться (не игра). В самом названии этого вида фильмов появляется отрицающая частица «не», которая и несет в себе элемент оправдания, отрицания, а также на подсознательном уровне и «негатива».

Вместе с тем, несмотря на то что в 90-х гг. широко используется термин «неигровой», включение реконструкций в ткань повествования фильма, заявленного как документальный, становится распространенным приемом на телевидении. Также необходимо обозначить тот факт, что терминология «игровой – неигровой» используется в большей степени профессиональными исследователями, в то время как в бытовой речи зрителя, а также на официальных сайтах телеканалов, таких, например, как «Первый канал» и «Россия – Культура», по-прежнему этот тип фильмов обозначается как «документальные».

При этом нет никакой единой позиции при обозначении «игровых фильмов». Так, в телепрограмме «Первого» обозначается жанр (драма, боевик), перечисляются имена актеров, а также указывается серийность и дата премьеры (такие обобщенные термины как «художественный» или «игровой» сознательно выносятся «за скобки»). При этом на телеканале «Россия–Культура» всегда используется аббревиатура «х/ф» (художественный фильм), привычная еще с советских времен. Эта же аббревиатура используется и в телепрограмме канала «Россия». При этом совершенно точно одно: понятие «документальный фильм» по-прежнему актуально для всех телеканалов.

Для анализа жанровых модификаций неигрового кино – как эстетического явления в кино и на телевидении – необходимо проанализировать приемы и методы, применяемые режиссерами в 70-х гг. Фильмы данного десятилетия представлены диссертантом для разбора потому что именно эти годы можно считать расцветом телевидения, периодом, когда сформировалась цельная

эстетическая система жанров/поджанров, а также присущие им режиссерские приемы.

Исследуя этапы зарождения телевизионной документалистики, С.А.Муратов анализирует сериал «Летопись полувека» и процессы, связанные впоследствии с успехом этой телекартины: «Эпичность замысла и монументальность воплощения этой беспрецедентной серии вызвали столь широкий общественный резонанс, что ее успех ускорил организацию при ЦТ киносъемочного объединения, в штат которого вошли большинство создателей «Летописи». Так в 1968 году родился «Экран» – самая крупная фильмопроизводящая студия страны. За последующие двадцать лет под маркой «Экран» был снят 1771 документальный фильм».⁸⁴

Еще одной важной исторической вехой, которую можно считать предвестником не только зарождения неигрового телефильма, но и становления жанров и режиссерских методов, стало проведение в 1966 году первого Всесоюзного фестиваля телефильмов. С.А.Муратов анализирует контент, представленный на первых двух фестивалях, а также констатирует утверждение основных направлений жанрового развития документального телекино. «Нарулла Базетов» открыл галерею телефильмов-портретов, с «Шинова» берет начало проблемно-публицистический фильм, «Летопись полувека» санкционировала жанр историко-летописный, а «Альфа и Омега» – образно-метафорическую поэтику».⁸⁵

Исходя из классификации, предложенной С.А.Муратовым, мы определим тематические приоритеты, а также режиссерские приемы, характерные для веховых телефильмов периода конца 60-х–70-х гг.

Искусствовед Г.С. Прожико предлагает другую характеристику. По ее мнению, происходит «формирование основного творческого направления этого периода, получившего название проблемного».⁸⁶

⁸⁴ С.А. Муратов. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. : дисс.. доктора филологических наук : 10.01.10. М., 1990. С. 166.

⁸⁵ Там же. С. 168.

⁸⁶ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. дисс... доктора искусствоведения : 17.00.03. М.,

В этот же период возникает терминологический конфликт, в котором кроется глубинное творческое и критическое противоречие. С.А. Муратов отмечает, что «особенности, заимствованные из практической тележурналистики, и позволили оппонентам-киносценаристам упрекать режиссеров за то, что те выдают за фильмы передачи на киноплёнке».⁸⁷

Что же это за особенности? Прежде всего – два элемента, доминирование которых в сценарной структуре указывает на телевизионное направление фильма: телевизионный комментарий и телевизионное интервью. «... «По законам нашего завтра» и «Город рассказывает о себе»⁸⁸ – создавались под явным воздействием живого вещания».⁸⁹

Вместе с тем наличие живого интервью в фильме можно считать и кинематографической спецификой. «На свет была извлечена пугающая доктрина потока жизни. Встревоженные оппоненты уверяли, что говорящие головы будут с порога отвергнуты взыскательным зрителем. Раскованная речь героев с живыми интонациями и незаданной лексикой разрушала эстетику хорошо поставленных дикторских голосов».⁹⁰

Таким образом, прием, позаимствованный из журналистики, стал признаком документального фильма. В чем же принципиальная разница? Как использует «интервью» телевизионные журналист и кинорежиссер?

Прежде, чем ответить на эти ключевые для разрешения терминологического кризиса вопросы, необходимо понять: каковы задачи телефильма и кинофильма? С.А. Муратов оперирует понятием «сиюминутность», указывая на этот момент как на важную характеристику исключительно телевизионного продукта. Вместе с тем он провозглашает рождение именно документального кино в рамках телепроцесса: «Создатели фильма оказались всецело под воздействием киномышления, оперируя отнюдь не телевизионными категориями

2004. С. 304.

⁸⁷ Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. : дисс... доктора филологических наук : 10.01.10. М., 1990. С.111.

⁸⁸ Репортажные фильмы 1964 г.

⁸⁹ Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. М., 1990. С.111.

⁹⁰ Там же. С. 135.

программности».⁹¹

Если сиюминутность и доступность можно принять за художественно-тематические критерии телевизионного неигрового фильма, то, исходя из этого, необходимо понять: какие приемы используют телережиссеры и кинорежиссеры?

Как к главному и наиболее распространенному методу формирования модели фильма мы снова обращаемся к интервью. Живая и непосредственная речь героя за кадром затрудняет восприятие зрителя, вместе с тем этот прием подчеркивает документальность повествования.

Неигровой фильм «Маринино житье» (реж. Л.Квинихидзе, 1966) построен на использовании текста от лица персонажа за кадром. Мы даже не видим артикуляции – героиня в кадре молча наблюдает за рутинной жизнью маленького кафе, где работает. Именно по этой причине закадровый текст воспринимается как внутренний монолог героини, который во многом контрастирует с изображением или никак с изображением не синхронизирован.

В фильме «Ярмарка» (реж. И.Беляев, 1967) в экспозиционной и финальной сценах фильма используется закадровый авторский текст, однако метод его написания совершенно не телевизионный – это стилизация под народный стиль повествования. Информативный закадровый текст (статистика, данные и т.д.) «замаскирован» под дикторский текст из радиоприемника и таким образом органично вписан в документальное пространство (стилизация под внутрикадровую речь). «Этот фильм – первый киноэксперимент, в основу которого положен метод «спровоцированной ситуации» с предлагаемыми обстоятельствами, вносимыми режиссером в воображаемую действительность».⁹²

Здесь С.А.Муратов имеет в виду экспозицию (народный ансамбль скоморохов, исполнивших свои номера в тихом районе Камышина), в которой режиссеру интересны лица людей, застигнутых «врасплох» неожиданным представлением и их постепенное погружение в собственный народный

⁹¹ Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики : дисс... док. филологических наук : 10.01.10. - М.: 1990Т С. 118.

⁹² Муратов С. А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики.: дисс... докт. филологических наук : 10.01.10. М.,1990. С.111.

фольклор.

Невозможно не вспомнить экспозицию фильма «Андрей Рублев» (реж. А.Тарковский, 1966), снятого на год ранее «Ярмарки». В документальном фильме И. Беляева чувствуется тонкая реминисценция к игровой картине А. Тарковского: и в том, и в другом скоморохи символизируют внутреннюю свободу русского человека. В фильме Тарковского последующие главы раскрывают эту тему посредством внутренних конфликтов главного героя – перед ним всегда стоит нравственный выбор. В «Ярмарке» тему свободы так или иначе раскрывают реальные герои – они очень естественны и свободны перед камерой, поразительно искренние («Моя девушка некрасивая», – говорит молодой человек в одном из эпизодов).

В этом телевизионном фильме много приемов, которые присущи в большей степени кинофильму: большое количество наблюдений без комментариев, отсутствие прямого информативного закадрового текста, метафоры и образы. Из телевизионных характеристик – это в первую очередь сама тематика (фильм является «событийным», приуроченным к 100-летию города). Причем он не соответствует ни одному из современных телевизионных критериев, а по своей структуре и художественным приемам является совершенно авторским, подходящим под категорию «фестивальное кино».

Советский телевизионный фильм по существу ничем не отличался от кинофильма. В современной России разница очевидна. Без сомнения можно констатировать наличие двух совершенно различных эстетических и тематических категорий: фестивальное кино и телевизионное. При этом они имеют совершенно разные площадки – телефильм практически никогда не попадает в конкурсную программу престижного фестиваля документального кино, а неигровой фестиваль фильм почти не имеет шансов быть показанным в телеэфире за исключением специальных программ. В этом контексте советское телевидение представляется интереснейшим и уникальным экспериментом, в основе которого лежала некоммерческая составляющая, и как следствие – минимальная рейтинговая конкуренция, которая способствовала эффективному

творческому самовыражению.

Интересен документальный телесериал «Летопись полувека» (Т/о «Экран», коллектив режиссеров, 1967–1968). По мнению С.А.Муратова, авторы «предали забвению сам принцип многосерийности, слепо копируя – от тематических планов до съемочных нормативов – традиционное кинопроизводство».⁹³

Стилистика фильма выдержана безупречно: основной драматургический прием – плотный закадровый текст и монтажное использование хроники (традиции историко–архивного фильма, заложенные еще в 20-х гг. прошлого века режиссером Э. Шуб). При этом в закадровый авторский текст в каждом новом эпизоде включены стихи, соответствующие теме; почти не используются современные съемки методом наблюдения, отсутствуют синхроны. Однако закадровый текст не доминирует над изображением, а вполне органично сочетается с ним, усиливая драматургическую структуру.

В телесериале «Летопись полувека» авторы используют прием, который активно применял М.Ромм в «Обыкновенном фашизме» и который можно условно обозначить как *«авторская манипуляция хроникой»*. Когда автор использует по своему усмотрению стоп-кадры, фантазирует в закадровом тексте о мыслях персонажа хроники и фотографии, а также использует авторские «флешбэки» (назад) и «флешфорварды» (вперед), драматургически мотивированные повторы одного и того же кадра.

В одном из эпизодов телесериала авторы задерживаются на стоп-кадре: лицо молодого солдата ФРГ. Авторский закадровый текст: «А этот задумался. О чем? О себе? (*Переход на кадры кинохроники: могилы немецких солдат.*) О судьбе отца или брата? Или о матери?..».

Телевизионный многосерийный фильм «Летопись полувека» по своим художественным свойствам – режиссура и драматургия – ничем не отличается от кинопроизведения. Фильм, преднамеренно построенный исключительно на закадровом тексте (без типовой схемы «синхроны – хроника – лайфы –

⁹³ Муратов С.А. Документальный телефильм как социальное и эстетическое явление экранной журналистики. : дисс... докт. филол. наук : 10.01.10. М., 1990. С.121.

закадровый текст»), сегодня трудно представить на современном телевидении. При этом необходимо подчеркнуть, что на советском телевидении не были выработаны какие-либо четкие типовые схемы производства телефильма, что обеспечивало режиссерское разнообразие в выборе доминантного приема. В сравнении с современной спецификой производства телевизионного неигрового фильма игровая реконструкция как прием практически не использовался.

При этом режиссерские инструментарии были самыми неожиданными и уникальными. Так, например, в знаковом для своего времени фильме «Шинов и другие» (реж. С.Зеликин, 1967) автор использует прием интерактивного общения со зрителем. В экспозиции автор вступает в прямой контакт со зрительным залом, при этом его роль в фильме (титры) обозначена как «комментатор»: «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». То есть автор не просто вступает в интерактивное общение со зрителем, но и «делится» сокровенным – первоначальными авторскими задумками.

В фильме полностью отсутствует дикторский закадровый текст. При этом документальные наблюдения, сопровождаемые репликами главного героя – водителя общественного транспорта Шинова, монтируются с авторскими комментариями режиссера С.Зеликина. Здесь используется очень редкий и интересный прием – перенос авторского текста из закадрового пространства во внутрикадровое. Таким образом, происходит формирование полноценных сцен с участием автора.

На восьмой минуте, в сцене, которую условно можно назвать как «Авторская интерактивность», происходит завязка фильма: «И вот когда фильм был почти закончен, остались какие-то мелочи... Мы узнали, что Виктор Шинов уволился из депо по собственному желанию... И сразу стало ясно, что жизнь намного сложнее и интереснее, чем то, что мы хотели рассказать в нашем фильме «Будьте солнечными»...» Автор не просто комментирует происходящее, он

предлагает завязку (момент начала конфликта), при этом выступая также в роли героя. Из его монолога становится ясно, что драматургическая структура была выстроена исходя из документального материала, но обстоятельства изменились таким образом, что фильм, еще не выйдя в эфир, стал уже не актуален.

Драматургия фильма «Шинов и другие» подразумевает двухуровневый конфликт: Шинов и его коллеги, режиссер и его первоначальное произведение. Под словом «другие» автор подразумевает не только окружение героя, но и самого себя, и всю съемочную группу.

По интерактивному воздействию эту ленту можно сравнить с игровым фильмом «Все на продажу» (реж. А.Вайда, 1968), снятого через год после фильма «Шинов и другие». И в том, и в другом фильме зритель видит конфликт режиссера с реальностью. Далее в фильме «Шинов и другие» комментатор предлагает «флешбэк»: «Мы показали зрителям незавершенный фильм, и диктор сказал...» – рассказывает С.Зеликин. Идет переход к следующей, ретроспективной сцене, в которой диктор телевидения обращается к зрителям: «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 уже не «игра в интерактивность», как в экспозиции (автор обращается к зрителям – искренне, откровенно рассказывает о работе над фильмом, но этот монолог не подразумевает ответа), это уже – настоящая интерактивность, взаимная коммуникация, которая состоялась и стала частью фильма.

Далее автор очень подробно описывает драматургическую конструкцию фильма, указывая на то, что «мнения героев столкнутся». Кстати, в своих авторских комментариях С.Зеликин всегда обращается к зрителю как к соавтору («просто договоримся, что конфликт был...»). Блестящая новаторская драматургическая конструкция, которую невозможно себе представить на современном телевидении. При этом фильм не превратился в телепередачу именно потому, что автор использует *образ* как доминантный и самый важный структурный элемент. В своих комментариях С.Зеликин намекает на то, что речь

идет не только о конкретном человеке – водителе Шинове, но и о человеке вообще; водитель становится фигурой эпической, воплощающей в себе конфликт индивидуума с коллективом. И снова мы обращаемся к формуле Г.Франка «факт-образ», только в данном случае фактический герой становится героем образным. Также при использовании движения «от частного к общему» нельзя не обратить внимание на «говорящую фамилию» героя, которая используется в названии. И хотя в фильме используются интерактивные комментарии, картина остается полностью неигровой.

Сценарист Г.Шергова, говоря о приходе новой видеотехнологии, точно сформулировала особенности телевизионной эстетики, создаваемой именно телережиссерами:

«1) Видеотехника позволяет вести долгую, ненавязчивую (а не как при использовании кинокамеры) беседу с героем. Это дает возможность добиться наиболее полного духовного раскрытия человека в кадре.

1) Появилась возможность не контратипировать старую пленку, что сохраняет ощущение свежести былых событий.

2) Видеотехника принесла естественность соединения различных телевизионных жанров в одной ленте, обеспечивая органическое сочетание игрового и документального искусства.

3) И главное – телевидение, начинавшееся с прямых, «живых» передач, даже перейдя на видеозапись, сохранило для зрителя ощущение живого события, которое творится у него на глазах. Этот особый феномен телевидения способен вызвать чувство сопричастности ко всему, что возникает на экране».⁹⁴

Чтобы понять, почему режиссер неигрового телевизионного фильма в СССР имел те же творческие инструментари, что и кинорежиссер, необходимо проанализировать телевизионную эстетику в целом и главное – систему формирования телевизионной программы.

Что же первично на телевидении: спрос или предложение? Культуролог

⁹⁴ Шергова Г.М. Арсенал выразительных средств. В сб. Документальный видеофильм: этап становления. М., 1982. С. 121.

Д.Дондурей отмечает: «Мы не понимаем, что эфир – это гигантское общественное благо, такое же, как язык, как недра. Эфир не принадлежит телевизионщикам, не принадлежит владельцам компаний, не принадлежит государству, более того, даже не принадлежит большим группам общества, потому что, кроме всего прочего, одна из задач гражданского общества – защищать меньшинство перед большинством. Эта серьезная проблема вообще не осмыслена... Нас давно потчуют старыми непрофессиональными сказками по поводу того, что спрос определяет предложение. Все люди, занимающиеся современной экономикой, особенно в такой сфере, как медиа, прекрасно знают, что давно предложение определяет спрос. Поэтому любые апелляции к рейтингу в значительной степени фальшивы».⁹⁵

Позже в этот же спор включились и кинематографисты, разделяя кино на авторское и коммерческое, другими словами – на кино «спроса и предложения».

Одна из первых книг о телепроцессе, вышедшая в СССР, называлась «Телевидение как искусство»⁹⁶. Ее название на долгие годы определило принципы формирования сетки телевещания.

Пример телевизионных выступлений И.Андроникова подтверждает, что при всей функциональной антиномии, на практике две основные функции телевидения (просвещение и развлечение) можно успешно совмещать.

Телепередачи с участием И.Андроникова («Ираклий Андроников рассказывает» и «Слово Андроникова») демонстрировались по советскому телевидению в prime-time (если оперировать современной терминологией). И соответственно, имели высокие рейтинги. То есть отмечалась прямо противоположная формула: предложение неизбежно рождало спрос, который, впрочем, снова и снова рождал предложение на заданном уровне.

Основные приемы И.Андроникова носят исключительно авторский, не телевизионный в сегодняшнем понимании, характер импровизации и пародийный элемент. «Особенно рассказ оживает, когда рассказчик начинает изображать

⁹⁵ Дондурей Д.Б. Правда, 2005. № 92 [электронный ресурс]. URL: <https://kprf.ru/pravda/issues/2005/92/article-8883>

⁹⁶ Рохлин А.М., Шастин В.В. Телевидение как искусство. М.:Искусство., 1962.

своих героев, передает их произношение, их повадки, их отношение и состояние».⁹⁷ Речь идет именно об элементе пародии. Условно можно назвать этот элемент *мемуарная пародия*. То есть повествование о тех людях, которых рассказчик знал лично. В разбираемом нами виде пародии как составной части рассказа, доминирующим элементом является не столько комическая, сколько мемуарная основа. Так, И. Андроников пародирует Алексея Толстого, Максима Горького, Василия Качалова и многих других.

В отличие от пародиста (если обсуждать пародию как отдельный тележанр), который изображает только медийные (узнаваемые) зрителем лица, для рассказчика главное – не узнаваемость изображаемых им героев, а интересный импровизационный текст (который воспроизведен по памяти, частично утрирован и доведен до нужной степени комизма, при этом без потери достоверности). И. Андроников пародирует своих преподавателей, знакомых, друзей, имена которых ни о чем не скажут широкому зрителю. Однако несмотря на это, его мемуарные пародии имели нужный комедийный и вместе с тем просветительский эффект.

Так, можно выделить некоторые особенности специфической пародии Андроникова, которая по всем критериям отличается от пародистов других стран:

- 1) импровизация;
- 2) монолог;
- 3) история рассказана одним рассказчиком, диалоги и даже трилоги воспроизводятся им же, в отличие от скетчей, где имеет место только диалог;
- 4) субъективный взгляд и мемуарность, когда в отличие от монопьесы, история рассказывается именно от лица конкретного рассказчика (в данном разборе – от лица Ираклия Андроникова), а не придуманного персонажа или гипотетического автора. Андроников лично знаком со своими героями;
- 5) детализация и гиперболы в описаниях (совершенно очевидно, что рассказывая, в частности, о провале своей лекции в Ленинградской филармонии, И. Андроников довольно существенно преувеличивал события, нагнетая их до

⁹⁷ Чуковский К.И. Вступление к книге И. Андроникова «Рассказы литературоведа», М. Детская литература, 1973. С. 145.

нужной степени комизма);

6) интерактив (когда, например, в финале разбираемой нами передачи И. Андроников говорит на камеру, декларируя появление и необходимость нового телевизионного жанра: «Актёр, снимаясь в кинокартине, не должен смотреть в кинокамеру, – иными словами, в глаза кинозрителю. Актёр, выступающий перед камерой телевидения, непременно должен смотреть в глазок камеры, должен общаться со зрителем. Зритель в кинотеатре – наблюдатель происходящего. Телезритель – соучастник, вернее, молчаливый участник происходящего. Ещё бы! К нему обращаются, с ним беседуют, телевизионное действие совершается в его доме!.. Благодаря этой особенности телевидение обладает качеством, не присущим киноискусству: с экрана телевизора можно рассказывать. Рассказывать полчаса, сорок минут, даже час...»⁹⁸).

7) экспрессия и эмоциональность.

Тематический диапазон Ираклия Андроникова также широк:

- 1) литература в частности и искусство в целом;
- 2) совмещение просветительской функции и комической доминантной;
- 3) истории, основанные как на личных воспоминаниях, так и на архивах.

Современному зрителю, даже с высшим образованием, шутки и остроумные высказывания Ираклия Андроникова, вероятно, не всегда могут быть понятны в силу ограниченной эрудиции. Хотя на тот период времени эти выступления были рассчитаны на массовую аудиторию, что свидетельствует о вполне подготовленном адресате.

Аналогичен по финальным выводам анализа и краткий разбор содержания «Голубого огонька». Если в целом проанализировать сценарии нескольких передач, то можно констатировать факт, что здесь присутствовали такие отнюдь не массовые виды искусств, как балет, опера, оперетта, степ, цыганский романс. Всё то, что сегодня в ограниченном количестве можно увидеть только на телеканале «Россия–Культура». При этом рейтинги «огонька» были куда более

⁹⁸ Каплан Б.С. Великий импровизатор. Музей телевидения и радио в интернете [электронный ресурс]. URL: http://www.tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=7484

высокие, чем у его современных аналогов.

Сравнения эти, безусловно, не вполне корректны, т.к. сегодня можно оперировать более широким выбором каналов и – как следствие – продуктов. Однако использование таких элитных видов искусств в самой массовой передаче, рассчитанной на показ в абсолютный прайм-тайм (новогодняя ночь, вечер 8 марта и т.д.), свидетельствует как о высоком уровне общего образования советского зрителя, так и о первичной категории «предложения» по отношению к «спросу». Впрочем, этим отличался не только «Голубой огонек».

Например, в фильме-концерте «Новогоднее похищение» (реж.Ю.Сааков, 1969) использовались следующие жанры:

1) народный танец (танцевальная группа Государственного русского хора им. М. Пятницкого и Краснознаменного ансамбля песни и пляски им. Александра, Красноярский ансамбль танца Сибири, Дагестанский ансамбль танца «Лезгинка»);

2) классическая музыка (ансамбль скрипачей Большого театра);

3) оперетта (Георг Отс, Татьяна Шмыга);

4) балет (Майя Плисецкая, Николай Фадеев);

5) опера;

6) романс;

7) цыганский романс (Николай Сличенко);

8) пародия (Виктор Чистяков, который, кстати, исполнял пародии без сценических костюмов и грима, что также свидетельствует о использовании пародии как вида искусства на телевидении);

9) степ-танец (Юрий Гусаков и Михаил Кушнер);

10) клоунада (Олег Попов).

Аналогичное жанровое разнообразие использовалось и в культовой кинокомедии «Карнавальная ночь» (реж. Э.Рязанов, 1956).

Всё это позволяет сделать вывод, что данное жанровое и тематическое наполнение являлось продуманным, преднамеренным и регулярным во всех праздничных передачах и концертах. Особенно хотелось бы подчеркнуть не

массовый характер используемых видов искусств, а вполне уместную и органичную подачу для привлечения широкого круга зрителя. Это важный и интересный момент еще мало проанализирован.

Советское телевидение было в своем роде феноменом – по смелости предлагаемого продукта и его адекватном восприятии среднестатистическим зрителем.

В итоге мы логично можем опровергнуть деление зрителя как такового: на зрителя, способного воспринимать и понимать серьезные жанры (например, авторское кино, балет или оперу), и на зрителя, неспособного к такому восприятию. Поэтому категории «спрос» и «предложение», вероятно, уместно было бы поменять местами и использовать в качестве аргумента в обратной функциональности.

Эмоциональная и интеллектуальная подготовленность советского зрителя позволяла телережиссерам смело использовать кинематографические средства, что объясняет отсутствие четких границ в использовании режиссерских приемов теле- и кинорежиссерами.

Мы отметим лишь некоторые из режиссерских приемов, которые в современном кино можно увидеть лишь в категории «фестивальное» (при этом на советском телевидении такое разнообразие инструментариев являлось вполне допустимым):

- 1) отсутствие дикторского закадрового текста («Шинов и другие», «Маринино житье»);
- 2) использование интерактива («Обыкновенный фашизм», «Летопись полувека», «Шинов и другие»);
- 3) авторское управление хроникой: использование стоп-кадра, реверсии, трактовка возможных мыслей документального героя и т.д. («Летопись полувека», «Обыкновенный фашизм»).

2.2. Режиссерские приемы и методы в российском кино XXI века: телефильмы и неигровое фестивальное кино

Терминологический кризис в искусствоведении и журналистике не позволяет сформулировать и выработать единые критерии, которые бы точно определяли принадлежность работы к тому или иному виду.

К.А.Шергова констатирует, что внутри калейдоскопического потока информации значимость жанровых различий в целом снижается – признаки жанра менее важны по сравнению с признаками принадлежности к телеканалу, соответствия «формату».⁹⁹

Киновед С.В.Сычев в статье «Бояться как огня. Документальное кино в России» цитирует 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"...».¹⁰⁰

Действительно, большинство исследователей единодушно отмечают, что несмотря на то, что понятие «формат» является неотъемлемой частью телевизионной практики, в теории пока что нет точного и общепринятого определения. Режиссер и искусствовед К.А. Шергова предлагает свое авторское определение «формата»: «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».¹⁰¹

Также К.А.Шергова отмечает, что понятие «формат» можно считать антонимом понятию «авторский», т.к. формат подразумевает некую органичную «встроенность» продукта в общую картину телеконтента конкретного телевизионного канала, а значит – конвейерность производства по некоторым

⁹⁹ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино : дисс... канд. искусств.: 17.00.03 М., 2010. С. 40.

¹⁰⁰ Искусство кино. 2008. №10 [электронный ресурс] URL: : <http://kinoart.ru/archive/2008/10/n10-article11>

¹⁰¹ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. : дисс... кандидата искусствоведения : 17.00.03 М., 2010. С. 27

общепризнанным шаблонам.¹⁰²

На сайте «Первого канала» предлагаются следующие рубрики: «Телепроекты», «Новости», «Фильмы и сериалы», «Доккино». Таким образом, понятие «телепередача» (или «телепрограмма») вообще никак не присутствует в данном перечне. В рубрике «Телепроекты» представлены исключительно телешоу, в то время как в рубрике «Доккино» – телепродукт, созданный по форматному шаблону телеканала (предполагается, что это и есть документальное кино).

Современный российский кинематограф всех направлений строго поделен на два лагеря: авторское (фестивальное) кино и телевизионное (рассчитанное на массового зрителя). Это принципиальная разница, и режиссеры того или иного направления пользуются совершенно разным инструментарием. Искусствовед В.Ф.Познин связывает такое деление с технологической революцией: «Упрощение технологии производства аудиовизуального продукта и постоянное увеличение его количества приводят (и уже привели) к снижению критериев оценки творческого уровня аудиовизуальных произведений, с одной стороны, и к резкому делению экранного творчества на элитарное (артхаус, артфильм) и на «массовую культуру» – с другой. И если в произведениях экранного творчества, претендующих называться искусством, продолжает развиваться поиск ненарративных средств выразительности, то «массовая культура» в основной своей массе явно тяготеет к нарративности, к минимизации художественно-эстетических выразительных средств».¹⁰³ В данном случае развитие техники приводит к изменению набора творческих и технических инструментов авторов.

Так какова же творческая специфика современного телевизионного фильма?

На телевидении выработана негласная, но вполне конкретная схема: хроника, ограниченные по хронометражу синхроны, лайфы (наблюдения) и доминирующий над изображением закадровый текст. Неигровые телефильмы

¹⁰² Там же, С. 32

¹⁰³ Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект. : автореферат дисс... докт. иск.: 17.00.03/ - М., 2009. С.10.

создаются по особому шаблону, для которого характерны вполне определенные режиссерские приемы.

Нами проанализирована драматургия и режиссура 10 фильмов, показанных с 01.01.2016 г. по 31.08.2016 г. на «Первом канале».¹⁰⁴ На основе этого анализа были выявлены некоторые закономерности.

Здесь в первую очередь необходимо отметить, что обязательным приемом, который облегчает зрительское восприятие, является использование закадрового текста. При этом виды закадрового текста могут комбинироваться (от лица автора и от лица героя), однако авторский текст всё же доминирует. Живая человеческая речь за кадром требует большего зрительского внимания, а значит – не вполне вписывается в среднестатистический портрет зрителя, для которого возможно «фоновое» использование телевизора или отсутствие дисциплинированного просмотра.

Так, в период с 1 января по 31 августа (140 продемонстрированных фильмов) на «Первом» был показан только один фильм без авторского закадрового текста – «В поисках сахарного человека» (реж. М.Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, Финляндия, 2012). А при анализе конкурсной программы неигрового кино XXXVIII Московского международного кинофестиваля выявлено, что там не оказалось ни одного фильма с использованием авторского или дикторского закадрового текста. Использовался только закадровый текст от лица героя.

Исходя из этого, закадровый текст от лица автора можно считать важнейшей приметой именно телевизионной стилистики.

Понятие «авторский закадровый текст» также требует некоторого уточнения. Л.Н.Нехорошев предлагает точное определение, фиксирующее

¹⁰⁴ «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 5.03.16 / «Георгий Юматов. Амнистия для героя», реж. А. Владимиров, эфир 19.03.16 / «Валентина Талызина. 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. Виктор, эфир 29.03.2016 / «Валерий Золотухин. Я вас любил...», реж. Г.Ананов, эфир 25.06.2016.

принципиальное различие между авторским и дикторским текстом: «Дикторский текст — отличается от голоса автора тем, что он по своему содержанию и по своей функции подчеркнуто информативен; в нем нет выраженного авторского отношения к происходящему в фильме, и потому этим текстом не создается образ автора».¹⁰⁵

Необходимо отметить, что авторский закадровый текст в телефильме, как правило, носит оценочный характер, но является совершенно типовым как по методу написания, так и по режиссерской задаче при выборе актера, читающего его. Расхожее понятие «официальный голос телеканала» унифицирует закадровый текст для телефильмов, исключая всякую персонификацию (от методов написания до манеры прочтения). Не только «Первый канал» и «Россия-1» используют метод «типового авторского текста». Например, на телеканале «Россия-Культура», где присутствует значительно более широкий инструментарий художественно-выразительных средств, тем не менее наблюдается неизбежная телевизионная тенденциозность. Так, в фильмах проекта «Больше, чем любовь» свыше 50 картин озвучено Сергеем Садовским, т.е. его манеру прочтения можно считать «голосом» данного телепроекта.

Телевидение сегодня является в большей степени вербальным средством передачи информации, и использование одного и того же закадрового текста создает «ассоциативный эффект» — зритель, включающий телевизор в хаотичном режиме, без ориентации на телепрограмму, по узнаваемому закадровому голосу сможет безошибочно определить не только телеканал, но и телевизионный цикл, который в данный момент демонстрируется.

Синхроны или интервью являются важным элементом аудиовизуальной текстуры фильма и распространенным режиссерским инструментарием. Однако использование синхронов на телевидении также имеет свою вполне определенную специфику. Синхроны в телевизионном фильме, как правило, ограничены по хронометражу. Даже если это интервью главного героя, основным носителем информации является типовой автор, и именно в закадровом тексте, а

¹⁰⁵ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М. : ВГИК, 2009. С. 29.

не в синхронах, отражается закадровая драматургическая линия. Синхрон является скорее ассистирующим элементом, и рассказ от лица героя подхватывает или завершает закадровый текст от автора. В среднем синхрон в телевизионном фильме длится не более 25 секунд (что выявлено при анализе неигровых фильмов, вышедших в эфир на «Первом канале» в период с 1 января по 31 августа 2016 г.).

Метод эклектики актуален в телевизионном кино и велика вероятность унитарного режиссерского приема в фестивальном фильме.

Изобразительный ряд телефильма в основном неоднороден: фотографии, хроника в различном качестве и интерпретациях, синхроны (интервью), лайфы (наблюдения), реконструкции, а также использование кадров из игровых фильмов.

При этом фестивальные фильмы зачастую совершенно неэклектичны по своей изобразительной структуре. Так, в фильме «Джульетта без Ромео» (реж. Г.Франк, 2003) используется исключительно метод наблюдения, в фильме «Полк, смирно!» (реж. Б.Лизнев, 2006) в качестве изобразительного ряда зрителю предлагается одна единственная фотография.

В телевизионной стилистике существуют достаточно жесткие ограничения, которые нигде не прописаны, но при этом режиссеры интуитивно соблюдают эти правила. Так, наблюдения (лайфы) ограничены по хронометражу и в большинстве случаев являются иллюстрацией к авторскому тексту.

В результате обозначенного выше анализа мы выявили, что максимальный хронометраж лайфа (наблюдения) без закадрового текста был использован в фильме «Черная кошка Станислава Говорухина» (реж. Н. Виктор) – 18 секунд. В среднем же лайфы без закадрового текста длятся не более 5–8 секунд, что делает невозможным использования метода наблюдения.

Вероятно, по этой причине термин «наблюдение» (подразумевающий длительный эмпирический метод) заменен на емкое английское слово «лайф» (life). Метод наблюдения дает возможность раскрыть героя максимально точно, лайфы же используются исключительно как иллюстративный материал, а внутрикадровое содержание лайфов поверхностно и зачастую постановочно.

Метод наблюдения используется в том случае, когда автор имеет производственную возможность работать с героем длительное время – снимать его повседневную жизнь и яркие события, добиваясь того, чтобы герой в конце концов привык к камере и игнорировал ее.

Таким образом, метод наблюдения подразумевает естественное и максимально полное раскрытие героя перед камерой. Лайфы же снимаются при производстве телевизионного фильма. Зачастую это дополнительные к синхрону съемки, которые запечатлевают героя в каком-либо естественном действии, при этом действие, как правило, совершается по просьбе режиссера (проход героя, герой, читающий книгу, и т.д.).

Формула, обозначенная Г.Франком как «факт-образ» («Перевод «будничного» факта в новое качество есть один из первоэлементов драматургии документального фильма...»)¹⁰⁶, в телефильме почти не используется. Зачастую используется обратная взаимосвязь: образ (если он наличествует в драматургии фильма) трансформируется в факт. А каждый озвученный факт иллюстрируется.

Так, в фильме «Валерий Ободзинский. И ты простишь мне мой побег» (реж. И. Голубева, 2016) ведущий озвучивает факт: «И вдруг, в какой-то момент портрет Ободзинского падает. И разбивается. Вдребезги». В следующей сцене зритель видит падающий и разбивающийся вдребезги портрет. Так, мы имеем двойную презентацию информации: визуально-вербальную. Этот прием характерен именно для шаблонного телефильма.

Трактовка понятия «образ» является важным моментом для обозначения принципиальной разницы между кино- и телеэстетикой неигрового фильма. Исследователь Е.А. Филиппова отмечает: «Проблема художественного образа как способа формирования представления о целостности мира противопоставляется медиаконструкции как постмодернистской установке на выделение отдельных структур реальности, где важнейшим является конструируемость вещей (фотовещей, кино вещей, анимационных вещей) и создание горизонта их

¹⁰⁶ Франк Г.В. Карта Птолемея. М. : Искусство, 1975. С.58.

видения».¹⁰⁷

Так или иначе, наличие образа (образного визуального решения; образа, рождаемого посредством контрапункта звука и изображения, образа, создаваемого речевыми конструкциями в закадровом тексте и т.д.) указывает на принадлежность аудиовизуального произведения к категории «кинофильма», а не «телефильма», вне зависимости от способа его трансляции.

Экспозиционная часть также вполне тенденциозна: телефильм, как правило, начинается с поставленного перед зрителем вопроса относительно жизни главного героя («Куда пропал Ободзинский?», «Почему у режиссера Говорухина испортились отношения с актрисой Ходченковой?» и т.д.). Таким образом, создается экспозиционная интрига, которую можно обозначить как «крючок» или «элемент кульминации». Этот прием, очевидно, позаимствован из «желтой» журналистики, а потому экспозиция фильма выстраивается по принципу формирования обложки глянцевого журнала. Примерно на второй минуте фильма (после пролога и заявленного вопроса) появляется титр с названием. Этот прием также можно считать в большей степени телевизионным.

Фестивальное неигровое кино претендует на реализацию тезиса Г.Франка «факт–образ», т.е. трансформацию любого факта в образ, причем различными художественно-выразительными средствами: «Мы видим простой факт. Изобразительно, словом, музыкой он превращается в образ. Этот образ впитывается следующим за ним обыкновенным 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».¹⁰⁸

Г. Франк подчеркивает возможность использования различных средств (от музыки до слова) для достижения главной цели — трансформации факта в образ.

Однако фестивальное неигровое кино, как и неигровое кино телевизионного

¹⁰⁷ Филиппова Е.А. Массмедиа и реальность: среда, конструкции, восприятие. дисс...философских наук: 24.00.01, Саранск, 2013. С. 8.

¹⁰⁸ Франк Г.В. Карта Птолемея. М. : Искусство, 1975. С. 59.

формата, также имеет свои жесткие типовые специфические тенденции.

При анализе программы нескольких кинофестивалей (XXXVIII ММКФ, «Русское зарубежье», «Россия», «Соль земли») выявлено негативное отношение отборщиков к закадровому тексту как к телевизионному приему, не позволяющему решать задачи неигрового фестивального кино, – репрезентация реальности, развитие особого эстетического экранного восприятия у зрителя, параллельного телевизионному восприятию шаблонного контента. Такое отношение к авторскому тексту в кинематографической среде также становится несколько механическим, при этом авторский текст может быть использован интересно и многогранно, являясь не приемом констатации (как на телевидении), а элементом режиссерско-драматургического решения (как в фильмах «Обыкновенный фашизм» М.Ромма или «Собачий мир» Г.Якопетти).

Авторский закадровый текст долгие десятилетия не развивался – причиной этого является именно предубежденность кинематографистов по отношению к данному драматургическому приему.

Из неигровых фильмов конца XX – начала XXI вв. можно вспомнить лишь немногие картины, где авторский закадровый текст был интересно использован. Например, в фильме Б.Лизнева «Полк, смирно!» и в трилогии А.Осипова, посвященной «Серебряному веку», – «Голоса» (1997), «Охота на ангела, или Четыре любви поэта и прорицателя» (2002), «Страсти по Марине» (2004). Здесь в качестве закадрового текста использовались письма и мемуары героев, составленные с помощью метода компиляции.

В ленте «Сказание о народе Кето» (реж. А.Химченко, 2014) использовалась написанная специально для фильма фольклорная баллада, являющаяся «псевдодокументальной» основой драматургии. Главные герои фильма – кеты – не имеют своего зафиксированного фольклорного текста, поэтому авторы фильма, основываясь на устных преданиях, сами написали стилизованный стихотворный текст.

В большинстве случаев в неигровых фильмах, рассчитанных на кинофестивальную публику, используется закадровый текст от лица персонажа

(т.е. текст документальный, чаще всего взятый из синхрона или интервью). При этом в авторском закадровом тексте достаточно сильны литературные традиции, поэтому отсутствие развития этого приема в документалистике ведет к языковому обеднению неигрового кино. В большинстве неигровых фестивальных фильмов режиссер и сценарист является одним и тем же лицом – именно по причине того, что умение владеть словом не требуется.

В XX веке сценарное мастерство (в неигровых и игровых фильмах) требовало не только владения драматургическими конструкциями, но также и писательского умения работы со словом. В сценарный цех приходили профессиональные литераторы: писатели и поэты (Ж.Превьер, А.Ржешевский, Ч.Дзаваттини, Т.Гуэрра и многие другие). Сценарист Ю.Коротков в своем интервью отмечает: «Набоков говорил, что ближе всего к сценаристам – поэты. Это очень точно, потому что, во-первых, поэзия строится на ассоциациях, образах, и сценаристика строится на образах. Во-вторых, у поэта ограниченное пространство в строфе, у сценариста – тоже».¹⁰⁹

При этом сценарий неигрового телевизионного фильма является междисциплинарным гибридом, и основы его написания чрезвычайно схожи с особенностями написания именно газетной статьи. Сценарист неигрового телефильма может быть журналистом и владеть словом как журналист. В XX веке отмечались следующие тенденции: на телевидении сценаристы используют журналистские методы и приемы для создания драматургии в целом и закадрового текста в частности; в фестивальном неигровом кино сценарист как творческая единица чаще всего отсутствует, и его функции перенимает режиссер, который может совсем не обладать литературными способностями. В документальное кино практически не приходят настоящие литераторы, т.к. в этой области им невозможно проявить свое искусное владение словом.

Какие же режиссерские приемы используются в современном неигровом кино, рассчитанном на фестивальную публику?

¹⁰⁹Ю.Коротков. Cinemotion. Здесь начинается кино [электронный ресурс] 30.04.2015URL: http://www.cinemotionlab.com/novosti/01970eto_byl_redkiy_sluchay_kogda_film_zapuskalsya_bez_gotovogo_scenariya_yuriy_korotkov_o_novoy_ekranizacii_a_zori_zdes_tihie

На XXXVIII ММКФ было показано 8 неигровых фильмов в конкурсной программе. Конкурс неигрового кино на самом престижном российском кинофестивале был организован только в 2011 году, до этого неигровые фильмы можно было увидеть только на внеконкурсных показах.

Первый фильм, удостоенный «Серебряного Георгия» за лучшую неигровую картину, – «В ад и обратно» (реж. Д.Данфунг, США, 2011). Это военная драма, для которой характерно большое количество лайфов (чаще всего снятых с помощью ручной камеры), отсутствие авторского или дикторского закадрового текста, который в редких случаях заменяют лаконичные информативные титры. Очень часто авторы используют полусубъективную камеру (ссылка на терминологию по классификации искусствоведа и сценариста Ж.Митри)¹¹⁰, снимая главного героя со спины. Интересным режиссерским решением является введение в структуру повествования «флешбэков» или ретроспекций, снятых ранее, т.е. здесь имеет место работа авторов с нелинейным временем.

Таким образом, в фильме использованы два пространства: герой дома и герой на войне. В одной из сцен используется закадровая речь, взятая из лайфа. Через короткую реплику («Будем патрулировать эту дорогу. Если они нападут сегодня утром – дадим отпор...») происходит переход из условного «сейчас» в условное «вчера». В фильме нет ни одного классического синхрона (или интервью), отсутствие которых компенсируется большим количеством лайфовых диалогов. Из отснятых синхронов (или интервью) используется только звуковая дорожка – речь героя иллюстрирует или комментирует воспоминания. Причем вероятна постановочность большинства эпизодов.

В 2012 году главный приз ММКФ получил фильм «В поисках сахарного человека» (реж. М.Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, 2012) – один из немногих зарубежных неигровых фильмов, показанных по российскому ТВ. Фильм построен по принципу расследования, когда автор разыскивает былую эстрадную звезду – Родригеса. Здесь используется большое количество синхронов

¹¹⁰ Митри Ж. Субъективная камера. Эстетика и психология киноискусства. В сб.: Вопросы киноискусства. Вып. 13. М., 1971. С. 318.

героев, которые вспоминают об этом певце (при этом допускаются вопросы интервьюера), а также хроника и фотографии. На 48 минуте (весь хронометраж фильма – 86 минут) появляется главный герой, и оставшееся время фильма занимают синхроны с ним и дочерями, которые удивлены неожиданно возродившейся славе Родригеса.

В 2013 году призером ММКФ стал польский фильм "Отец и сын" (реж. П.Лозиньский, 2013) – документальное «роуд-муви». В фильме использованы подчеркнута любительские съемки с помощью ручной камеры (отец и сын снимают друг друга на видеокамеру), а также кадры любительской хроники. Это новый, но уже вполне актуальный прием моносъемки (селфи-фильм), когда автор (режиссер, сценарист и оператор) является также и главным героем. В отличие от предыдущих картин, побеждавших на ММКФ в конкурсе неигровых фильмов, этот фильм – экспериментальный, не имеющий большой зрительской аудитории, в то время как предыдущие призеры имели не только возможность выхода в телеэфир, но и были показаны в кинотеатрах.

В 2014 году «Серебряного Георгия» получил фильм «Глубокая любовь» (реж. Я.Матушинский, Польша, 2013). В фильме использованы лайфы (в том числе и любительские съемки), хроника и телепередачи. Авторский или дикторский текст, а также текст от лица героя полностью отсутствуют. Используется закадровая и внутрикадровая речь персонажей.

В 2015 году лучшим фильмом ММКФ была признана картина «Земля картелей» (реж. М.Хейнеман, США, Мексика, 2015). В фильме используется закадровый текст от лица главного героя, лайфы (в том числе и любительская съемка), а также синхроны и интервью. Фильм снимался не постфактум свершившегося события, а в течение длительного времени. Он имеет четкую жанровую принадлежность – неигровой вестерн. Фабула также вполне определенная: местные жители маленького городка самостоятельно сражаются с мексиканскими наркоторговцами. Вероятно, что в фильме есть достаточное количество постановочных сцен, замаскированных под неигровые лайфы. По динамике, а также широкому хронотопу и использованию плотного экранного

времени фильм схож с другим фильмом-призером «В ад и обратно».

Российские фильмы в конкурсной программе неигрового кино ММКФ представлены почти ежегодно. Так, в 2012 году в конкурсную программу попал фильм «Чувственная математика» (реж. Е.Еременко, 2012), где используется все тот же режиссерский инструментарий: принципиальный отказ от авторского или дикторского закадрового текста, который в некоторых сценах заменен титрами, использование внутрикадровой и закадровой речи героев, а также большое количество лайфов. В этом фильме также используется система новеллизации.

В 2013 году в конкурсе был показан российский фильм «Холокост – клей для обоев?» (реж. М.Шакиров, 2013). Это единственный из анализируемых фильмов, в котором используется авторский закадровый текст (на 8 минуте, после ряда продолжительных лайфов, снятых ручной камерой). В лаконичном закадровом тексте подчеркивается присутствие автора как одного из героев фильма, при написании закадрового текста автор оперирует местоимениями, создавая этим самым эффект собственного присутствия, иногда усиливая его внутрикадровыми вопросами или репликами. Поджанр фильма – «роуд-муви». Драматургическая конструкция вполне четкая: трансформация героинь от начала фильма к финалу (тот же драматургический посыл, который лег в основу фильма «Старше на 10 минут» Г.Франка).

В 2016 году российское неигровое кино в конкурсе представлял фильм «24 снега» (реж. М.Барынин, 2016). Фильм состоит из органичных реконструкций быта жителей тундры. Эта картина – типовой этнографический фильм с использованием все тех же режиссерских приемов: синхроны, закадровая и внутрикадровая речь героев, лайфы. Основная драматургическая конструкция – использование смены времен года как метафоры течения жизни. Кстати, в 2011 году во внеконкурсной программе «Свободная мысль» был показан неигровой фильм «Счастливые люди: год в тайге» (реж. Д.Васюков, В.Херцог, Германия, 2010), снятый по тем же режиссерско-драматургическим лекалам (смена четырех времен года как метафора течения жизни).

Проанализировав фестивальные программы ММКФ, необходимо отметить,

что неигровые фильмы, рассчитанные на кинофестивальный показ и призванные решать более сложные эстетические и философские задачи нежели фильмы телевизионные, к сожалению, имеют весьма ограниченный набор режиссерских инструментариев. Более того, так же, как и телевизионные фильмы, имеют свой негласный «формат» (прямопротивоположный телевизионному, однако вполне четкий), и точно так же, как и на ТВ, соблюдаемый авторами негласно и интуитивно.

В 2016 году все шесть фильмов, показанных в конкурсной программе, имели одни и те же особенности, характерные для фестивального кино:

- 1) отсутствие авторского или дикторского закадрового текста;
- 2) в некоторых эпизодах вместо закадрового авторского текста использование информативных титров;
- 3) использование большого количества лайфов;
- 4) использование внутрикадровой и закадровой речи героя как основного источника информации;
- 5) небрежная операторская работа (отказ от профессиональной съемки в пользу ручной камеры и псевдолюбительской оперативной съемки).

При этом необходимо отметить, что диапазон тем вполне тенденциозен и во многом совпадает с темами, которые выбирают студенты профильных вузов. Так, мы проанализировали программу неигрового конкурса ММКФ в 2014, 2015 и 2016 годах и дипломные фильмы ВГИК в 2015 и 2016 годах студентов мастерской В.П.Лисаковича.

В результате можно обобщить приоритетную тематику:

- 1) этнографическое кино, созданное по типовой схеме: использование времен года для обозначения течения времени, большое количество лайфов, неспешный темпоритм. («Кисмет Болса», реж. Е.Донских; «Копляче», реж. А.Рванцова, ВГИК, 2015; «24 снега», реж. М.Барынин, ММКФ, 2016);
- 2) социальное кино («Ритм шагов», реж. Е.Якушева, ВГИК, 2015; «Глубокая любовь», реж. Я.Матушинский, ММКФ, 2014).

Так, неигровые фильмы об инвалидах априори обеспечивают сильное

эмоциональное воздействие на зрителя (так же, как и другие востребованные у студентов темы – фильмы о домах престарелых, о детских домах, о тюрьмах). Это – как раз тот диапазон «выигрышных» тем, позволяющих своей остротой прикрыть слабую драматургию или режиссуру.

Этнографические фильмы о малых народах привлекают режиссеров по аналогичной причине – фольклор кажется привлекательным сам по себе, без ясной режиссерской организации материала. Поэтому большинство таких фильмов получаются однотипными и поверхностными. При этом можно отметить внимательный подход к операторской работе, т.к. красивые пейзажи составляют основу этнографических неигровых фильмов.

Если проводить соответствующие аналогии, базируясь на основе программы ММКФ, с зарубежным кинематографом, то можно констатировать, например, что американское неигровое кино достаточно сильно отличается от фильмов других стран, да и их тематический диапазон носит несколько иной характер.

Это, в частности:

- 1) фильмы о политиках («Винер», реж. Э.Стейнберг, Д.Кригман, ММКФ, 2016; «Земля картелей», реж. М.Хейнеман, США, Мексика, ММКФ, 2015);
- 2) военные драмы («В ад и обратно», реж. Д.Данфунг, ММКФ, 2016);
- 3) фильмы антиглобалисткой направленности, фильмы-расследования, фильмы-разоблачения («Гонка на вымирание», реж. Л.Сахайос, ММКФ, 2015).

Американское неигровое кино отличается динамичным темпоритмом, ярко выраженной принадлежностью к какому-либо жанру («Земля картелей» – вестерн, «Ночной кошмар» – фильм ужасов, «В ад и обратно» – военная драма и т.д.), профессиональной операторской работой и большим количеством постановочных сцен, которые, однако, выдаются за прием «наблюдения», хотя очевидно, что режиссер ставил перед героями определенные режиссерские задачи, что, конечно, не вполне соответствует природе документального фильма.

Большинство неигровых фестивальных фильмов разных стран фильмов объединяет отсутствие закадрового текста – это общемировой тренд именно

фестивальной документалистики, который проводит четкое разграничение между неигровым теле- и кинофильмом. Данная тенденция получила распространение именно в XXI веке. В XX веке лучшие режиссеры авторского документального кино во всем мире использовали интересный яркий закадровый текст («Собачий мир», реж.Г.Якопетти, 1962, Италия; «Сена встречает Париж», реж. Й.Ивенс, 1957, Франция; «Обыкновенный фашизм», реж. М.Ромм, 1965, СССР; «Без солнца», реж.К.Маркер, 1982, Франция и др.).

Киновед С.В.Сычев отмечает: «Между тем девяностые годы и начало нулевых породили новое поколение режиссеров, которые начали снимать свои фильмы, не рассчитывая на то, что их увидит кто-то, кроме их коллег... В их работах можно выявить некоторые общие черты: преобладание метода длительного наблюдения и стилистики «прямого кино», внимание к «маленькому человеку», отказ от позиции по отношению к действительности при ее отражении, минимизация художественных средств, отсутствие закадрового комментария, проблемы с драматургией, вызванные нехваткой контакта со зрителем. Такое кино стало в девяностые годы называться «фестивальным» – не потому, что его авторы не хотели показывать свои фильмы широкому зрителю, а потому что больше нигде нельзя было их посмотреть».¹¹¹

Что же такое фестивальное кино? Это относительно новое терминологическое словосочетание (термин), еще мало исследованное в контексте научных определений. Очевидно, что фестивальное кино является альтернативой не только телевизионной продукции, но фильмам, рассчитанным для выхода в прокат.

2.3.Форматные особенности контента неигровых фильмов на телеканалах «Первый канал» и «Россия-Культура»

Сегодня подход к формированию телевизионной сетки вещания в корне отличается от принципов, по которым выбирается фильм для проката в

¹¹¹ Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма. дисс.. канд. фил.: 10.01.10/М., 2009. С. 306.

кинотеатрах. «В прошлом неигровое кино являлось неотъемлемой частью телеконтента и было вполне востребовано зрителем. К середине 1980-х число документальных телевизионных фильмов, ежегодно производимых на студиях Гостелерадио, исчислялось сотнями. Исследователь А.Г. Айзенберг в своей диссертации¹¹² называет число 280–300 фильмов, снятых в 1987 году. Им же назван объем, занимаемый документальным кино в недельной сетке вещания того времени, – от двенадцати до шестнадцати часов. Это крайне высокая цифра для телевидения, ограниченного двумя каналами едва ли по 18 часов ежесуточного вещания каждый без учета профилактических перерывов.

Исследования, проведенные ВНИИ киноискусства в начале 1980-х, показали, что документальные фильмы смотрит 31% телезрителей, в то время как для кинотеатров это значение к тому времени составляло уже 8,8%. В среде интеллигенции просмотр документальных фильмов по телевизору стал признаком хорошего тона и даже, в некотором смысле, оппозиционным занятием».¹¹³

Нами был проанализирован контент «Первого канала» в период с 1 января по 31 августа 2016 года. Продукция этого федерального канала наиболее точно отражает особенности подбора неигровых фильмов коммерческого направления. В итоге мы выявили те или иные подгруппы, в которые входят показанные в эфире фильмы, соответствующие необходимым тематическим критериям:

1. *Событийные фильмы* (картины, приуроченные к юбилею, памятного или праздничному дню).

Из 140 показанных в этот период неигровых фильмов (были подсчитаны также и документальные сериалы, в которых каждая серия считалась отдельно) юбилейных было 40. Причем из 67 фильмов-портретов число фильмов, показанных к юбилею или памятного дню, составило 21. А из 20 исторических картин – 15 были показаны в период с 4 по 11 мая и были приурочены к празднованию Победы.

¹¹² Айзенберг А.Г. Публицистический телевизионный фильм. Становление и развитие. Дисс. ... канд. филол. наук. 10.01.10. М., 1988.

¹¹³ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. : дисс... кандидата искусствоведения : 17.00.03. М., 2010. С. 69.

2. Система «рифмы» в телепрограмме.

Большинство неигровых фильмов-портретов выступали в тандеме с игровой картиной или телепередачей. Так, например, после показа неигровых фильмов – портретов «Ирина Печерникова. Мне не больно» и «Надежда Румянцева. Одна из девчат» – были показаны фильмы с участием актрис. А после демонстрации фильмов «Игорь Матвиенко. Круто ты попал...» и «Максим Дунаевский: жизнь по завещанию» были показаны телепрограммы «ДОстояние Республики», в которых герои предыдущих фильмов также выступали в качестве главных персонажей.

3. Особенности тематической селекции.

Большинство фильмов, показанных на «Первом» в период с 1 января по 31 августа – фильмы-портреты (из 140 – 67 неигровых картин являются таковыми).

При этом героями лишь трех картин являлись зарубежные деятели культуры: фокусник Дэвид Блейн в фильме «Дэвид Блейн. Реальность или магия» (показ состоялся в 01:10 по московскому времени), певец Родригес, герой оскароносного фильма «В поисках сахарного человека» (показ – в 03:20 по московскому времени) и «Кто вы, Артур Фогель» об известном музыкальном продюсере (показ – в 03:20 по московскому времени).

В остальных случаях – это отечественные деятели культуры и науки (34 героя – актеры, 15 – музыканты, 8 – литераторы, по 2 – циркачи, священники, художники и люди, чья жизнь была связана со спортом, 1 – оператор).

Из 140 фильмов – 20 посвящены исторической тематике. Актуальны также и сериалы – всего за этот период было показано десять многосерийных фильмов. В отличие от популярной в кинопрокате темы природы и экологии на телевидении фильмов о природе вышло в эфир всего 6 (все это серии проекта «Россия от края до края»).

4. Принцип подбора названия неигровых телевизионных фильмов.

Проанализировав 140 неигровых фильмов, показанных на «Первом» в указанный период, мы выявили, что основные принципы подбора названий фильма заимствованы из печатной журналистики, причем большинство прямо

напоминает заголовки журнальных статей. Как правило, используется обобщающее слово – имя главного героя. Затем следует непосредственно название.

Большинство названий незамысловаты и вместе с тем призваны привлечь внимание зрителя. Например, «Надежда Румянцева. Одна из девчат», где основной посыл – напомнить зрителю о самом известном фильме актрисы. В большинстве случаев в названии используется цитата, взятая из синхрона, т.е. прямая речь от первого лица («Владимир Высоцкий. "Я не верю судьбе"», «Олег Попов. "Я жив"», «Юрий Соломин. "Не люблю фанфары"», «Жанна Прохоренко. "Оставляю вам свою любовь..."», «Эрнст Неизвестный. "Я доверяю своему безумию"», «Георгий Жженов. "Вся моя жизнь – сплошная ошибка"», «Сергей Юрский. "Я пришел в кино как клоун"», «Ирина Печерникова. "Мне не больно"», «Валентин Гафт. "Чужую жизнь играю как свою"» и др.). Такое большое количество названий фильмов, основанных на цитатах, свидетельствует о доминантной роли синхрона в неигровом телевизионном фильме.

Еще один распространенный прием, также позаимствованный из печатной журналистики, – перефразирование какой-то известной фразы или названия фильма («Она нагадала убийство» – перефразированное название известного американского сериала 1985–1996 гг. «Она написала убийство»).

Также используется прием использования цитаты из известной песни или фильма («Игорь Матвиенко. "Круто ты попал..."», «Алена Апина. "А любовь она и есть..."», «Женя Белоусов. "Он не любит тебя нисколько..."», «Инна Чурикова. "Не принцесса! Королевна"», «"Все перемелется, родная», «Земля в иллюминаторе», «На его месте мог быть я» и др.)¹¹⁴

Анализ названий фильмов еще раз свидетельствует о том, что в неигровой телевизионной документалистике очень сильны традиции журналистики печатной, которые в целом оказали на неигровое телекино значительно более существенное влияние, чем неигровой кинематограф со своими традициями

¹¹⁴ Первый канал. Официальный сайт [электронный ресурс] URL: <http://www.1tv.ru/shed>

отказа от закадрового текста, трансформации факта в образ, метода длительного наблюдения и использования первичной ситуации. Все эти приемы не свойственны неигровому телевизионному фильму в общей своей массе.

Если сравнивать тематический диапазон фильмов, вышедших в *российский кинопрокат*, и тематику большинства неигровых фильмов, *показанных в эфире*, то в целом можно отметить следующие различия.

1. На телеканале общей тематики, таком, например, как «Первый канал», доминирует жанр фильма-портрета, в то время как для кинопроката предпочтительны неигровые фильмы о природе. Следует также отметить, что существует большое количество специализированных каналов, на которых преимущественно демонстрируются фильмы о путешествиях и природе.

2. Обязательное наличие закадрового текста в телевизионных фильмах и более демократичный подход к этому вопросу при отборе фильмов для показа в кинотеатрах.

3. В фильмах, демонстрирующихся в кинотеатрах, более качественная операторская работа, при этом режиссер уделяет самое пристальное внимание изобразительной составляющей фильма.

4. В фильмах, вышедших в прокат, значительно меньше классических синхронных, чем в телефильмах, где доминантной визуальной составляющей является именно синхрон.

5. В большинстве случаев неигровой телефильм начинается с драматургического крючка (этот прием можно условно обозначить как «анонсированная экспозиция»). В большинстве фильмов, показанных в кинотеатрах, используется линейная сюжетная композиция.

Киновед С.В.Сычев предлагает свою жанровую классификацию фильмов, востребованных на телевидении: «Телевизионная документалистика функционирует исключительно по принципу информационно-развлекательной непритязательности: три наиболее распространенных на сегодняшнем ТВ жанра – расследование, портретный фильм и научно-популярная передача – делаются по

одним и тем же шаблонам без всякого намека на художественность».¹¹⁵ Необходимо отметить, что вышеперечисленные черты характерны для универсального телевизионного канала («Первый канал», «Россия–1», «НТВ», «ТВ-Центр» и т.п.). При этом в сетке теле вещания представлен телеканал, контент которого тематически и качественно отличается от контента других телеканалов – это телеканал «Россия–Культура».

Конечно, программная специфика свойственна каждому телеканалу, однако общий подход на большинстве телеканалов к демонстрации неигрового кино также очевиден. «Россия–Культура» отличается от других телеканалов не только отсутствием рекламы, но также и большим количеством неигровых фильмов, превалирующим даже над игровыми фильмами и телепередачами. За 33 дня на этом телеканале (период с 12 августа по 13 сентября 2016 г.) было показано 247 неигровых фильмов (повторы эфира и неигровые телесериалы также учитывались), в то время как на «Первом» за семь месяцев (период с 1 января по 1 сентября 2016 г., повторы эфира и неигровые сериалы также учитывались) было показано 140 неигровых фильмов.

При анализе телепрограмм «Первого канала» и «Культуры» выявлены следующие тенденции.

По «Первому» в день показывают от 1 до 3 неигровых фильмов (как правило, в будни не показывают неигровое кино вообще, в выходные дни количество показанных картин может варьироваться от 1 до 3), в среднем от 8 до 12 телепередач, 2–3 телесериала и 1–3 игровых фильма.

Принципы верстки телепрограммы на канале «Россия–Культура» совершенно другие: в неделю на канале демонстрируется в среднем от 12 до 15 неигровых фильмов, 1–2 игровых фильма, примерно от 3 до 5 телепрограмм, а также один спектакль, один концерт и один творческий вечер (или трансляция вручения какой-либо авторитетной премии). Виды и типы неигрового кино здесь не только шире и разнообразней тематически, но также и демократичней по

¹¹⁵ Сычев С.В. «Бояться как огня. Документальное кино в России» Искусство кино. 2008. №10 [электронный ресурс]. URL: <http://kinoart.ru/archive/2008/10/n10-article11>

способам творческой (режиссерско- сценарной) организации материала.

Отметим некоторые принципы, свойственные в той или иной степени неигровой программе телеканала «Россия–Культура», применяя сравнительный анализ с неигровым контентом «Первого».

1. Тематический диапазон неигровых фильмов.

На «Первом» 1 августа (суббота) был показан всего один неигровой фильм, героем которого стал шоумен Леонид Якубович, а на «Культуре» героями неигровых фильмов стали клоун Олег Попов, пианист Святослав Рихтер, актриса Людмила Целиковская, драматург Виктор Славкин, актер Владислав Стржельчик.

5 августа (среда) ни одного документального фильма на «Первом», а по «Культуре» можно было увидеть неигровые фильмы, героями которых стали философ Павел Флоренский, физик Рем Хохлов, химик Антуан Лоран Лавуазье, композитор Дмитрий Шостакович.

12 августа (среда) ни одного документального фильма на «Первом» (кстати, на канале вообще систематических показов неигровых фильмов в будние дни выявлено не было), а по «Культуре» героями фильмов-портретов были балерина Вера Коралли, художник Камиль Писсаро, режиссер Александр Адабашьян, князь Григорий Потемкин, литераторы Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус, семья Аксаковых.

20 августа (суббота) на «Первом» показан один документальный фильм, посвященный памяти актера Льва Дурова (событийный показ, связанный со смертью актера), а на «Культуре» демонстрировались фильмы о Льве Дурове, о героини французского Сопротивления Вере Оболенской и писателе Владимире Короленко.

4 сентября (пятница) героями единственного неигрового фильма- концерта на «Первом» стали участники группы The Rolling Stones, а героями неигровых фильмов на «Культуре» – поэты Анна Ахматова и Лев Гумилев, авиаконструктор Игорь Сикорский, художник Павел Челищев, путешественник Тур Хейердал, балалаечник Василий Андреев.

На телеканале «Россия— Культура» выходят в эфир фильмы не только о широко известных личностях, но также и о людях, известных узкому кругу интеллектуалов. Также необходимо отметить, что если на «Первом» в большинстве случаев героями неигровых фильмов становились деятели культуры (65 фильмов из 140, проанализированных в данный период, посвящены биографиям артистов, писателей и т.д.), то в этом смысле контент «Культуры» более многогранен. Зритель имеет возможность познакомиться с жизнеописанием изобретателей, физиков, химиков, путешественников, забытых или малоизвестных деятелей культуры. Таким образом, функция телеканала «Россия— Культура» скорее просвещенческая, нежели развлекательная. «Первый канал», безусловно, является в основном развлекательным.

2. Принцип формирования сетки теле вещания.

Используя количественный анализ, можно сделать вывод, что на «Первом» неигровые фильмы показывают большей частью в выходные дни, на «Культуре», напротив, количество демонстрируемых неигровых фильмов в выходные дни сокращается в несколько раз, предпочтение отдается старым игровым фильмам, также традиционно вечером демонстрируется авторская анимация, становится больше телепередач, которые выходят в эфир только по выходным (например, «Пешком...», «Необыкновенный концерт с Эдуардом Эфировым» и др.). На «Первом», напротив, большинство передач выходят ежедневно по будням, а в выходные дни количество телепередач несущественно сокращается, а их место занимает 1–2 неигровых фильма.

3. Жанровое и видовое разнообразие.

Виды телеконтента в сетке вещания «Первого» достаточно немногочисленны: это игровое кино, неигровое кино, анимация для детей, развлекательные и информационные телепередачи.

Вариантов телеконтента «Культуры» значительно больше: помимо неигрового кино, игрового кино и телепередач (среди которых есть также и передача для детей – «Спокойной ночи, малыши!», и для молодежи – «Искатели», информационные передачи, развлекательные и обучающие), почти ежедневно

зрители могут увидеть телеспектакли или творческие вечера, концерты симфонической музыки, а по выходным – авторскую анимацию, также регулярно транслируются вручения авторитетных театральных и музыкальных премий.

4. Режиссерские и сценарные приемы.

На «Первом» существует шаблон неигрового фильма, основными элементами которого являются плотный закадровый текст, обилие синхронов, динамичная драматургия (события из жизни героя доводятся авторами до нужной степени драматизма, зачастую искусственным способом – за счет закадрового текста и манеры подачи информации), приоритет за фильмами о ныне живущих героях – из 67 фильмов-портретов 32 были посвящены ныне живущим личностям, и все повествование строилось на большом количестве синхронов, а также о героях, недавно ушедших из жизни (5 фильмов были приурочены к дню памяти недавно ушедшего героя), герои остальных картин – деятели XX века. В исследуемый период был показан только один фильм, героем которого стал не наш современник, – это Владимир Маяковский.

В большинстве случаев используются стандартизированные приемы неигрового кино: наличие хроники, синхронов самих героев, а также воспоминания о них очевидцев и цитаты из игрового кино.

Режиссер С.Зеликин вспоминал: «Я когда-то снял фильм «Екатерина III» о Фурцевой, и меня попросили сделать о ней еще одну картину в рамках проекта «Документальный детектив». Но у нее в жизни не было ничего особенно детективного. Значит, сказали мне, надо найти зацепку, чтобы создать с ее помощью какой-то секрет, тайну, которая в рамках фильма была бы раскрыта. Без этого, говорят, зрителю будет неинтересно смотреть. Конечно, если все время кормить человека чем-то переперченным, то потом нормальная соленая пища ему будет казаться слишком пресной».¹¹⁶

Диссертант часто сталкивается с подобными «форматными условиями» драматургического построения. В 2007–2008 гг. в эфире телеканала «Звезда»

¹¹⁶ С.Зеликин «Телевидение уже воспитало своего зрителя» (режим доступа 15.09.2017)
URL: <https://lenizdat.ru/articles/1054011>

выходил неигровой телесериал «Кремлевские лейтенанты», каждый фильм-портрет которого был посвящен жизни сына известного советского военачальника или партийного деятеля.

Герой одного из фильмов «Александр Щербаков: испытания в небе и на земле» – сын Александра Сергеевича Щербакова, занимавшего высокие посты в 30–40-х годах (кандидат в члены Политбюро ЦК КПСС, первый секретарь Московского обкома ВКП(б), депутат Верховного Совета СССР, начальник Совинформбюро, начальник Главного политуправления Красной Армии). Перед авторами фильма стояла сложная задача: в экспозиции (первые пять минут фильма) рассказать о том, кто такой Александр Щербаков-старший и кто такой Александр Щербаков-младший (впоследствии он стал летчиком-испытателем). И всю эту информацию подать в форме «драматургического крючка», в котором будет содержаться элемент кульминации, возможный для дальнейшего *рефрена* (повтора) в конце эпизода, после которого предполагалось наличие рекламы.

Александр Щербаков-младший в интервью был достаточно сдержан, не рассказывал о своей личной жизни. Тем не менее руководство требовало от авторов драматургического соответствия жанровому телевизионному шаблону. В конце концов, я (как автор сценария) нашла в биографии героя тот факт, что 6 мая 1979 года самолет, который в этот день он испытывал, потерпел аварию. Тогда Щербакову-младшему было 44 года, и именно в этом возрасте умер его отец в ночь с 9 на 10 мая 1945 года.

Таким образом, была сформирована некоторая формальная связь событий, позволяющая не только связать отца и сына, но и очевидно искусственным способом довести экспозицию до нужной степени драматизма, при этом не пренебрегая достоверностью.

В экспозиционном закадровом тексте присутствуют элементы прозаической беллетристики: «10 мая 1945 года летчику Александру Щербакову приказали срочно лететь в Москву. Александр понимал, что происходит что-то неладное, генералы, которые летели с ним, тихо о чем-то переговаривались, но Щербакову ничего не говорили». Далее шло упоминание известных имен, которые бы

«привлекли» зрителя: «На аэродроме Щербакова встретил генерал Власик и по поручению Сталина сообщил, что умер его отец – Александр Щербаков-старший. Хоронили его на Красной площади – урну с прахом нес сам Сталин... Во время войны Щербаков занимал шесть крупных должностей: одновременно являлся секретарем ЦК ВКП (б), начальником Главного Политического управления Красной Армии, возглавлял Совинформбюро и занимал другие высокие посты».

Использование искусственно созданной событийной связи между отцом и сыном, не лишенной мистического пафоса, было призвано привлечь внимание и интерес зрителя: «Такая нагрузка на сердце привела к тому, что Александр Сергеевич умер в 44 года, в день Победы. Но через много лет судьба повторится. Когда его сыну – Александру Щербакову-младшему исполнятся все те же 44 года, 6 мая он сядет за штурвал экспериментального самолета МиГ-25, на котором недавно погиб летчик-испытатель генерал Кадомцев...» В финале закадрового текста – эмоциональное многоточие. Видеоряд – горящее шасси и другие выразительные кадры.

Когда Александр Александрович Щербаков посмотрел фильм, который в целом ему понравился, то выразил недоумение по поводу упоминания в самом начале фильма не слишком важного события в его жизни (авария экспериментального самолета, который он пилотировал 6 мая 1979 г.), т.к. в его жизни было много авиационных аварий, причем намного более серьезных... В данном случае не было фактической неправды, но была произвольная фокусировка на событии из жизни героя, которое в действительности не являлось столь важным и веховым, как это педалируется в фильме.

Выбор подобного героя (как для фильма «Александр Щербаков: испытания в небе и на земле») не является типичным для других каналов, например, для «Первого» или «Россия-1». Александр Щербаков – не медийный герой, он не актер и к тому же не был готов на откровенные интервью. Фильм создавался по заказу телеканала «Звезда», который можно считать тематическим, рассчитанным на аудиторию, которая интересуется, в частности, военной историей страны.

Герои же для «Первого канала» подбираются по шаблонным принципам:

1. *Медийность* (чаще всего – люди искусства).

По этой причине драматургическая задача (рассказать о том, кто же такой герой) – не актуальна. Зрителю знакомо имя героя и род его деятельности. Как правило, автор стремится лишь напомнить зрителю о заслугах героя (например, использование в экспозиции фильмов с участием актера).

2. *Событийность* (фильм к юбилею или смерти героя).

К.А.Шергова называет такой тип фильмов «мемориальными»: «Мемориальные фильмы благодаря описанным выше преимуществам современного телевидения могут появиться буквально неделю спустя после смерти человека. Они не претендуют на полноценное освещение жизненного пути и содержат совсем иной пафос, часто откровенно сентиментальны».¹¹⁷

3. *Все герои – наши современники.*

По этой причине в таких фильмах большое количество синхронных – с друзьями и родственниками, а также с самим героем.

Проанализируем несколько экспозиций телефильмов для характеристики основных драматургических приемов.

Так, в экспозиции фильма «Валерий Золотухин. Я вас любил» (реж. Г.Ананов, эфир 25 июня 2016 г.) в самом начале используется кадр из фильма с участием актера. Далее – закадровый текст: «У Валерия Золотухина было две жизни. Первая – на показ для всех. В ней актер был веселым и бесшабашным Бумбарашем. Был предметом женского восхищения. Был добрым отцом. На виду у всех Золотухин жил легко, играючи. Но была у него и другая тайная жизнь. Не для чужих глаз. О ней актер рассказывал в своих дневниках. И эта жизнь была полна тревог и сомнений». Синхрон с актером В. Черняевым: «Ему пошли угрожающие письма... Мы тебя серной кислотой...» (создание иллюзии детективной интриги). И снова закадровый текст: «В нашем фильме мы

¹¹⁷ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. М., 2010. С. 82.

расскажем всю правду: что мучило актера и о чем он жалел больше всего на свете и кого по-настоящему любил...»

Этот прием, столь часто используемый на телевидении, можно условно обозначить как прием «*многоточия*» (или «драматургический крючок»). Авторы ставят перед зрителем вопрос или обещают «рассказать правду о...».

Далее в течение фильма идет возвращение к экспозиции непосредственно перед рекламным блоком, чтобы поддерживать интерес у зрителя. Этот прием можно условно обозначить как прием *рефрена* (повтора).

Таким образом, драматургия неигрового телефильма формируется по законам жанрового игрового кино, рассчитанного на массового зрителя. Соответственно, особое внимание авторов уделяется любовной линии и смерти героя, вследствие чего основными жанрами неигрового фильма на ТВ являются детективы и мелодрамы.

С.В.Сычев пишет: «Ксения Ларина на «Эхе Москвы» составила подборку названий фильмов о знаменитостях с детективным оттенком, показанных только за 2006 год: «Убийство на Кутузовском. Зоя Федорова», «Смерть кулинара. Вильям Похлебкин», «Александр Башлачев. Смертельный полет», «Владимир Высоцкий. Смерть поэта», «Контракт со смертью. Рудольф Нуриев», «Роман со смертью. Валентина Малявина», «Убийство по законам жанра. Михаил Круг», «Бомба для певца. Владимир Мигуля», «Александр Кайдановский. Трагедия Сталкера», «Американская трагедия. Александр Довженко», «Двойная жизнь Георгия Буркова», «Жизнь после славы. Валентина Леонтьева», «Пять предсмертных записок. Маршал Ахромеев», «Андрей Миронов и его женщины».¹¹⁸

На «Культуре» представлены фильмы с более широкой географией и значительно более широким хронотопом. Так, можно увидеть фильмы не только о наших современниках, но и о героях разных веков и разных стран. В анализируемый период были показаны фильмы о Пьере Симоне Лапласе, О.

¹¹⁸ Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино– и телефильма. : дисс... канд. фил. н. : 10.01.10.М., 2009. С. 169.

Генри, Василии Андрееве, Абулькасима Фирдоуси, Льве Толстом, Лар Цзи, Жюле Верне, Петре Чайковском, Ирвинге Берлинге, Федоре Плевако, Сергее Боткине.

«Россия–Культура» представляет широкий ассортимент неигрового фильма — от жанровых, «журналистских» драматургических конструкций до авторского документального кино, призеров различных кинофестивалей. Напомним, что на «Первом» за семь месяцев анализируемого периода был показан всего один «неформатный» неигровой фильм «В поисках сахарного человека», получивший премию «Оскар». Фильм был показан в 03:20 по московскому времени.

Киновед Л.Н.Джулай отмечает: «Через телевидение — уже не через кинематограф — осуществляется трансляция определенным образом организованной и оформленной концепции миропонимания. В телепоказе на любой фильм, и кино-, и теле-, влияет прежде всего контекст программы. Тогда как в условиях кинопоказа фильм все же равен самому себе. Такова неизбежная плата за эфирный прокат. Здесь фильм может и выиграть, и проиграть, даже вне зависимости от собственных достоинств и недостатков. Успех может решить просто удачное место в сетке вещания, телевизионное же «неудобье», наоборот, может пригасить его. Секреты эти давно уже практикуются составителями программы, размещающими конфликтный фильм то на ранний, а то и на сверхпоздний час, пряча его от массового зрителя. Цензура осуществляется и так... без цензуры».¹¹⁹

Жанр неигрового фильма-портрета, транслирующегося по случаю или в связи с актуальным событием в тандеме с игровым фильмом, телепередачей, концертом или телеспектаклем (последние варианты характерны только для «Культуры») актуален для обоих анализируемых каналов. На телеканале «Россия–Культура» также мало фильмов о природе, при этом большинство неигровых фильмов, вышедших в прокат, — фильмы о природе и экологии. Для обоих каналов, эстетическая тематическая политика которых совершенно различна, тем

¹¹⁹ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм — опыты социального творчества. М.: Материк, 2005. С.202.

не менее характерно наличие неигровых сериалов и неигровых фильмов, являющихся частью цикла – рубрики («Теория заговора» на «Первом» или «Письма из провинции» на «Культуре»).

Можно смело говорить о том, что программа телеканала «Россия–Культура» в значительной степени занята фильмами «нетелевизионного» формата. Потребительская цепочка «кинофестиваль – кинопрокат – телеэфир – Интернет» на сегодняшний день несостоятельна, и, как правило, от одного звена (или кинофестиваль, или кинопрокат, или телеэфир) происходит переход сразу к последнему (Интернет).

На канале «Россия–Культура» активно практикуют ретроспекции знаменитых кинорежиссеров, в том числе и кинодокументалистов. Так, в июле 2016 года состоялась серия юбилейных показов неигровых фильмов М.Голдовской, все четыре картины которой сняты без использования авторского или дикторского закадрового текста («Аркадий Райкин», «Олег Ефремов. Чтобы был театр», «Михаил Ульянов. Хроника одной роли», «Анастасия Цветаева. Мне девяносто лет. Еще легка походка...»). Примечателен выбор фильмов этого режиссера: герои всех картин – известные люди XX века, что соответствует телевизионному подходу к доминантным для показа темам.

Существует ли формат у телеканала «Россия–Культура»? В этом случае под форматом можно понимать в большей степени тематическую направленность, а именно отсутствие явной политической ангажированности, интерес к личностям прошлого, а не к сиюминутным новостям.

Отдельного внимания заслуживает проект телеканала «Смотрим... Обсуждаем», который выходил на канале в 2012–2015 годах. В рамках телепередачи были показаны неигровые фильмы совершенно различной стилистики и направлений – как художественных, так и тематических. Поскольку все показанные картины – призы крупнейших кинофестивалей, драматургическая конструкция большинства фильмов не подразумевает использование авторского или дикторского закадрового текста (например, «Мост», «Все дело в ритме!», «Пицца из Освенцима», «Бухта» и др.).

Многие фильмы сняты не в приоритетном для телевидения жанре документального фильма-портрета, некоторые картины не вписываются в общепринятую систему жанров неигрового кино. Например, иллюстративное философское киноэссе с участием Д.Малковича «Чертовы понедельники и земляничные пироги» (реж. К.Шрайбер, Нидерланды, 2008), жанр которого указан в аннотации как «путешествие по закоулкам собственного сознания».¹²⁰

Также были показаны ленты, которые можно отнести к направлению монофильма с характерной конвергенцией автора и героя, например, фильм «Пицца в Освенциме» (реж. М.Циммерман, Израиль, 2008), в котором главная героиня (она же – режиссер и оператор фильма) поехала со своим отцом по местам концентрационных лагерей, которые он прошел в детстве.

В фильмах, показанных в рамках этого телепроекта, используются режиссерские приемы, в большей мере характерные для кинофильмов. Например, прием «первичной ситуации», используемый в фильме «Согласные на всё исправляют мир» (реж. Э.Билчбаум, М.Боннано, К.Энгфер, США, 2009). Делая сайты-дубликаты известных компаний, группа активистов (они же – авторы фильма) получали приглашения на конференции и симпозиумы, где выступали от имени крупнейших нефтяных и газовых компаний, дискредитируя их шокирующими выходками, которые являлись своеобразной формой протеста против капиталистической системы. В рамках проекта был показан также шедевр М.Ромма «Обыкновенный фашизм», прошла ретроспектива фильмов А.Пелешьяна («Времена года», «Конец», «Обитатели»).

Контент, представленный в рамках телепроекта, совершенно неоднороден не только по темам, но и по качеству. Так, еще одной антителивизионной характеристикой, ставшей уже частью стилистического направления, можно считать заниженные критерии технического качества (съемка с рук, расфокус, зернистое изображение и другой технический брак).

Так, был показан российский фильм «Мама, я убью тебя»

¹²⁰ Официальный сайт телеканала “Россия-Культура”. [электронный ресурс] URL: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20934

(реж.Е.Погребижская, 2013), имеющий все характеристики телевизионного фильма, включающего в том числе и использование авторского закадрового текста, но при этом большое количество операторского брака в изобразительной части, а также технический брак звука. Вероятно, такая небрежность к техническим требованиям мотивируется авторской позицией, т.к. в окончательную монтажную версию включаются кадры самого съемочного процесса, когда автор с телекамерой снимает интервью, причем делается это совершенно осознанно, дублируется использование местоимений в закадровом тексте («...И тут воспитательница рассказывает мне...»). При этом тема является остросоциальной и очень востребованной как у студентов профильных вузов, так и у профессиональных кинематографистов. Страдания и слезы детей, будни детского дома – тема, которая даже при самой посредственной режиссерской работе будет иметь зрительский отклик.

В рамках этого же проекта был показан фильм совершенно нетелевизионного формата «Старец Пассий и я, стоящий вверх ногами» (реж. А.Столяров, 2012). В его драматургической структуре присутствуют некоторые характеристики телевизионной стилистики, а именно авторский закадровый текст, также с использованием местоимения («Я снимаю комедию, с божьей помощью»), телевизионный прием «дублирования элементов» – игривая музыка, закадровый текст, в котором обозначается жанр комедии, и видео с использованием цейтрафера (ускоренный эффект). В фильме много игровых реконструкций и прямого обращения автора к зрителю (непосредственно на камеру), используются также стилистически разнородные сцены (переход в черно-белую гамму, стилизация под немое кино). Это один из тех редких случаев, когда в рамках проекта «Смотрим... Обсуждаем» был показан фильм, который можно считать в большей степени игровым, чем неигровым. В аннотации на телеканале «Россия–Культура» вид фильма указан как документальный игровой фильм.¹²¹

В фильме «Повесть о Вуквукае – маленьком камне» (реж.А.Вахрушев, 2011)

¹²¹ URL: http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/184262/brand_id/20934

полностью отсутствует закадровый текст, а также нет интервью и синхронов. Видеоряд составляют лайфы и наблюдения. В названии фильма используется отсылка к прозаическому жанру повести, что обыгрывается разделением эпизодов на главы, т.е. авторский закадровый текст заменяют титры («Глава VII. О том, как Вуквукай кормит духов и просит Творца о помощи»).

Так или иначе, программа «Смотрим... Обсуждаем» очень точно отражает тематический диапазон режиссеров неигрового кино, в частности, кино российского. Задача телепроекта – показ лучших документальных фильмов мира. Основной принцип отбора – победы на престижных кинофестивалях. Эту телепередачу можно считать телеплощадкой для показа фестивального неигрового кино, при этом российское кино демонстрируется несколько чаще, причем фильмы, победившие на внутренних кинофестивалях, не очень авторитетных в мировом контексте (эта тенденция наблюдается в третьем, четвертом, пятом сезонах в 2013–2015 гг.). Российские фильмы поднимают ряд типовых остросоциальных тем, не всегда заботясь о качестве – как творческом, так и техническом, рассчитывая на острую и беспримысленную в эмоциональном плане тему.

Здесь выявлены доминантные темы, которые совпадают с европейскими тенденциями (см. анализ неигровой программы ММКФ в параграфе 2.2):

- 1) детские дома («Мама, я убью тебя», реж. Е.Погребижская);
- 2) дома престарелых («Широкие объятия», реж. Ю.Киселева);
- 3) этнографическое кино («Повесть о Вуквукае – маленьком камне», реж. А.Вахрушев);
- 4) фильмы об инвалидах («Части тела», реж. М.Кравченко).

Эти темы являются не просто доминантными, а приоритетными среди документалистов, причем их не останавливает даже некоторая тематическая «конвейерность», которая стала частью современного кинопроцесса. Фильмы, снятые на указанные темы, имеют больше шансов победить на кинофестивалях, а также имеют некоторое преимущество в выборе формы: форма становится не важна сама по себе, т.к. тема в любом случае будет доминировать и являться

гарантом бесспорного зрительского сочувствия.

В этом списке несколько обособленно стоит поджанр этнографического фильма, который является востребованным и популярным во всем мире. При этом для российского этнографического фильма характерен междисциплинарный подход: авторы оперируют как экологическими, так и философскими категориями, что делает российские этнографические фильмы интересными в контексте развития этого поджанра в мире.

Уникальность и важность телепроекта «Смотрим... Обсуждаем» очевидна, но в 2015 году он был завершен.

Киновед С.В.Сычев, анализируя общетелевизионную практику производства неигровых телефильмов, констатирует: «Качество продукта измеряется актуальностью темы, так как технология производства везде одинаковая, продукт безликий, унифицированный, с некоторым процентом брака, но все равно годящийся к употреблению. Такое производство штампованных программ, ярко расцвеченных анимацией и реконструкциями, публике преподносится как бум «документального кино на телевидении». Публика, которой никто не сказал, что такое документальное кино, правила игры принимает, и в опросах оказывается, что пятая часть аудитории с удовольствием смотрит документальное кино по телевизору».¹²²

При этом С.В.Сычев не склонен идеализировать телеканал «Россия–Культура»: «В общей безрадостной картине светлое пятно могло бы принадлежать каналу «Россия–Культура», и канал действительно показывает документальное кино. В основном, в рубрике под названием «Фестивальное кино», которая идет раз в неделю ночью. В остальное время «Россия–Культура» предпочитает документальные программы просветительского типа, купленные у зарубежных партнеров».¹²³

И все же необходимо отметить, что для неигровых фильмов, показанных на телеканале «Россия–Культура», характерны более свободные форматные рамки,

¹²² Сычев С. В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма. : дисс.. канд. фил.: 10.01.10/М., 2009. С. 175.

¹²³ Там же

чем на других телеканалах. Так, для фильмов цикла «Больше, чем любовь», которые регулярно демонстрируются на телеканале более 10 лет, характерны использование писем и мемуаров в закадровом тексте, более спокойный темпоритм, использование модели «двойного портрета».

Интересен и документальный проект «Острова», в аннотации которого отмечается специфика драматургии фильмов: «Их цель – не исследование прошлого, а живое присутствие в нем. Отсюда – отказ от всякого авторского комментария. Говорят документы и книги, кадры из фильмов и сами герои – персонажи истории, которые в определенном смысле "рассказывают сами себя"».¹²⁴ Тем не менее соблюдается принцип «событийности», т.е. тот или иной фильм приурочен к юбилею героя. Например, к 70-летию актера А.Кайдановского «Свой среди чужих, чужой среди своих» или неигровой фильм к 85-летию режиссера Ф.Соболева и др.

Принципиальный отказ от закадрового авторского текста в документальном цикле – смелый и сложный режиссерский прием. А то, что это не разовый показ фильма-призера, а систематическая демонстрация неигровых фильмов, в которых используются кинематографические приемы, подтверждает лояльность канала «Культура» к стилям и приемам, не свойственным большинству телеканалов.

Выводы

В современном киноведении последние десятилетия наблюдается терминологический кризис, выраженный в подмене некоторых понятий (см. таблицу ниже).

Классический термин	Модифицированный термин
Документальное кино	Неигровое кино
Интервью	Синхрон
Наблюдение	Лайф

Советский телевизионный фильм по существу ничем не отличался от кинофильма. Современный российский кинематограф всех направлений строго

¹²⁴ URL: http://tvkultura.ru/about/show/brand_id/20882

поделен на два лагеря: авторское (*фестивальное*) кино и *телевизионное* (рассчитанное на массового зрителя). Это принципиальная разница, и режиссеры того или иного направления пользуются совершенно разным инструментарием.

Инструментарий	Фестивальный фильм	Телевизионный фильм
Вид закадрового текста	Отсутствует или используется от лица героя	Типовой авторский закадровый текст, который иллюстрирует изображение
Синхроны		Ограничены по хронометражу
Лайфы (наблюдения)		Ограничены по хронометражу (в среднем 5–8 сек), являются иллюстрацией к авторскому закадровому тексту
Драматургическая структура		Драматургический крючок в экспозиции, который используется в качестве рефрена (повтора)
Режиссерское решение	Тяготение к единой стилистике, однородности (например, фильм-наблюдение или историко-архивный фильм)	Эклектика (хроника + реконструкции + синхрон)
Герой		Современный Российский Медийный Чаще всего является деятелем культуры
Факты и образ	Авторская задача: трансформировать факт в образ	Авторская задача проиллюстрировать факт

Хронометраж		26, 49, 52 минут

ГЛАВА 3. НОВОЕ ЗРИТЕЛЬСКОЕ МЫШЛЕНИЕ КАК СЛЕДСТВИЕ ТЕХНИЧЕСКИХ ИЗМЕНЕНИЙ В МЕДИАСФЕРЕ

3.1. Новый тип зрителя: соотношение между техническим качеством и эмоциональным воздействием

Интернет – глобальное и всепоглощающее медиaprостранство, которое сегодня в большинстве случаев так или иначе становится финальным звеном в цепочке видеопотребления. После демонстрации на кинофестивале, в эфире телеканала или кинотеатре аудиовизуальное произведение – целиком или частично – попадает в Интернет (социальные сети, торренты, форумы и т.д.).

К.А.Шергова отмечает: «Эволюция средств съемки, носителей и монтажа осуществлялась по двум основным направлениям – прогресса количественного и качественного. Количественный прогресс состоял в миниатюризации камер, носителей и в увеличении объема информации, записываемой на один носитель. Качественный заключался в постепенном повышении качества записи. Но 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».¹²⁵

Важным явлением XXI века в медиасфере является не только профессиональная доступность (оборудование, монтажные программы), но и возможность демонстрации своего продукта. Так, интернет-пространство как новое социальное явление, постепенно формирует новый тип зрителя, основной чертой которого является присущий ему *«эффект соперничества»*. Мы впервые вводим этот термин для обозначения еще неизученной социальной проблемы: зритель долгие годы не имел технической возможности конкурировать с автором аудиовизуального произведения, что являло собой определенный тип

¹²⁵ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.03. М., 2010. С. 134.

зрительского восприятия, а именно *«эффект неподражаемости»*.

До изобретения телевидения этот эффект был максимальным: образы героев на киноэкране были физически (именно в размерах) больше зрителя, зритель был ограничен в своих передвижениях, темнота как неотъемлемый элемент кинопоказа формировала определенный тип зрительского восприятия, а именно – физическую ограниченность зрителя в процессе просмотра (все в темноте, кроме экранного действия). Это можно назвать *«эффектом недостижимости»*.

С распространением телевидения авторитет экранного образа (актера, неигрового героя, телеведущего и т.д.) был существенно снижен – физически экранные образы стали меньше самого зрителя, а зритель получил физическую и, как следствие, эмоциональную независимость от экранного действия. Однако авторитет телевидения и кино был еще очень высок, т.к. зрители не имели технической возможности копировать кинопроцесс. Так проявился *«эффект неподражаемости»*.

Динамика технического прогресса привела к тому, что у каждого зрителя появились средства видеосъемки. Камера есть в телефонах, что обеспечивает ежеминутную возможность оперативной и довольно качественной съемки, а Интернет обеспечил возможность всеобщей демонстрации. Таким образом, зритель является потенциальным соперником режиссера. Это внутреннее самоощущение ведет к появлению *«эффекта соперничества»*, для которого свойственно совершенно новое восприятие профессионального фильма.

Сегодня хроника является самым растражированным элементом медиакультуры. Термин «домашнее видео» в сложившихся медиареалиях уже не совсем актуален и значительно реже используется, т.к. «домашнее видео» по определению получило широкий доступ в интернет-пространстве и зачастую имеет зрительскую аудиторию, сопоставимую с аудиторией профессионального фильма, сделанного для телевидения или кинопроката.

Обнаруживается некоторая дифференциация: с одной стороны, зритель имеет доступ к высококачественному видео (не только в кинотеатре, но в домашних условиях, в том числе и к 3D-технологиям), с другой стороны, зритель

также вполне адекватно воспринимает видео очень плохого качества, выложенное любителями в Интернете, а зачастую предпочитает любительское домашнее видео профессиональным фильмам или репортажам. Причина такой лояльности к плохому качеству, на наш взгляд, именно в том, что зритель является потенциальным автором, способным к запечатлению действительности без авторского осмысления. Однако эта новая возможность дает зрителю право на «эффект соперничества». Этот глобальный процесс можно сравнить с переходом от доминантного мимесиса к традициям 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».¹²⁶

В XXI веке мы наблюдаем обратную деформацию зрительского восприятия: от неоплатонистической модели восприятия к мимесису. Любительская хроника, которая является популярной формой получения информации в Интернете – это прямое запечатление действительности; формируется новая волна зрительского восприятия: зритель не способен воспринимать идею или образ, его мышление гораздо быстрее усваивает «мимесисное изображение», т.е. изображение без авторского осмысления, без наличия образа и, как следствие, – идеи. И в первую очередь эти процессы коснулись неигрового кино как элемента медиакультуры, наиболее легко поддающегося копированию действительности и «эффекту соперничества» зрителя и режиссера. Таким образом, можно констатировать, что развитие неигрового киноискусства вернулось в XXI веке к донеоплатонистическому восприятию, что можно расценивать скорее как эстетическую деградацию, чем как прогресс. Если сравнивать кино с другими видами искусств – с живописью и литературой, – то можно было бы

¹²⁶ Ямпольский М. Б. Пространственная история. Три текста об истории. СПб.: Сеанс, 2010 С. 14.

предположить, что наличие средств письма или живописи не привели к «эффекту соперничества» в XX веке, однако этот факт объясняется тем, что физическая доступность к средствам, с помощью которых можно создать любительское произведение искусства, еще не является предпосылкой для возникновения «эффекта соперничества».

Искусствовед В.Ф. Познин отмечает: «Эстетика визуального образа приобретает новое качество – к традиционным эстетическим категориям прибавляется категория *технологической эстетики*. Речь идет о повышенной четкости изображения и постоянно улучшающейся цветопередаче. Подобно тому, как мы любуемся с предельной тщательностью выписанными натюрмортами «малых голландцев», восхищаясь кропотливой и высокопрофессиональной работой мастеров, точно так же можно восхищаться поразительной проработкой фактуры в изображении, снятом в HDV».¹²⁷

То есть В.Ф.Познин приравнивает умение смотреть высококачественное кино к способности воспринимать искусство. И это очень точное наблюдение, т.к. сегодня поход в кинотеатр сродни походу в музей, то есть это некое событийное действие, а отнюдь не будничное. И большинство зрителей для поглощения повседневной информации предпочитают интернет-вещание и вполне адекватно воспринимают видеоизображение очень плохого качества.

Еще один очень важный момент – это возникновение площадки для выставления некоего произведения на всеобщее обозрение. В XXI веке появилось интернет-пространство, которое предоставило любителям (режиссерам, писателям, поэтам) возможность собирать виртуальную аудиторию, что и привело к возникновению «эффекта соперничества» в сознании зрителя, а также читателя, что, конечно, не может не повлиять на методы и приемы авторов, в особенности тех, чьи аудиовизуальные произведения предназначены для массового зрителя, а именно режиссеров телефильмов.

Сегодня медиакultura находится под влиянием «эффекта соперничества»,

¹²⁷ Познин В. Ф. Изобразительное выражение аудиовизуального фильма. Курс лекций. Санкт-Петербургский государственный университет.СПб., 2007. С. 108.

причем постепенно соперничество становится взаимным, т.к. не только зритель (читатель) соперничает с автором (писателем, журналистом, режиссером), но и автор соперничает со зрителем, копируя его же приемы.

В.Ф.Познин отмечает: «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».¹²⁸

Еще одной тенденцией является демассификация зрительского сообщества. Мифологема «массовый зритель», уже столько десятилетий формирующая определенный научный подход к изучению зрительского восприятия, представляется не вполне актуальной. Расширенная сфера социализации в интернет-пространстве позволяет людям формировать группы по интересам, более целенаправленно развивая свои вкусовые предпочтения в коллективной дискуссии, в которой может принимать участие неограниченное число собеседников.

Искусствовед Г.П.Бакулев исследует феномен демассификации аудитории: «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».¹²⁹

Далее Г.П. Бакулев анализирует некоторые тезисы из книги социолога Э.Тоффлера «Третья волна»: «Сегодня не массы людей получают одну и ту же информацию, а небольшие группы населения обмениваются созданными ими самими образами. Тоффлер назвал это «блип-культурой», имея в виду возможность индивидуальной манипуляции компьютерной образностью и множеством другой разносторонней видеoinформацией, обрушивающейся на

¹²⁸ Познин В.Ф. Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспект. : автореферат дисс...докт. иск.: 17.00.03/ - Санкт-Петербург, 2009. С.5

¹²⁹ 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.

людей в форме прерывистых и раздробленных, лишенных целостности экранных блипов. В традиции отечественного искусствоведения термин «блип-культура» применяется редко, чаще используют понятие «клипового мышления», что по своему смыслу соответствует тоффлеровской «блип-культуре»¹³⁰.

Таким образом, сегодня эстетические границы понятия «массовый» кажутся весьма размытыми. Одной из характерных примет является отсутствие всеобщих звезд или знаменитостей, то есть «всеобщие звезды», которых знает классический «массовый зритель», заслужили славу еще в конце XX века. С появлением Интернета и, как следствие, «эффекта соперничества» мифологемы «массовый зритель» и «звезды» постепенно исчезают, т.к. одно понятие немыслимо без другого.

«Опубликованная в 1955 году книга «Личное влияние» фактически подвела теоретическую базу под то, как люди используют медиа, и официально ввела гипотезу многоступенчатого потока, объединив ее с идеями социальной психологии, особенно с теорией малых групп. П.Лазарсфельд и его соавтор Э.Катц указали, что лидеры мнения существуют на всех уровнях общества и что их влияние распространяется скорее в горизонтальном, нежели в вертикальном направлении. Лидеры мнения влияют на людей подобных себе, а не на тех, кто выше или ниже их на общественной лестнице»¹³¹.

Эта теория была выдвинута в 1945 году, и в значительно меньшей степени, чем сейчас, но все же была актуальна для многих стран мира, в особенности для США, где и проводились данные социологические исследования, доказывающие предложенные учеными тезисы. «Одним из важнейших аспектов при обсуждении проблемы лидеров мнения является ее связь с моделью многоступенчатого потока информации, согласно которой массовая коммуникация доходит до людей не в виде одной гигантской волны, а в несколько этапов, когда информация как бы

¹³⁰ 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

¹³¹ Там же С.199.

просачивается между подгруппами населения».¹³²

И хотя термин «массовый зритель», безусловно, по-прежнему является неотъемлемой частью медиакультуры, хотя бы потому что весьма популярен термин «СМИ» (расшифровывающийся как «средства массовой информации»), тем не менее смысловая нагрузка уже не отражает тех характеристик, которые подразумевались ранее при упоминании термина «массовый зритель», а именно в этом понятии был заложен скрытый конфликт и элемент противопоставления «массовый – элитарный». Термин этот, широко используемый и в настоящее время, в русском языке появился в 1970-х годах как перевод французского *milieu d'information de masse*. Во французском языке этот термин практически ушел из употребления в конце 60-х годов.

Филолог Е.А. Манскова пишет: «Разговор о массовой культуре в России ведется не столь давно. Понятие было импортировано с Запада. Введение в научный и критические дискурсы термина «массовая культура» тесно связано с появлением самих ее артефактов в российском пространстве. Если мы посмотрим на телевидение, то увидим, что больше половины форматов заимствованы у западных коллег. В том числе и форматов теледокументалистики. В тоталитарном советском пространстве массовая культура не была возможна. Все искусство объявляется и массовым, и элитарным одновременно».¹³³

Такие процессы в СССР были связаны с достаточно высоким уровнем образования населения. Как уже было упомянуто в параграфе 2.1, одно из самых массовых мероприятий – новогодняя телепередача «Голубой огонек» – содержала в себе элементы априори немассовой культуры (опера, балет). Еще одним примером слияния массового и элитарного может служить, как уже указывалось также в параграфе 2.1, творческий путь И.Андроникова, который работал в том числе и в формате эстрадного выступления, используя пародию и другие приемы, характерные для аналогичного жанра на американском телевидении, в котором

¹³² Katz E., Lazarsfeld P.E. Personal Influence. The Part Played by People in The Flow of Communications. N.Y.: Free Press, 1955. С.61.

¹³³ Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика.: дисс. канд. филологич. наук: 10.01.10. Барнаул, 2011. С.122.

рассказчика называли «стенд-ап комик». При этом юмор и пародии И.Андроникова носят исключительно элитарный характер. Чтобы понимать, о чем он говорит, необходимо иметь не только базовые знания о русской культуре, но и широкий кругозор. Однако телерассказ И.Андроникова был адресован именно массовому зрителю, что подтверждает его высокий рейтинг, который невозможно объяснить только ограниченным выбором телеконтента.

То есть для советского периода был характерен достаточно высокий уровень образования массового зрителя, что позволяло ему воспринимать элитарный телеконтент, стирая грань между массовым и элитарным. Более точное определение зрителя советского периода – не массовый зритель, а *универсальный зритель*, то есть зритель, который, несмотря на то что принадлежит к какой-то социальной группе, способен воспринимать разный по своим эстетическим и культурным свойствам продукт. Ярким примером и является широкий диапазон культурных вариаций «Голубого огонька» – самой популярной телепередачи советского периода.

На сегодняшний момент мы предполагаем, что термин «точечный зритель» более актуален, чем «массовый зритель». «Точечный зритель» – это зритель, принадлежащий к какой-либо группе, имеющий какие-либо интересы, склонный к восприятию некоего контента на интересующую его тему. Точечным зрителем может быть и зритель, который, используя классическую терминологию, причисляет себя к элитарной публике или поклонникам масскультуры.

Используя термин «точечный зритель», мы разрушаем терминологическую вертикаль, создаваемую годами: массовое – авторское. Однако данное предлагаемое понятие более точно формирует портрет потенциального зрителя с учетом его специфического восприятия. Формируется новый тип современного человека, имеющего «точечное образование», фокусирующего свое внимание только на том, что ему или нравится, или необходимо, во всех остальных областях оставаясь невеждой. Можно условно назвать это явление «*феноменом Шерлока Холмса*», который бравировал тем, что не знает какой формы Земля, и мотивировал это тем, что в его деле данное знание не пригодится.

Таким образом, аудитория «раздроблена» на множество эстетических групп, каждая из которых имеет своих «звезд» и знаменитостей, не имея представления о «звездах» и знаменитостях других групп. «Лидер в одной области не обязательно обладал влиянием также и в другой, не связанной с предыдущей, области».¹³⁴ Данные процессы свидетельствуют о снижении общего уровня образования среднестатистического зрителя.

Анализируемую Г.П.Бакулевым теорию, изложенную в книге американских ученых «Личное влияние», в которой исследуется социальный эксперимент в контексте еще только зарождающейся медиакультуры, можно считать пророческой. В свете появления нового медиапространства – Интернета, теория «личного влияния» обретает новый, актуализированный контекст. Зритель, как читатель и любой другой потребитель информации, становится «точечным». Возможности Интернета привнесли «феодалную раздробленность» не только в зрительские ряды, но и во весь функционал СМИ.

Однако при всей «точечности» восприятия современный зритель имеет широкие возможности просмотра самого разнообразного контента. Исследователь А.А.Гук отмечает: «Кинозритель по своему хронотопу синхронизирован со временем и пространством кинопроизведения. Телезритель спонтанно включается в пространственный континуум телевизионной программы, довольно часто разрывая пространственную взаимосвязь с ним, но продолжая существовать в едином временном континууме. Видеозритель не только дискретно взаимодействует с пространством видеопроизведения, но и с его временем. Это роднит видеозрителя с потребителями фиксированных текстов иной природы – печатно-письменной, музыкальной, вербальной и т.д. Для данной категории реципиентов временной разрыв взаимосвязи с хронотопом произведения становится нормой, определяющей специфичность их функционирования».¹³⁵

А.А.Гук также предлагает критерии, исходя из которых можно определить

¹³⁴ Katz E., Lazarsfeld P.E. Personal Influence. The Part Played by People in The Flow of Communications. N.Y.: Free Press 1955. С.61.

¹³⁵ Гук А.А. Эстетические особенности видео как творческо-коммуникативной деятельности.: дисс.... д-ра философ. наук. 09 00 04 М., 2009. С.164.

тип зрителя в составленной им же классификации. Исследователь принимает во внимание технологический тип произведения, место его демонстрации или восприятия, вид используемой аппаратуры, календарно-временные условия.

Мы предлагаем свой способ классификации, в которой в меньшей степени учитывается технологическая сторона процесса просмотра, но в большей степени такое эстетическое понятие, как «вкус» зрителя, а также его эстетические ориентиры в медиаконтенте:

- 1) *массовый зритель;*
- 2) *универсальный зритель;*
- 3) *точечный зритель.*

Зрительские формации не сменяют одна другую, а сосуществуют одновременно. «Точечный зритель» существует параллельно с «универсальным зрителем», иногда в одном лице совмещая эти культурные медиа-явления. Точечный зритель – это зритель, предпочитающий целевые каналы, например, пакет каналов, где демонстрируются фильмы о природе (Animal planet, Nature, ZooTV, Ocean TV, «Моя планета» и др.). Выбор просмотра на тематических каналах является практическим синтезом выбора интернет-зрителя и зрителя ТВ. С одной стороны, зритель, выбирающий тематический канал, как правило, не привязан к конкретному времени просмотра, с другой стороны, он также и не выбирает, в отличие от просмотра в Интернете, конкретный фильм или телепередачу, а его просмотры являются хаотичными, в зависимости от желания включить телевизор, или обоснованными – ориентация на конкретное время, указанное в телепередаче.

Для точечных зрителей регулярно составляются и публикуются в социальных сетях и на различных порталах списки и топы лучших фильмов (10 лучших судебных драм, 10 лучших мультфильмов о слонах, 10 лучших фильмов о безумии и т.д.). Точечный зритель не посещает кинотеатры, но ходит на фестивальные просмотры в соответствии с интересующей его тематикой.

Универсальный зритель – это зритель, способный усваивать информацию

разного интеллектуального уровня. Наиболее ярким примером является зритель советского периода, способный к просмотру и «Голубого огонька», и к восприятию выступлений И.Андроникова, который предлагает высокоинтеллектуальный материал (например, пересказывает свои разговоры с академиком А.М.Панченко, критиком В.Я.Лакшиным и др.). В современном понимании универсальный зритель – это зритель, получающий информацию различного качества из Интернета, например, просматривающий любительские ролики низкого качества на интересующие его темы в YouTube и при этом посещающий кинотеатры. Универсальный зритель, как правило, предпочитает нишевые каналы или вообще не является потребителем телевизионной продукции: его информационное поле составляют в большей степени интернет-порталы, а в качестве развлекательного событийного мероприятия он посещает кинотеатры.

Массовый зритель – это исчезающий тип зрителя в связи с появлением Интернета и огромных, параллельно распространяющихся потоков информации. И вообще, понятие «масса» представляется не вполне корректным определением по отношению к зрителю. Скорее уместно давать не характеристики массовому зрителю как социокультурному явлению, а определять признаки продукта массовой культуры, для которого свойственна максимальная доступность всем слоям населения.

В период с 1990-х по 2000-е гг. таким продуктом являлась реклама, а в период 1990-х гг. – первые мыльные оперы, которые смотрели практически все группы населения, вне зависимости от уровня образования и принадлежности к социальной группе.

Сегодня продуктом массовой культуры являются социальные сети и порталы, предлагающие свой видеоконтент по совершенно новой (и с научной точки зрения не изученной) схеме, которую условно можно обозначить как *«референция»* (рекомендация). В этом случае, исходя из круга друзей потенциального зрителя (как правило, круг друзей в социальных сетях так или иначе соответствует схожей социальной и профессиональной группе), в

новостной ленте появляется видеоконтент (в большинстве случаев это ролики), качество и тема которых зависят именно от вкусовых предпочтений «друзей». Также очень популярны различные рекомендательные списки фильмов (по жанрам, темам, актуальности и т.д.), которые также являются частью референциальной системы современных просмотров.

Происходит стремительный процесс персонализация телеконтента и это напрямую связано с популярностью кабельного и спутникового телевидения. PR-директор оператора спутникового телевидения «Орион Экспресс» М.Дубровский отмечает: «Кабельный оператор чрезвычайно консервативен. Он обычно действует стандартно. А стандарт такой. В среднем в кабельную аналоговую сеть помещается чуть больше 50 каналов, максимум – 53. Начинаем считать. Одна частота уходит на инфо-канал оператора... А далее обязательно поставить в сетку «первый мультиплекс», 9 федеральных каналов. Не менее обязателен так называемый «второй мультиплекс» с примерно 10 каналами класса «СТС», «РенТВ», «Перца». Плюс 4–5 местных региональных каналов, губернских и иногда конфессиональных, в зависимости от территории работы оператора, тоже нужны. Никто из операторов не найдет сил отказаться и от нескольких бесплатных каналов вроде «РБК–ТВ» или Fashion TV. Тем более – от 2–3 каналов, приносящих доход, как правило, это телемагазины. В итоге на остальной платный контент, от которого идут операторские отчисления, в кабельной сети остается не очень много места. Его хватает максимум каналов на 20».¹³⁶

Также М.Дубровский формулирует принцип заполнения этой телевизионной ниши: примерно половина заполняется продукцией всемирно известных и хорошо зарекомендовавших себя в России телеканалов от брендов – Discovery, Viasat, Eurosport, Universal, Sony, других. Вторая – продукцией российских вендоров. В целом же ниша заполняется с тем расчетом, чтобы в пакете кабельного оператора присутствовала телетематика для всей семьи: папы, мамы, детей, бабушки и дедушки. При этом оператор твердо помнит статистику:

¹³⁶ Лопатайте В.. Кабельное ТВ на пороге персонализации контента [электронный ресурс]. URL: <http://telekomza.ru/2012/02/29/kabelnoe-tv-na-poroge-personalizacii-kontenta>

65% контента смотрится женщинами, поэтому в пакетах всегда виден перекос в женскую сторону.¹³⁷

Современный зритель предъявляет следующие требования к источнику информации и развлечений:

1. Зритель сам выбирает время и место просмотра.

Возможность посмотреть фильм в любом удобном месте на любом удобном носителе (DVD-плеер, планшет, смартфон, ноутбук и т.д.) сформировывает у зрителя «рассеянное» внимание. Процесс эмоционального «включения» в фильм сокращен до минимума, при этом зритель имеет возможность миновать титры или скучные эпизоды. Среда, которая в кинотеатре располагает к максимальному вниманию, а дома перед телевизором, делает зрителя недисциплинированным, а при использовании современных гаджетов играет доминирующую роль: зритель смотрит фильм, чтобы скоротать время в метро, в кафе, в обеденный перерыв и т.д.

2. Зритель сам выбирает контент, основываясь на референции.

Возрастает интерес к коротким роликам, скетчам, основным драматургическим признаком которых является отсутствие полноценной экспозиции и финала. История, как правило, начинается с завязки и заканчивается развязкой или же история отсутствует вовсе, и основным элементом для привлечения зрительского внимания является фиксация какого-то события, чаще всего вызывающего однозначную реакцию (смех, страх, ужас). Как никогда популярны топы, рекомендательные списки и любые другие референции, предназначенные для ориентации зрителя в объемном медиаконтенте. Причем эти референции носят как общий, так и более частный характер.

3. Зритель с трудом воспринимает длительную рекламу. При этом он уже не поставлен в положение «ведомого» – когда длительная по хронометражу реклама навязывается телеканалом и прерывает цельное аудио-визуальное произведение на «удобном» для рекламодателя месте, т.е. в момент сюжетного

¹³⁷ Лопатайте В.. Кабельное ТВ на пороге персонализации контента [электронный ресурс]. URL: <http://telekomza.ru/2012/02/29/kabelnoe-tv-na-poroge-personalizacii-kontenta>

поворота.

На интернет-порталах существует несколько способов внедрения рекламы перед фильмом. Например, «реклама – крючок», когда внизу экрана появляется титр: «Вы можете пропустить рекламу через 5 секунд». Таким образом, производители рекламы пытаются заинтересовать зрителя, чтобы он добровольно просмотрел ролик до конца. Второй вариант более авторитарный – показ рекламы от начала до конца, без возможности пропуска. При этом такая реклама занимает в среднем не более 15 секунд, что не сопоставимо с хронометражами рекламы на телевидении (блок может длиться до 15 минут).

Несмотря на многие изменения в способах получения информации, а также в восприятии зрителя, цепь видеопотребления неигрового фильма зрительским сообществом не потеряла своей актуальности, иерархия показов сохраняется: кинофестиваль, кинопрокат, телевидение и самая последняя ступень в способах донесения видеопродукта до зрителя -- интернет-пространство.

Кинотеатры также переживают новый этап освоения зрительских масс. Важным моментом является использование 3D-технологий как нового средства для привлечения тех зрителей, которые зачастую предвзято относятся к неигровому кино. Неигровых российских картин в прокат выходит немного. Так, первые российские фильмы были показаны в кинотеатре в 2009 году: «Девственность» (реж. В.Манский), «Тайны любви» и «Тайны смерти» (реж. А.Попова).

Если факт, что скандально известная картина В.Манского первой среди неигровых фильмов вышла в прокат, – тезис довольно распространенный, то мало кому известно, что 2009 год можно назвать экспериментальным годом в области документалистики: в прокате были представлены три неигровые картины. В 2010 году в кинотеатрах была показана всего одна картины – «Ленинград: Мужчина, который поет» (реж. П.Риппл, 2009). В 2011 году снова три фильма. Итого в год в среднем демонстрируется от одного до трех российских неигровых фильмов. Необходимо отметить, что в 2015 году в прокат впервые вышло 4 неигровых фильма, что можно считать рекордом. Однако сам по себе прецедент имеет место:

неигровое российское кино есть в прокате, и количество демонстрируемых фильмов увеличивается.

И хотя судьба каждого фильма уникальна, тем не менее можно проследить и выявить некоторые закономерности продвижения картины. На конкретных примерах обозначим некоторые наиболее типичные схемы:

- 1) кинофестиваль – телевидение;
- 2) кинофестиваль – кинопрокат;
- 3) кинопрокат – телевидение.

В современном кинопроцессе и фестивальном движении не существует каких-либо закономерностей в поэтапном продвижении картины. Единственный неоспоримый факт: большинство фильмов так или иначе в конце концов попадают на интернет-порталы, где их может увидеть зритель. Также многие фильмы-победители неигровых фестивалей демонстрируются на телеканале «24doc».¹³⁸

Это свидетельствует о том, что нишевые каналы являются узкоспециальными не только в определяющей продукцию теме (например, каналы, демонстрирующие фильмы о природе), но также и в показе фильмов определенного вида («24doc» – неигровое кино), жанра или направления (например, детские телеканалы или каналы, показывающие фильмы ужасов).

В итоге необходимо констатировать, что такие площадки, как интернет-пространство и нишевые каналы, являются финальными звеньями в продвижении картины, причем в большинстве случаев эти звенья сосуществуют параллельно, т.е. если фильм выложен в Интернет, – это не является препятствием для показа фильма на нишевом телеканале. Однако, как правило, это является объективным препятствием для показа на федеральном телеканале.

3.2. Влияние нового зрительского восприятия на особенности современной режиссуры неигрового фильма

Несмотря на то что большинство исследователей отмечают несомненную

¹³⁸ С 01.07.2017 г. телеканал прекратил свое существование.

персонификацию аудитории, также бесспорен и процесс культурной глобализации. «Современная неомассовость имеет свои коммуникативные особенности, обусловленные, с одной стороны, процессами глобальной интеграции мировой культуры, с другой стороны, противоречиями и парадоксами информационно-электронной революции, ставшими довольно заметными на фоне развития новейших технологий».¹³⁹

Интересно то, что в современном языке, используемом зрителями на форумах в Интернете, практически не используется слово «смотреть» («посмотреть фильм»). Наиболее популярно понятие «просмотр», при этом указывается конкретное количество просмотров того или иного фильма. «Просмотр – процесс действия по знач. глг.: просматривать».¹⁴⁰ В современном языке глагол «смотреть» заменен существительным «просмотр», образованным от глагола «просмотреть», значение которого так объясняется в словаре С.И.Ожегова: «Бегло, с пропусками прочитать (про себя, не вслух). Просмотреть газету. Просмотреть рукопись. Кого-что-то. Смотря, не заметить, пропустить. Просмотреть ошибку».¹⁴¹ Таким образом, слово «просмотреть» несет в себе негативный оттенок, связанный с некоторой небрежностью совершаемого действия.

С одной стороны, современный зритель может выбирать в Интернете видео по интересующему его запросу (тип точечного зрителя), с другой стороны – уже сегодня существуют механизмы «вирусного» распространения контента в интернет-сетях, и, таким образом, снова актуально понятие «массовый зритель». Исходя из этой антиномии, мы ссылаемся на опыт советского телевидения, зрителем которого был зритель универсальный, способный к восприятию и трансляции как самого элитарного вида искусства, так и самого массового телеконтента.

¹³⁹ Землянова Л.М. Зарубежная коммуникативистика на рубеже веков (проблемы и приоритеты) от книги до интернета. Журналистика и литература на рубеже тысячелетия/ отв. ред Я.Н. Засурский и Е.Л. Вартанова.- М.: изд-во МГУ, 2000. С.64.

¹⁴⁰ Современный толковый словарь русского языка Т.Ефремовой [электронный ресурс]. URL: <http://slovarus.ru/index.php?f=1&ff=2&slovo=%EF%F0%EE%F1%EC%EE%F2%F0>

¹⁴¹ Словарь Ожегова. Толковый словарь русского языка [электронный ресурс]. URL: <http://www.ozhegov.com/words/28167.shtml>

Таким образом, производство «универсального продукта» по-прежнему является актуальной и приоритетной задачей для современных режиссеров-документалистов, работающих для телевидения.

Обозначим несколько приемов, используемых при создании фильма, предназначенного для «универсального зрителя» начала ХХI века.

1. Развитие жанра мокьюментари (псевдодокументальное кино), элементы мокьюментари присутствуют во многих фильмах.

Сегодня жанр мокьюментари – довольно новый и мало исследованный. Киновед С.Зельвенский отмечает: «Переход от «в газетах врать не станут» до «никому не верю», довольно стремительно произошедший в России, на Западе растянулся на десятилетия. Неуклонно таявшее доверие обывателя к медиа как к носителю объективной информации (одна из сторон более глобального процесса): обесценивание документа. ХХ век давал для этого бесконечное множество поводов. Знаменитые фотографии из горячих точек оказывались постановками. Душераздирающие дневники беженцев сочинялись от А до Я в уюте буржуазных офисов. Фальсификация, подлог стали настолько привычными, что любая, самая дикая конспирологическая теория находит множество поклонников. Традиционная картина мира более ненадежна. Человеку пришлось свыкнуться с тем, что нельзя верить своим ушам (с появлением радио), потом – своим глазам (с развитием кино и телевидения). Что уж говорить про интернет-эпоху, когда программа «фотошоп» стоит на каждом персональном компьютере. Появление мокьюментари, полностью или частично вымышленного продукта, смахивающего на документ, было обусловлено именно тем, что самое понятие «документ» стало бесконечно размытым. Оказалось, что «документальность» – всего лишь эстетическая система, набор приемов, и они обладают огромным потенциалом манипуляции».¹⁴²

Подобные мысли по поводу распространения столь специфичного жанра высказывают многие авторитетные кинокритики. Например, К.Разлогов

¹⁴² С.Зельвенский. Мocumentary: история вопроса\Сеанс. № 32. [электронный ресурс] /URL: <http://seance.ru/n/32/mockumentary/mocumentary>

отмечает: «Предпосылкой к появлению мокьюментари, с одной стороны, стало развитие цифровых технологий и их доступность, а с другой – развитие телевидения как тотального образа мира».¹⁴³ Это довольно точное определение предпосылок появления жанра (прародителем называют режиссера Орсона Уэллса с его знаменитой радиопостановкой «Война миров» по одноименному роману Герберта Уэллса, а основателем и автором самого термина «мокьюментари» – режиссера Роба Рейнера).

Появление жанра «мокьюментари» обусловлено в том числе и бурным развитием техники (как следствие – медиапространства). В российском кино этот жанр пока не получил значительного развития, и потому в качестве примеров мы рассматриваем преимущественно зарубежные фильмы.

Возможны различные вариации «формулы» мокьюментари.

1. Вымышленные главные герои и вымышленные обстоятельства (в фильмах «Зелиг» реж. В.Аллена, «Забытое серебро» реж. П.Джексона, «Первые на Луне» реж. А.Федорченко).

2. Реальные главные герои и вымышленные обстоятельства («Зимняя Зоо Олимпиада», реж. Ф.Далтона).

3. Вымышленный главный герой и реальные обстоятельства («Согласные на всё исправляют мир», реж. Э.Бичлбаум, М.Бонанно, К.Энгфер).

Жанр «мокьюментари» популярен среди универсального зрителя именно потому, что основным приемом этого направления является имитация, которая, в свою очередь, является неотъемлемой частью «эффекта соперничества».

Алексей Федорченко в фильме «Первые на Луне» имитирует хронику точно так же, как огромное количество любительских роликов, закаченных на видеохостинг YouTube, являются имитацией уже профессиональных клипов, сериалов и т.д. Зритель, получивший доступ к видеоаппаратуре, а также к площадке распространения своего продукта, тем не менее в общей своей массе не обладает профессиональными навыками и талантом, а значит, способен либо на «*видеофиксацию*» (хроникальное запечатлевание события), либо на

¹⁴³ Разлогов К. Пять вещей, которые вам надо знать про мокьюментари. // Труд. 2010. №230. С.15-16.

создание видеопародии на уже существующий продукт. Второй момент объясняет эмоциональную тягу универсального зрителя к фильмам в жанре «мокьюментари». Пародия, трэш, фейк, кич – всё это элементы и неотъемлемая часть не только интернет-культуры, но и жанра «мокьюментари».

3. *Преднамеренное использование «любительской съемки»* – этот прием условно обозначим как «зрительская цитата».

Профессиональные авторы всё чаще используют материалы из Интернета, снятые любителями. Исследователь Е.А.Манскова отмечает: «Особую роль сегодня начинают играть съемки очевидцев и записи камер видеонаблюдения. В условиях тотального недоверия визуальным образам именно эти хроникальные съемки маркируются как настоящая документальность».¹⁴⁴

То есть авторы используют любительскую съемку не только в тех случаях, когда это является уникальным хроникальным материалом, но также и в качестве художественного образа, формирующего у зрителя подсознательное ощущение достоверности. Как отмечает К.А.Шергова: «Происходит существенное уменьшение габаритов записывающей аппаратуры, что радикально увеличивает дистанцию между возможностями кино- и видео-съемки, создавая контраст, который начинают обыгрывать молодые режиссеры. Десятилетие проходит под лозунгом «домашнего видео»: «Я всегда с собой беру видеокамеру» (лозунг телепрограммы с показательным названием «Сам себе режиссер»)).¹⁴⁵

«Процесс производства фильмов очень подешевел, их можно снимать буквально за копейки. На последнем кинофестивале в Санденсе был показан фильм, сделанный всего за 280 (!) долларов. Снятый на цифровую камеру – в Америке они есть практически у каждого – и смонтированный дома, на компьютере. Таких фильмов сейчас снимается море, Америка переживает настоящий бум документального кино. Отчасти это связано еще и с тем, что люди устали от высокотехнологичных блокбастеров. Им хочется чего-то «живого»,

¹⁴⁴ Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика : дисс. канд. филологич. наук: 10.01.10 Барнаул, 2011. С.122.

¹⁴⁵ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. : дисс. канд. филологич. наук: 10.01.10 М., 2010. С.137.

реальных лиц, реальных ситуаций».¹⁴⁶

Профессиональные режиссеры-документалисты, интуитивно догадываясь о том, что «эффект соперничества» уже захватил большинство универсальных зрителей, или преднамеренно используют любительские съемки из Интернета, или допускают к использованию не очень качественный материал – резкие или беспорядочные наезды, визуальный «шум» и т.д. Основная мотивация такого художественного приема – необходимость симуляции «любительского элемента», который является заманчивым для универсального зрителя как доказательство не только достоверности, но и некой авторской идентичности непосредственно со зрителем.

Так, в документальном телесериале «Страна птиц» (реж. С. Быченко), заслужившем награды на кинофестивале «Артдокфест», а также очень популярном у зрителей, во многих сценах используется прием симуляции любительской камеры, допускаются различные операторские погрешности. При этом фильм интересен универсальному зрителю за счет, казалось бы, простой и общей темы, но при этом малоизученной. Автора интересуют птицы не только на воле (подобных научно-популярных фильмов существует очень много производства BBC, значительно более высокого технического качества), но и птицы в соседстве с человеком. А использование «любительской камеры» при съемке красивых пейзажей усиливает «эффект соперничества», который в данном случае можно толковать как «эффект симуляции соперничества», что благотворно сказывается на рейтинге.

А.А.Гук анализирует истоки любительского кинотворчества как целого пласта фольклорной культуры. Он отмечает, что основной функцией кинолюбителей была ретрансляции повседневного опыта поколений, которая олицетворяла историческую память той или иной эпохи. «Любительское кинотворчество было ориентировано на быт, а не на бытие... Это, в свою очередь,

¹⁴⁶ Из интервью М.Голдовской. Материал опубликован на сайте : <http://www.vertov.ru/news/7>

доказывает его принадлежность к эстетике повседневности».¹⁴⁷

Современные видеолюбители (более точное определение – интернет-любители), находящиеся под влиянием «эффекта соперничества», сильно отличаются от кинолюбителей. Отметим некоторые моменты. Доступность видеоаппаратуры привела к массовым съемкам. Если для кинолюбителя была актуальна эстетика повседневности (фиксация *важных* событий), то для современного интернет-любителя – эстетика ежедневности, т.е. фиксация событий без какого-либо фильтра по значимости.

Кинолюбитель снимал для узкого числа зрителей (семья, друзья), интернет-любитель имеет возможность транслировать свое произведение, а значит, неизбежна конкуренция за количество просмотров. Как следствие – фиксация повседневных событий уже не интересует интернет-любителя, он становится «охотником за сенсацией» или сознательно эти сенсации провоцирует.

Кинолюбитель не претендовал на соперничество с профессиональными кинематографистами. Интернет-любитель имеет возможность соперничать с профессиональными фильмами количеством просмотров. Также факт соперничества подтверждает существование единых видеохостингов, где выкладываются как профессиональные, так и непрофессиональные фильмы и ролики (например, YouTube).

«С появлением бесплатных общедоступных видеохостингов (youtube.com, rutube.ru, vimeo.com, также услуги по размещению видеофайлов предоставляют социальные сети vkontakte.ru и facebook.com) перед интернет-документалистами не стоит проблема проката фильма. Им можно не бояться, что неудачное время показа или соседство в программной сетке «убьет» фильм, поскольку в сети нет программных и временных ограничений: фильм может длиться три минуты или час – в зависимости от того, сколько времени требуется автору, чтобы раскрыть интересующую его тему».¹⁴⁸

¹⁴⁷ Гук А.А. Эстетические особенности видео как творческо-коммуникативной деятельности.: дисс. д-ра философ. наук: 09 00 04. М., 2009. С.218.

¹⁴⁸ Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино.: дисс... канд. искусствоведения : 17.00.03. М., 2010. С.143.

Таким образом, фольклорная культура смешивается с профессиональным производством, происходит интеграция приемов и методов.

3. Использование метода коллажа.

Принцип эклектичности актуален для современного телевизионного фильма, что можно объяснить влиянием постмодернистской культуры. Как отмечал культуролог Г.С.Кнабе, «из противоречия между постоянным нравственным дискомфортом, переживаемым постмодернистским человеком в современном обществе, и вполне комфортными условиями повседневного его существования в том же обществе, рождаются господствующие в постмодерне принципиальная эклектика и универсальная ирония».¹⁴⁹

Режиссеры, которые производят телевизионные фильмы, априори рассчитанные на универсального зрителя, с помощью метода эклектики пытаются не только сформировать видеоряд, но и угодить разносторонним потребностям – стилистическое единство уже не может привлечь внимание зрителя, соперничающего с автором. Только беспорядочная стилистическая смена эпизодов, недоступная компетенции зрителя как потенциального автора, способна убедить зрителя в том, что он не сможет произвести аналогичный продукт в домашних условиях. Именно по этой причине появляется большое количество неигровых фильмов с использованием компьютерной графики, реконструкций, анимации и других разнородных элементов в единой стилистической дисгармонии, связанных, однако, единой логикой повествования и закадровым текстом.

Например, в фильме «Век глупцов» (реж. Ф.Армстронг, Великобритания, 2009) используются игровые эпизоды с применением компьютерной графики; в фильме «Бесценный доллар» (реж. И. Колосов, 2008) компьютерная графика предназначена для создания видеокомиксов и наглядных схем; в фильме «Операция "Возвращение"» (реж. Р.Е.Роббинс, США, 2007) вообще используется большое количество различных стилистик от видеокомиксов до рисованных реконструкций, с привлечением известных актеров для чтения писем и мемуаров

¹⁴⁹ Кнабе Г.С. Древо познания – древо жизни. М.: РГГУ, 2006. С.320.

солдат

(Р.Дювалл, Д.Лукас, Б.Бриджес и др.)

3.3. Неигровое кино в кинопрокате: тематика и жанры

Исследуя процесс появления неигрового кино в российском кинопрокате, необходимо отметить, что процесс этот носит скорее экспериментальный характер, но при этом уже сформирована особая аудитория, способная воспринимать неигровое кино на большом экране, а значит, возможны теоретические оценки и выявление определенных тенденций. Каким должен быть неигровой фильм, чтобы попасть в российский кинопрокат?

Неигровое кино в российских кинотеатрах впервые за десятилетия появилось в 2002 году – это был французский фильм «Птицы» (реж.Ж.Клюзо и Ж.Перрен, 2001), зрелищная и жанровая картина (прокатом занималась российская кинокомпания «Централ партнершип»). До этого неигровое кино регулярно показывалось в кинотеатрах во времена СССР, существовали особые условия проката документального кино, государственная поддержка и попытка привлечения массового зрителя. Это весьма симптоматично, т.к. фильмы о природе и экологии сегодня являются лидерами в процентном соотношении жанров неигрового прокатного кино.

В 2003 году в кинопрокат вышло уже семь неигровых картин, четыре из которых о природе («Эверест», «Африка – королевство слонов», «Накойкацци», «Чудеса океана. 3D»), два фильма об экстриме как образе жизни («Чудаки», «На пределе: игры Х-термалов»). Причем в фильме «На пределе: игры Х-термалов» авторы предпринимают попытку создания «виртуальной реальности» за счет использования субъективной камеры (техника была закреплена на мотоциклах, досках и санях). Основная авторская задача – создание максимального эффекта соучастия, чтобы у зрителя было ощущение, будто он сам несется на головокружительной скорости и исполняет различные трюки. Этот фильм – яркий пример тенденции, которая впоследствии будет развиваться в игровом и неигровом кино, а именно попытка авторов конкурировать с компьютерными

играми как социальным явлением. И посредством различных технических ухищрений – от 3D до субъективной камеры – достигать эффекта участия, а не наблюдения, при этом ставя простые драматургические задачи, что роднит такое кино с компьютерными играми.

В этом же году в прокат выходит фильм-концерт «Рок в Рейкьявике» (снят в 1982 г., в российский прокат вышел в 2013 г.), который также заложит фундамент популярных жанрообразований. Долгие годы на экранах кинотеатров будут лидировать неигровые картины тематических направлений: фильмы-концерты и фильмы о природе.

В 2004 году показатель незначительно снижается – пять неигровых фильмов, каждый из которых является совершенно тенденциозным в системе организации кинопроката. Один фильм о природе (конечно, это фильм в 3D – «Букашки»), один фильм-концерт («Роллинг Стоунз»), один фильм о космосе («Космическая станция. 3D»), обладатель «Золотой пальмовой ветви» Каннского фестиваля «Фаренгейт 9/11» (подтвердивший тенденцию показа в прокате фильмов, завоевавших призы на крупных кинофестивалях или получивших престижные кинопремии). Фильм Майкла Мура «Боулинг для Колумбины» (получивший «Оскар») был показан на большом экране, видимо, в связи с нашумевшим именем режиссера, и как бы составлял культурологический тандем с фильмом «Фаренгейт 9/11».

Четыре фильма о природе и экологии, лента в поджанре «фильм о фильме» («В глубокой глотке»), который можно в какой-то степени считать культурологическим аналогом «фильма-концерта» – постмодернистские жанры для массового зрителя, в основе которого лежит презентация уже известного продукта (творчество популярной группы, съемки уже знаменитого фильма и т.д.). Такой поджанр предполагает наличие уже сложившейся «вторичной» аудитории, а значит – сниженный риск для прокатчиков.

В 2004 году также был представлен один скандальный фильм-расследование («Двойная порция»), один фильм об экстриме в 3D («Наскар») и неигровой фильм именитого режиссера Л.Триера, снимающего игровое кино, и

Й.Лета («Пять препятствий»). В 2006 году ничем не объяснимое снижение количества неигровых фильмов – всего три: один фильм о природе, один о космосе и продолжение картины «Чудаки», вышедшей на экраны в 2003 году («Чудаки–2»), из тематической подгруппы про экстрим. В 2007 году на экранах был всего один неигровой фильм-портрет в жанре криминальной драмы – «Господин неприкасаемый» (реж.М.Левин).

В 2008 году – снова увеличение числа неигровых фильмов. На экранах российских кинотеатров были показаны восемь документальных картин. Общая картина жанровых приоритетов почти не изменилась: традиционные фильмы о природе – три картины, два фильма-концерта, причем именитых режиссеров, зарекомендовавших себя культовыми игровыми фильмами («Фад» реж. К. Сауры и «Роллинг Стоунз. Да будет свет» реж. М. Скорсезе), два фильма-портрета, снятые легендарными режиссерами о легендарных личностях («Марадона» Э.Кустурицы и «Верушка» П.Моррисси и Б.Бома).

В 2009 году – 19 неигровых фильмов, рекордное количество за последнее десятилетие, причем три из них – российского производства. Уже устойчивый и положительно зарекомендовавший себя жанр фильмов о природе и экологии – четыре фильма, причем два из них о морских глубинах. Два фильма-концерта («Joy Division» и «Iron Maiden – рейс 666»), три фильма-портрета («Гонзо: Страх и ненависть Хантера С. Томпсона», «Адвокат террора», «Последний герой: двадцать лет спустя» о Викторе Цое, «Майкл Джексон. Вот и всё»).

В отдельную категорию можно выделить фильмы о музыке различных направлений, имеющих свою устойчивую аудиторию (здесь возможны различные жанры: от фильмов-концертов до фильмов-портретов). В 2009 году таких фильмов было пять («Последний герой: двадцать лет спустя», «Joy Division», «Iron Maiden – рейс 666», «Приготовьтесь, будет громко», «Майкл Джексон. Вот и всё»).

Здесь наблюдается интересная тенденция: попытка предложить в качестве фильма для просмотра в кинотеатре изначально телевизионный контент. Так, в 2009 году прокат выходит две российские картины, снятые в телевизионной

эстетике: «Тайны любви» и «Тайны смерти» (реж.А.Попова). Из российских картин также была представлена «Девственность» (реж.В.Манский) – фильм, получивший широкую известность лишь благодаря фигуре режиссера и остросоциальной теме. В общую жанровую модификацию не вписываются три картины: «Век глупцов» (аналитический фильм об экологической ситуации в мире), «Американские свингеры» (эротический документальный фильм) и «Вальс с Баширом» (эклектический фильм на стыке неигрового кино и анимации, антивоенная драма).

Вообще 2009 год важен в распространении неигрового кино в кинотеатрах. И речь не только о количественном и качественном показателе. Определяющим моментом является жанровое разнообразие и рост числа российских фильмов. Также в этом году состоялся экспериментальный показ телевизионного контента в кинотеатре. Анализ последующих лет кинопроката неигрового кино показывает, что подобные варианты практиковались не часто. Как правило, фильмы, снятые по лекалам телевизионного производства, не были пригодны для показа в кинотеатрах, не оправдывая ожидания зрителей, рассчитывающих увидеть в кинотеатре нечто, отличное от шаблонной ТВ-продукции.

В 2010 году в кинотеатрах было показано 14 неигровых фильмов. По-прежнему актуальны фильмы о природе – пять картин (причем четыре из них о морских глубинах, и все пять в 3D). Один фильм – в жанре мокьюментари, эта же картина – номинант на премию «Оскар» («Выход через сувенирную лавку»), три фильма-портрета, один фильм о космосе («Телескоп Хаббл. 3D»), сиквел фильма «Чудаки» («Чудаки-3», причем все три части были показаны в российских кинотеатрах), один фильм-концерт («The Doors. When you're strange»), и две картины, не вписывающиеся в общий жанровый расклад: фильм-наблюдение «Малыши» и божественный фильм-расследование «Челси со льдом».

В 2014 году – 22 неигровых фильма в российском кинопрокате. В этом году жанровые подгруппы были вполне тенденциозны. По сути, мало что изменилось в жанровых предпочтениях кинопрокатчиков с 2003 года. Пять фильмов об экстриме, четыре – о природе (причем один российского производства, а именно

«Арктика великая. Часть первая. Почитание духа огня»), восемь – о музыке (причем четыре из них – фильмы-концерты, два фильма российского производства – «Ещё» о группе «Аукцыон» и «Здорово и вечно» о группе «Гражданская оборона»), три – о музеях и живописи, один – о кино и «звездах» («Соблазненные и брошенные»), один – неигровой эротический фильм («Откровения лучших порномоделей»).

В 2015 году¹⁵⁰ жанровая ориентация претерпевает несущественные изменения. В прокат выходит четыре фильма о живописи и один о моде («Диор и я»), три – о природе (два в 3D и один о морских глубинах), шесть классических фильмов-портретов (один из них франко-российского производства «Васенин» реж. А.Григорьева). К этой же категории можно причислить и фильм «Citizenfour: Правда Сноудена», хотя нам представляется более верным выделить этот фильм отдельно, как злободневный, и потому являющийся лидером проката среди неигровых картин. Также вышли четыре фильма о музыке, один фильм, посвященный экстриму, один фильм культового режиссера В.Вендерса, прославившегося своими игровыми фильмами, «Соль земли», один фильм о религии, одна антивоенная драма и один российско-американский фильм, который также не попадает ни в одну категорию – «Красная армия» о хоккейной сборной СССР.

В целом же кинопрокат неигрового кино в 2015 году выглядит достаточно разнообразным и разноплановым. Не все фильмы попадают под какую бы то ни было типовую жанровую категорию, что можно считать положительной тенденцией. Также с каждым годом увеличивается количество российских неигровых картин в прокате и появляются фильмы копродукции, что также существенно расширяет формы и тематику.

Количественный анализ неигровых фильмов, вышедших в прокат с 2002 по 2015 годы, дал следующие результаты:

всего за этот период было показано 146 неигровых картин, из которых 26% – фильмы о природе, 19,2% – фильмы о музыке, 10,3% – фильмы-портреты, 7,5%

¹⁵⁰ Данные на 1 сентября 2015 г.

– социальные драмы, 6,8% – фильмы об экстриме, столько же фильмов о живописи, 4,1% – злободневные фильмы (о политике, о шпионских скандалах и т.д.), столько же фильмов, не попадающих ни в одну категорию. Остальные группы не превышают 3%, а именно: фильмы о кино – 2,7%, по 2,1% – фильмы о космосе (все сняты в 3D); эротические фильмы; фильмы-победители престижных киносмотров; фильмы именитых режиссеров, прославившихся своими игровыми картинами. На последних позициях с результатом в 1,4% значатся фильмы о моде (тем не менее их количество позволяет выделить эти картины в отдельную категорию); антивоенные фильмы; исторические фильмы. От общего количества картин, вышедших в прокат, – 21,9% неигровых фильмов сняты в 3D.

Исходя из полученных данных, хотелось бы еще раз отметить лидирующие позиции неигровых фильмов о природе в кинопрокате (в отличие от телепродукции), что обусловлено красочностью видеоизображения и расчетом на семейную аудиторию. Причем 65% фильмов о природе сняты с использованием технологий 3D, что подтверждает гипотезу о том, что эффект 3D наиболее выигрышно используется именно в фильмах о природе. При этом 31,6% фильмов о природе имеют морскую тематику, что также весьма симптоматично. И все фильмы о море демонстрируются в 3D. Это свидетельствует – природа в целом, а море или океан в частности, являются наиболее удачными объектами для съемки в 3D, что отмечалось и ранее.

На втором месте по количеству демонстрируемых неигровых лент – фильмы-концерты. Хотелось бы подчеркнуть, что речь в данном анализе идет исключительно о популярных группах, певцах или модных среди молодежи музыкальных течениях (герои этих фильмов Майкл Джексон, Боб Марли, Бьорк, Эми Уайнхаус, Элис Купер, группы «АукцЫон», «Duran Duran», «Ленинград» и др.).

Стоит отметить, что при исследовании жанров и поджанров среди неигровых фильмов о музыке не было обнаружено ни одного фильма-концерта классической музыки. При этом за 13 лет, которые мы исследовали, было показано три фильма о группе The Rolling Stones. Единственный фильм, который

тематически хоть и подходит под обозначенную группу фильмов, тем не менее тематически несколько выбивается из общего потока – это лента «Пина» режиссера В.Вендерса, посвященная творчеству хореографа Пины Бауш.

Фильмы о живописи в основном исследуют уже признанные образцы живописного искусства (герои этих лент – Ян Вермеер, Рембрандт, Ван Гог, Ренуар, Матисс). При этом за исследуемый период было показано два фильма о Рембрандте. Из современных художников героями неигровых фильмов, вышедших в прокат, стали только скандальные художники – инсталляторы Марина Абрамович и Ай Вейвей.

Российских картин за этот период вышло всего 18 (наибольшее количество в категории «социальная драма»), что составляет 12,3% от общего числа неигровых фильмов.

3.4. Распространение стереоскопических технологий (3D) в неигровом кино: особенности композиционного построения

Современный зритель обладает антиномичным восприятием: он способен воспринимать видео низкого разрешения (причем в большинстве случаев просмотра фильмов или телепередач в Интернете), но также адаптирован к восприятию фильмов очень хорошего качества, в частности, в кинотеатрах, использующих 3D-технологии. Сегодня посещение кинотеатра является событием, и по своей культурно-эстетической функции сродни походу в театр или в музей, аналогична и средняя периодичность таких событийных посещений. Все больше и больше развиваются 3D-технологии как визуальный эффект, благодаря которому кинотеатр может предложить нечто уникальное, чего зритель не может получить дома – ни в Интернете, ни по телевизору (хотя постепенно получают распространение 3D-телевизоры, все же пока что эта технология не носит массовый характер в домашних условиях).

Так, в 2004 году в российский кинопрокат вышло 5 неигровых картин, причем 2 из них были сделаны с использованием 3D-технологий. В целом с

использованием 3D было показано всего 3 фильма (два из них, как уже было сказано, неигровых и один анимационный). В 2005 году в прокат вышло 8 неигровых лент, 3 из которых демонстрировались в 3D, при этом всего с использованием 3D в прокат вышло 4 картины (три неигровых и одно игровое фэнтези). В 2006 в прокате было всего 3 неигровых картины, 2 из которых в 3D. При этом всего в прокате 4 фильма в 3D (три неигровых и один игровой короткометражный).

Из данного анализа мы видим, что использование 3D-технологий в российском кинопрокате было опробовано именно на неигровом кино, как на типе фильмов, входящих в финансовую группу риска. 3D, после длительного забвения стереокино, также появилось в отечественных кинотеатрах в это же время, однако в фильмах не российского производства. Две эти рискованные «новинки» были совмещены кинопрокатчиками.

В 2009 году в прокате – 19 неигровых картин и 19 фильмов в 3D (8 анимационных, 5 игровых и 6 неигровых). В гонку освоения 3D постепенно включается анимационное кино. Игровое кино впоследствии будет безусловно лидировать в использовании 3D. Но на этапе освоения кинорынка именно неигровое кино в первую очередь, а за ним и кино анимационное опробовало возможности 3D-изображения.

Уже в 2010 году в российский кинопрокат вышло 14 неигровых картин, причем в 3D были показаны 6 из них (среди них – ни одной российской картины). В целом в 3D демонстрировалось 38 картин, из которых игровых 16, документальных 6 и анимационных 16. В 2013 на экраны вышло 20 неигровых фильма, 5 из которых были показаны в 3D, всего же с возможным использованием 3D-технологий в этом году было выпущено 67 фильмов, из которых – 33 игровых, 5 документальных и 29 анимационных. В 2015 году в кинопрокат вышло 24 неигровых фильма, причем только 3 неигровых фильма в 3D, 11 игровых фильмов и 26 анимационных.

При этом стоит отметить, что появление неигровых фильмов в прокате, как и использование 3D-технологий в XXI веке – явление относительно недавнее, и

процессы популяризации 3D- технологий, как и неигрового кино, проходили одновременно. Так, в 2001 году в российском кинопрокате не было ни одной документальной картины и ни одного фильма в 3D. В 2002 году в прокате появляется широко разрекламированный неигровой фильм «Птицы» (реж. Ж.Клюзо и Ж. Перрен, 2001). В 2003 году на большом экране зрители могли увидеть уже 7 неигровых фильмов, один из которых был в 3D (фильм «Чудеса океана 3D», реж. Ж.Ж.Мантелло, 2003). Всего же в этом году было выпущено 4 фильма с использованием возможностей 3D: 1 неигровой, 2 анимационных и 1 игровой.

В целом же можно отметить тот факт, что кинопрокатчики с 2003 года осторожно вводя в «ассортимент» кинопоказов неигровое кино, пробовали использовать для привлечения зрительского интереса дополнительные технические возможности, а именно 3D. Сегодня неигровое кино заняло свою особенную нишу в российском и мировом кинопрокате, и неигровые фильмы уже не нуждаются в дополнительных эффектах, используемых исключительно для привлечения зрительского интереса. При этом стоит отметить, что неигровое кино с использованием 3D, как правило, имеет своего зрителя и свою особую специфику, на этого самого зрителя рассчитанную.

Можно определить некоторые ключевые моменты:

1. Неигровые фильмы с использованием 3D, как правило, относятся к новому жанру неигрового блокбастера.
2. Это высокобюджетные фильмы с безукоризненной операторской работой и с расчетом на хорошие кассовые сборы.
3. В большинстве случаев это фильмы о природе.
4. Основной расчет делается на семейную аудиторию.
5. Использование ослабленного¹⁵¹ конфликта в драматургии.
6. Отсутствие «лайфов» и «синхрон» — как элементов телевизионного неигрового кино, а также основных источников информации. Главное в неигровых блокбастерах — не информация, а зрелищность.

¹⁵¹ Нехорошев Л.Н. Драматургия фильма. М.: ВГИК, 2009. С. 132.

7. Высока вероятность съемки сиквела. Из 4 неигровых сиквелов, снятых в период с 2002 по 2015 год – 2 из них фильмы о природе, а именно «Птицы» и «Большое путешествие вглубь океанов 3D: Возвращение».

Что же такое эффект 3D с технической точки зрения?

3D-моделирование – это процесс создания трехмерной модели объекта. Задача 3D-моделирования – разработать визуальный объемный образ желаемого объекта. С помощью трехмерной графики можно и создать точную копию конкретного предмета, и разработать новое, даже нереальное представление до сего момента не существовавшего объекта.

Использование 3D-технологий при съемках неигрового фильма – тема мало изученная и вместе с тем перспективная, т.к. для привлечения массового зрителя в кинотеатры на неигровое кино необходимо каким-то образом модернизировать приемы съемки, чтобы документальный фильм мог конкурировать с игровым кино. Использование 3D-технологий при производстве неигрового фильма произвели жанровую модификацию в жанровой иерархии: появилось новое популярное направление – *неигровой блокбастер*. В большинстве случаев это фильмы на экологическую тематику, имеющие серьезный бюджет и высококачественную операторскую работу. Например, «Океаны» (реж. Ж.Клюзо, Ж.Перрен, 2009), «Птицы» (реж. М.Деба, Ж.Клюзо, Ж.Перрен, 2001), «Последний риф» (реж. Л.Крессвелл, С.МакНиколас, 2012), «Дикий океан» (реж. Л.Крессвелл, С.МакНиколас, 2008), «Арктика» (реж. Г. МакГилври, 2012) и др.

Режиссерский подход к изображению, творческие приемы и методы съемки с использованием 3D-технологий при дальнейшей демонстрации фильма в кинотеатре – тема совершенно неизученная. Анализ неигровых 3D-фильмов, показанных в кинотеатрах с 2002 по 2015 годы, доказывает тот факт, что большинство этих фильмов сняты на экологическую тематику (в частности, о морях или океанах), и в изобразительном решении фильма доминантным является именно пейзаж. Интересна эволюция изобразительной особенности пейзажа в кино: от черно-белой пленки до технологий 3D. Антропоморфизм как некий сюжетный или изобразительный прием, фотогеничный по своей природе, не

пользовался большой популярностью в первые десятилетия кинематографа. Режиссеры были слишком увлечены изображением человека и плодов технического прогресса.

В работе «Фотогения» Вс.Пудовкин писал: «Все, что просто, ясно и отчетливо в своей пространственной ритмической конструкции, всякое движение, ясно и просто организованное в пространстве и времени, будут непременно фотогеничны, потому что они действительно отвечают основному свойству фильма. Посмотрим, насколько сходится установленный критерий с тем интуитивно определяющимся «вкусом», который до известной степени является «гласом народа». Что выходит хорошо на экране? Город, городские улицы, особенно западные, железнодорожные мосты, паровозы, автомобили, машины и т. п. Все упомянутое целиком отвечает требованиям критерия. Ритмически ясная, прямоугольная форма домов и геометрическая правильность уличных перспектив, математичность инженерной конструкции, обуславливающая простые симметричные формы, – все это дает простой отчетливый материал, легко укладывающийся в отвечающую ему ясную ритмическую структуру киноленты, подобно тому, как хорошо растертая краска легко ложится на полотно, не нарушая его плоскости.

Почему стопка книг в гладких переплетах будет всегда хорошим аксессуаром, а букет цветов почти неизбежно выйдет отвратительно (вспомните «Монику Лербье»)? Потому что цветы, теряя свою окраску на экране, превращаются в беспорядочные запутанные лохмотья, почти не имеющие формы. Букет становится приемлемым, если его поставить далеко и, таким образом, воспользоваться лишь его общими очертаниями. Вспомните спокойные, освещенные рассеянным светом серые стены декораций в лучших американских постановках («Найденыйш Джудди», «Розита») – они фотогеничны, и сравните их с пестрыми обоями наших халтурных агиток, могущих служить образцом хаоса...».¹⁵²

Как правило, природа являлась фоном, но никак не действующим лицом.

¹⁵² Пудовкин В. Собрание сочинений В 3 т. М.: Искусство, 1974. 2том. С.125.

Передать всю красоту и метафоричность пейзажа с технической точки зрения очень непросто, имея в арсенале только черно-белые цвета. Первыми при изображении пейзажа в кино приемы мифологического антропоморфизма стали использовать шведские кинематографисты. Несколько позже, в 20-х гг. французские кинематографисты будут ссылаться на влияние шведских режиссеров (М. Стиллера и В. Шестрома) именно в изображении природы.

Искусствовед Л.Канашова так оценивает это новаторство скандинавских кинематографистов: «Природа играет в фильмах Стиллера и Шёстрома не побочную, а самостоятельную роль, что является результатом некоего внутреннего отбора в процессе творчества. Самая очевидная параллель, которую можно было бы здесь привести, – это практика пейзажной живописи, где сюжетом, персонажем и объектом исследования служат различные состояния природы.

Однако история изобразительного искусства знает еще один жанр, напрямую связанный с представлением природы. Мы имеем в виду пастораль и ее развитие в период Ренессанса. Отсылка к пасторальным жанрам в контексте разговора о шведской киношколе, конечно, менее очевидна, но именно на их примере можно наглядно продемонстрировать механизм возникновения в фильмах категории «природы как персонажа»...».¹⁵³

Функции пейзажа в неигровом кино можно определить как следующие:

1. Пейзаж как действующее лицо («Дом», реж. Я.Артюс-Бертранд, 2009).
2. Пейзаж как «партнер» человека («Соль», реж. М.Фредерикс, М.Энгус, 2009; «Человек-гризли», реж. В.Херцог, 2005).
3. Пейзаж как метафора («Коянискацци», реж. Г.Реджио, 1983).
4. Пейзаж как локация («Страна птиц. Вороны большого города», реж. С.Быченко, 2011).

¹⁵³ Канашова Л. Изобразительно-выразительные средства шведской классической киношколы // Киноведческие записки. 2007. № 81 [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/1064>

В игровом кино, как правило, эта функциональность разделена: человек и пейзаж зачастую существуют либо автономно, либо пейзаж рассматривается как локация, пространство, либо как источник опасностей. В неигровом кино пейзаж более многофункционален. Яркий пример – фильм «Фата Моргана» (реж. В. Херцог, 1970), где пейзаж является и главным героем, и фоном, и метафорой.

Вернер Херцог отмечает: «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».¹⁵⁴

Выдающийся режиссер Вернер Херцог в 2010 году снял неигровой фильм в 3D «Пещера забытых снов» о древнейшем проявлении искусства на земле – наскальной живописи. В этом же году не менее известный режиссер Вим Вендерс выпустил на киноэкраны неигровой фильм «Пина» также с использованием технологии 3D. Сегодня не существует ни одного теоретического пособия, посвященного особенностям съемки фильмов с использованием 3D-технологии, а именно построению композиции, организации мизансценического пространства, что является наиболее важным моментом при анализе специфики операторской и режиссерской работы с 3D-технологиями.

Поскольку современные режиссеры неигрового кино, рассчитывающие на кинопрокат, все чаще используют 3D, представляется очень важным обозначить некоторые ключевые моменты при построении композиции кадра с расчетом на использование 3D при показе.

1. Деталь и работа с первым планом.

С.М. Эйзенштейн, склонный к поиску и обозначению приемов в любом

¹⁵⁴ Кронин П. Знакомьтесь: Вернер Херцог. М.: Rosebud Publishing, 2010. С. 111.

искусстве, очень точно сформулировал тот художественный принцип, который заложил в основу своего творчества великий японский художник Тосюсай Сяраку. С.М. Эйзенштейн разбирает конкретную его работу – портрет актера Томисабуро: «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...».¹⁵⁵

С.М.Эйзенштейн, развивший в этой же статье понятие конфликта, определяет один из возможных вариантов этого драматургического и монтажного элемента: конфликт объемов. Можно несколько перефразировать Эйзенштейна, выделив конфликт масштабов. Интересно то, что сам по себе конфликт масштабов (человек и человек), встречающийся повсеместно, не столь выразителен как конфликт масштабов между человеком и предметом, человеком и деталью (в том случае, разумеется, когда предмет или деталь доминирует). Этот прием используется значительно реже, хотя визуально он более действенный.

При использовании технологий 3D – конфликт масштабов (объемов) подчеркнет необходимый визуальный эффект.

2. Использование оверлэпинга.

Одной из особенностей 3D-технологий является использование оверлэпинга, т.е. такого приема, 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 другие второплановые элементы изображения, а при дальнейшем движении вновь их открывают. Зритель подсознательно ощущает разномасштабность ближних и дальних гештальтов».¹⁵⁶

Именно пейзаж является наиболее удачным вариантом для использования оверлэпинга и создания трехмерного пространства (возникновения эффекта наблюдения).

¹⁵⁵ Эйзенштейн С.М. За кадром. Театральная библиотека Сергеева [электронный ресурс]. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/Select_2

¹⁵⁶ Железняков В. Анатомия зрительного образа. М.: СК РФ, 2012. С. 29.

3. Эффект парения в 3D.

С.М. Эйзенштейн рассматривал кино со всевозможных позиций, и еще одна тема визуального воплощения, которую он предложил для анализа – это парение в кадре. «Зрительный образ достигает в разрезе композиции всесторонней (круговой) устойчивости...».¹⁵⁷ В этом Эйзенштейн видит идеальное мизансценическое решение.

Если рассмотреть в данном тематическом диапазоне конкретные фильмы – «Фата Моргана» В.Херцога и «Океаны» Ж.Клюзо и Ж.Перрена, то можно увидеть, что весьма специфический прием парения в кадре, который Эйзенштейн скорее предчувствовал, чем воплощал на практике, впоследствии был реализован в «экологическом кино» с помощью новейшего оборудования и возможности запечатлеть на пленку тела, не имеющие точки опоры.

Проанализируем три вида съемки: в воздухе («Птицы»), под водой («Океаны»), а также такое интересное явление как мираж («Фата Моргана»).

Так что же это такое: парение в кадре? Эффект, который на примере выбранных фильмов является не частным явлением для одной сцены или эпизода, а скорее концептуальным приемом, посредством которого выстраивается визуальный образ фильма.

В.Херцог вспоминает съемки фильма «Фата Моргана»: «От сценария я отказался в первый же съемочный день, потому что меня совершенно захватили миражи... Достаточно было снимать образы, возникающие в пустыне, и фильм готов... В фильме «Фата Моргана» зритель видит «потерянные ландшафты» нашего мира...».¹⁵⁸

«Фата Моргана» переводится как «мираж». И сама концепция картины заключается в попытке экранизации миража.

С точки зрения возможностей использования «эффекта парения» интересен фильм А. Куросавы «Сны Куросавы». И «Сны» Акиры Куросавы, и «Фата Моргана» Вернера Херцога – фильмы, похожие по своей идейной структуре и

¹⁵⁷ Эйзенштейн С.М. Метод. Порыв к парению. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 268.

¹⁵⁸ Кронин П. Знакомьтесь: Вернер Херцог. М.: Rosebud Publishing, 2010. С. 70.

вместе с тем принципиально разные. Разница этих картин идентична разнице между сном и миражом: сон – это явление игровое, мираж – документальное (возможно, это хоть и не вполне корректная формулировка, но тем не менее четко отражающая суть вопроса).

Это деление относится и к упоминаемым фильмам: «Сны» – игровой фильм, «Фата Моргана» – неигровой. Основной драматургический скелет фильма – сны – постановочны. В то время как мираж просто запечатлен (наблюдение). Похожую мысль озвучил 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».¹⁵⁹

Попробуем проанализировать «эффект парения» в обеих картинах.

В фильме «Фата Моргана» Вернер Херцог использует парение как объективное (взлет самолетов), так и субъективное (сами миражи). О первых кадрах фильма (об объективном парении) сам режиссер пишет: «В самом начале фильма один за одним приземляются восемь самолетов. Я знал, что зрители, которые не уйдут из зала после шестой или седьмой посадки, останутся до самого конца. На этих кадрах происходит отсев аудитории, что-то вроде проверки. Жара постепенно нарастает, воздух становится все суше, изображение плывет и становится едва различимым. Появляется ощущение ирреальности происходящего – как сон в горячке – не покидающее вас на протяжении всего фильма. Таков был лейтмотив «Фата Морганы»: заснять на пленку мнимую реальность того, чего на самом деле нет».¹⁶⁰

О субъективном парении Вернер Херцог говорил, что лучший пример – кадры с автобусом на горизонте. «Получается очень странная картина: автобус словно плывет по воде, и люди тоже как будто скользят, а не идут. Жара в тот день стояла невероятная. Нам страшно хотелось пить, а мы знали, что в автобусах, бывает, возят запасы льда, поэтому, едва выключив камеру, мы

¹⁵⁹ Кронин П. Знакомьтесь: Вернер Херцог. М.: Rosebud Publishing, 2010. С.72.

¹⁶⁰ Там же. С.70.

бросились туда. И ничего не нашли. Ни следов от шин, ни вообще каких-то следов. Там ничего не было, так никогда ничего не было, а мы это сняли. Где-то проезжал автобус, миль за двадцать или за сто, может, и за триста, и мы видели его отражение в волнах отраженного воздуха».¹⁶¹

Тем не менее и в эпизоде с полетом самолетов, и в сцене с автобусом-миражом, есть один общий знаменатель – то, что С.М. Эйзенштейн назвал «парением», т.е. и в том, и в другом случае запечатленные объекты не имеют точки опоры. И это отсутствие опоры и есть, собственно, главная идея фильма: мираж, иллюзия, общая галлюцинация, общее заблуждение, отсутствие точки опоры, отсутствие корней.

Эту ассоциативную цепочку можно продолжать бесконечно, однако направление будет одним и тем же. Однако Вернеру Херцогу было мало в одном только видеоряде показать это «парение», автору хотелось также дать почувствовать себя неустойчиво и зрителю, лишить его опоры. И ему это удастся: камеры все время в движении. Темп ровен, направление одно и то же – создается ощущение, что камера медленно, но верно движется по кругу. На 30-й минуте фильма у зрителя с неважным вестибулярным аппаратом начинает кружиться голова. Вернеру Херцогу удалось почти невозможное: воздействовать и на физиологию (при этом избегая грубой физиологичности), и на интеллект.

Собственно, что такое мираж? Это «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».¹⁶²

Сам термин «фата моргана» имеет довольно любопытную историю: оптическое явление получило свое название в честь волшебницы, героини английских легенд артуровского цикла – феи Морганы, которая, по преданиям, обладала навыком оборотничества и умела летать. По другим источникам,

¹⁶¹ Там же

¹⁶² Атмосферные явления: классификация и описания. [Электронный ресурс]. URL: <http://meteocenter.net/meteolib/ww.htm>

Моргана жила на морском дне и обманывала путешественников призрачными видениями. В реальной жизни фата моргана встречается редко и является сложным оптическим явлением в атмосфере, состоящим из нескольких форм миражей, при котором отдаленные объекты видны многократно и с разнообразными искажениями.

В фильме А.Куросавы (для сравнения) эффект парения достигается скорее за счет композиции (идеальна в этом смысле новелла «Персиковый сад»). Герои расставлены геометрически четко и если, следуя замыслу Эйзенштейна, проверить кадр (картину) на парение, перевернув его вверх ногами – кадр не потеряет своей гармонии (см. фото №7). Эффект этот чрезвычайно органичен благодаря общему плану и фронтальности. Каждая фигура воспринимается как знак. Если попробовать перевернуть текст, написанный на любом известном нам языке, то будет утрачено содержание, но не форма. Наиболее явно успех этого эксперимента виден на примере текста, написанного на чужом языке.

И в фильме «Сны», и в фильме «Фата Моргана» есть одно явное сходство, без которого невозможно достигнуть безупречного эффекта парения – это темп. Замедленный темп, «имитирующий движение медузы под водой или невесомости».¹⁶³ Без определенного темпоритма невозможно достигнуть «эффекта парения», это важный, даже главенствующий элемент. Помимо этого, еще одно сходство – это общий план, в рамках которого «эффект парения» достигается более явно.

Фото № 7

¹⁶³ Эйзенштейн С.М. Метод. М., 2002. С. 299.



Наиболее предсказуемый вариант для достижения «эффекта парения» — это съемки в воде и в воздухе. Весьма интересен киноэксперимент — короткометражный фильм с незамысловатым названием «Пластиковый пакет» (реж. Р.Барини, 2008, США).

Перед нами разворачивается очень красочная история обычного пакета. Причем история эта в весьма витиеватых выражениях рассказана от лица самого пакета. Автор закадрового текста режиссер и экспериментатор Вернер Херцог. В каждом кадре имеет место эффект парения: пакет в воздухе, пакет в озере, пакет, гонимый ветром по земле.

Пресс-релиз так описывает содержание фильма: «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?...».¹⁶⁴

Какова смысловая нагрузка такого чисто внешнего эффекта, как парение? Редкое сочетание физиологического и эмоционального восприятия. Если парение является осознанным приемом для всего фильма, своего рода визуальным лейтмотивом, операторским и режиссерским решением, то зритель имеет редкую возможность «прочувствовать» драматургический посыл фильма не только умозрительно, эмоционально или визуально, но в том числе и физически.

Действие большинства фильмов происходит на устойчивой поверхности. Даже если это место действия – самолет или корабль, точка опоры все равно существует.

Довольно много «земных» фильмов, рассчитанных на физиологию зрителя, оперируют инстинктами и едиными для всех чувствами – отвращения, возбуждения и т.д. В случае же с непрерывным парением в кадре зритель ощущает себя как на карусели, и физиология работает не столько от интеллектуального анализа происходящего, сколько от физических ощущений организма.

Герой – будь то пакет, моллюск или мираж – постоянно лишенный точки опоры в кадре, в конце концов «лишает» этой точки опоры и зрителя, который как бы непроизвольно входит в заданное пространство.

С.М. Эйзенштейн предлагает классификацию «эффекта парения»:

«1. Изобразительно парящие фигуры. Мотивировка «анекдотом»: «Воскресение», «Нисходящий ангел», «Страшный суд», событие «на лету».

2. Композиция по кругу. Промежуточно: нормальная стоячая композиция с искусственно убранной горизонтальной опорой низа.

3. Композиция, рассчитанная на горизонтальный низ, но допускающая

¹⁶⁴ Международный фестиваль экологического кино Экочашка-2010/ [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ecocup.ru/plastic-and-glass>

оборот картины по всем направлениям (или вверх ногами...)).¹⁶⁵

К каждому варианту парения приведем конкретный прием из анализируемых фильмов:

1. «Фата Моргана» – эпизод с самолетом. Несколько раз подряд взлетающий самолет имеет «мотивировку анекдотом», о чем свидетельствуют воспоминания В. Херцога.

2. «Фата Моргана» – эпизод с миражом автобуса. Это нормальная композиция, с искусственно убранной точкой опоры, что мотивировано миражом – автобус словно парит над землей, хотя его движение горизонтально.

3. «Сны» (новелла «Персиковый сад»), «Океаны» (эпизоды, снятые под водой), «Фата Моргана» – «ландшафтные сцены».

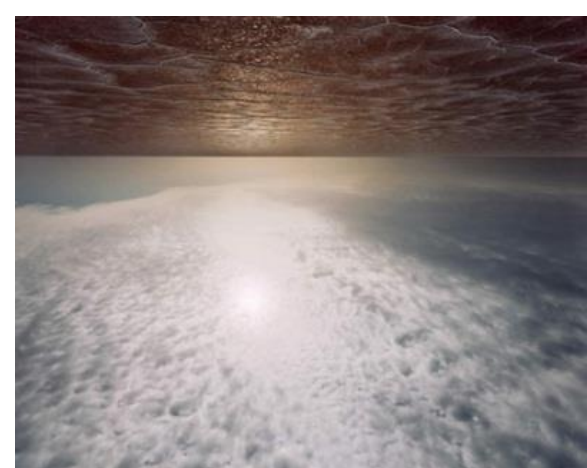
Более подробно проанализируем третий вариант, допускающий возможность проводить простой эксперимент, предложенный С.М. Эйзенштейном с переворачиванием кадра для большей убедительности утверждений.

Прием этот почти всегда «работает» в сценах с аскетичным пейзажем, где горизонт в виде четкой линии разделяет кадр на две части (верх – низ) и где отсутствует деталь любой крупности. В этом случае композиция настолько совершенна, что если мы перевернем кадр, не изменится не только форма, но также не утратится и смысл.

«Эффект парения» всегда присутствует в той или иной степени в фильмах с использованием технологий 3D, т.к. является наиболее киногоеничным: широкие возможности для плавного оверлэпинга (горизонтального или вертикального), интересная работа с деталями, лишенными точки опоры, а значит появляющимися с разных сторон кадра в хаотичной последовательности («Океаны», «Бездна» и др.). На фото №8 можно увидеть, что объекты, лишенные точки опоры, не теряют своего смыслового значения, даже если кадр перевернуть по часовой стрелке (кадры из фильмов «Океаны», «Коянискацци», «Соль»).

Фото № 8

¹⁶⁵ Эйзенштейн С.М. Метод. М.: Эйзенштейн-центр, 2002. С. 299.



С 2002 по 2015 год в прокат вышло всего три картины о космосе, и все они были сняты с использованием 3D. «Эффект парения» в этих фильмах являлся визуальной доминантной.

Выводы

Можно констатировать возникновение нового типа зрителя, определяя соотношение между техническим качеством и эмоциональным воздействием. Так, интернет-пространство, как новое социальное явление, постепенно формирует современный тип зрителя, основной чертой которого является присущий ему *«эффект соперничества»*. Этот термин вводится впервые для обозначения еще неизученной социальной проблемы: зритель долгие годы не имел технической возможности конкурировать с автором аудиовизуального произведения, что являло собой определенный тип зрительского восприятия, а именно *«эффект неподражаемости»*.

Сегодня медиакультура находится под влиянием «эффекта соперничества», причем постепенно соперничество становится взаимным. «Эффект соперничества» обусловлен не только техническими возможностями производить более или менее качественный видеопродукт, но также и возможностью *публичной демонстрации*, а также потенциалом *зрительского отклика* (лайки, количество просмотров, комментарии, перепосты).

Следует обозначить основные инструментарию профессионального режиссера, ставшие актуальными именно под воздействием взаимного «эффекта соперничества».

1. *Развитие жанра мокьюментари* (псевдодокументальное кино), элементы мокьюментари присутствуют во многих фильмах. Возможны различные вариации «формулы» мокьюментари:

- вымышленные главные герои и вымышленные обстоятельства;
- реальные главные герои и вымышленные обстоятельства;
- вымышленный главный герой и реальные обстоятельства.

2. *Преднамеренное использование «любительской съемки»* – этот прием

условно обозначим как «зрительская цитата».

3. Использование метода коллажа.

Видеопотребление неигрового фильма происходит по всей цепи:

- кинофестиваль;
- кинопрокат;
- телевидение;
- Интернет.

Современный зритель обладает антиномичным восприятием: он способен воспринимать видео низкого разрешения в большинстве случаев просмотров фильмов или телепередач в Интернете, но также адаптирован к восприятию фильмов очень хорошего качества, в частности, в кинотеатрах, использующих 3D-технологии.

Использование 3D-технологий в российском кинопрокате было опробовано 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 расчет на семейную или молодежную 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 расчетом на использование 3D при показе:

- 1) *деталь и работа с первым планом;*
- 2) *использование оверлэппинга;*
- 3) *«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 расчетом на хорошие кассовые сборы. В большинстве случаев это *фильмы о природе*. В них возможно использование ослабленного конфликта в драматургии. Они характеризуются отсутствием «лайфов» и «синхронов» — как элементов телевизионного игрового кино, а также основных источников информации.

Главное в игровых блокбастерах — не информация, а зрелищность. Высока вероятность съемки сиквела.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации рассмотрены визуальные и вербальные средства, позволяющие сформировать на экране аудиовизуальный образ и выстроить четкую драматургическую конструкцию в любом жанре неигрового фильма.

Базируясь на различных критериях анализа и рассмотрев разнообразные драматургические конструкции, диссертантом составлена типология формирования драматургическо-режиссерского решения неигрового фильма, исходя из доминантности носителя информации:

аналитический фильм (наличие рассказчика как носителя субъективной оценки, базирующееся на фактическом материале через призму эмоций конкретного индивидуума);

мемуарный фильм (принципиальный отказ от автора как носителя информации и передача данной компетенции персонажу);

непотический фильм (данный термин используется впервые для обозначения такого явления, как «фильм-воспоминание» о ближайшем родственнике);

ретроспективный фильм (особенности построения драматургии в фильмах, время действия которых – далекое прошлое, когда еще не было изобретено кино и фотография, что существенно влияет на комплекс визуально-выразительных средств, которыми может пользоваться режиссер);

Каждая конструкция подробно анализируется на конкретных примерах лучших образцов отечественной и зарубежной документалистики.

Автором предлагаются конкретные способы формирования композиционного построения:

многофигурная композиция (особенности монтажно-драматургической организации материала);

использование *нелинейной сюжетной композиции* (наиболее популярный вариант драматургического построения телевизионного фильма, в котором

экспозиционная часть начинается не с классической экспозиции, а с «элемента кульминации» или драматургического «крючка», который формируется посредством постановки ключевого вопроса, ответ на который содержится в части кульминации);

использование драматургической модели *«двойной портрет»* (основной формообразующий элемент в данной сюжетной композиции – наличие контрастных сюжетных линий);

проанализировано специфичное взаимодействие героя и пространства в сюжетной композиции, а именно метод *конвергенции (совпадения) понятий «герой» и «пространство»* – с помощью приема «поперечное сечение» возможно достижение эффекта конвергенции героя и пространства (анализируются фильмы, где главным героем является образ – «Рим Феллини», «Берлин – симфония большого города», «Дом: свидание с планетой» и др.).

Важная составляющая способа подачи вербальной информации – закадровый текст. Исследованы и дополнены классификации, предложенные Л.Н.Нехорошевым, М.Рабигером и М.М.Давыдовой. Можно отдельно выделить *«метод компиляции»* – особенности написания закадрового текста на основе писем и мемуаров.

Также проанализированы возможности использования внутреннего монолога в неигровом кино. В чистом виде внутренний монолог возможен только в игровом кино, однако в текстуре документального фильма *имитация внутреннего монолога* может быть использована авторами достаточно интересно.

Также предлагается классификация наиболее распространенных режиссерских инструментариев:

синхроны классифицируются по методу съемки, по функциям, по способу организации пространства;

реконструкции в неигровом фильме классифицируются по типу их создания (игровая реконструкция, реконструкция-хроника, реконструкция синхрона, реконструкция по средствам деталей); в неигровом фильме возможно создание *«вневременного эффекта»* – режиссер, используя документальные съемки,

деформирует документальный хронотоп – изменяя период и длительность, однако оставляя достоверным в рамках неигрового кино локацию (пространство).

Предлагаются конкретные способы *использования фотографии* и *хроники* в драматургической текстуре повествования. Можно предположить, что в ближайшем будущем роль фотографии, в частности, разновидность фотографии – селфи – в ткани художественно-изобразительного решения неигрового фильма будет усиливаться. Эти элементы можно классифицировать по вариантам использования в сюжетной композиции.

Предлагаются конкретные *способы визуализации числового образа*: экранизация за счет общих планов, как некоего эквивалента предлагаемой величины:

- экранизация цифры через прямой ассоциативный образ, без визуального видоизменения;
- представление числа как некоего абстрактного образа, который подменяется другим абстрактным образом;
- использование титров и клипового монтажа для достижения эффекта «большого числа».

В диссертации подробно исследованы особенности драматургического построения и режиссерских приемов *документального телефильма* и *авторского фестивального фильма*. Этот анализ дал возможность выявить некоторые закономерности в использовании закадрового текста, методов съемки синхрон, построения драматургической конструкции.

Диссертант исследовал *цепочку зрительского потребления* неигрового фильма (кинофестивали, кинопрокат, телеэфир, Интернет) и пришел к выводу о возникновении нового типа зрителя, определяя соотношение между техническим качеством и эмоциональным воздействием.

Так, интернет-пространство, как новое социальное явление, постепенно формирует современный тип зрителя, основной чертой которого является присущий ему «*эффект соперничества*». Этот термин вводится впервые для

обозначения еще неизученной социальной проблемы: зритель долгие годы не имел технической возможности конкурировать с автором аудиовизуального произведения, что являло собой определенный тип зрительского восприятия, а именно «*эффект неподражаемости*».

Сегодня медиакультура находится под влиянием «эффекта соперничества», причем постепенно соперничество становится взаимным, т.к. не только зритель (читатель) соперничает с автором (писателем, журналистом, режиссером), но и автор соперничает со зрителем, копируя его же приемы. «Эффект соперничества» обусловлен не только техническими возможностями производить более или менее качественный видеопроduct, но также и возможностью публичной демонстрации, а также потенциалом зрительского отклика (лайки, количество просмотров, комментарии, перепосты).

В диссертации предложена классификация и анализ режиссерских приемов, порожденных «эффектом соперничества»: новое направление «*монофильма*» (автор выступает в качестве самонаблюдателя и самоисследователя, совмещая функционал героя и автора); драматургические структуры мокьюментари (псевдодокументальное кино); использование «*субъективной камеры*» в структуре неигрового повествования.

Современный зритель обладает антиномичным восприятием: он способен воспринимать видео низкого разрешения в большинстве случаев просмотров фильмов или телепередач в Интернете, но также адаптирован к восприятию фильмов очень хорошего качества, в частности, в кинотеатрах, использующих 3D-технологии.

В диссертации проанализированы особенности неигрового кино, предназначенного для *кинопроката*:

особенности *тематической селекции* (в приоритете кинопрокатчиков фильмы о природе, современной музыке и экстремальных видах спорта);

неигровые фильмы в 3D (использование 3D-технологий в российском кинопрокате было опробовано именно на неигровом кино – как на типе фильмов, входящих в финансовую группу риска);

основной расцвет на *семейную* или *молодежную аудиторию*;

особенности режиссерского решения – в фильмах, вышедших в кинопрокат, в большинстве случаев не используется *телевизионная стилистика* (узнаваемые голоса дикторов, которые ассоциируются с тем или иным каналом, принцип доминирования закадрового текста над изображением, большое количество синхронов, агрессивная манера подачи информации и другие телевизионные приемы).

Значительное место в работе уделено анализу приемов в стереоскопических (3D) фильмах. Сегодня технологии 3D используются в большинстве случаев как технический эффект, не осмысленный с творческой точки зрения, и, соответственно, не применяемый в полной мере, а именно с постановкой режиссерских задач к визуальной составляющей. Однако возможности неигрового кино в контексте развития 3D-технологий, а именно особенности построения композиции кадра неигрового фильма («эффект парения», прием оверлэппинга, работа с деталью), другие приемы и методы, которые можно применять при съемке в 3D, способны изменить ситуацию: любые средства – технические или творческие – должны являться инструментом для раскрытия темы и идеи фильма.

В дальнейшем представляется возможным более глубокое изучение «эффекта соперничества» (в контексте данного исследования новая форма зрительского мышления интересовала нас только с точки зрения выявления режиссерского приема, имитирующего любительскую киносъемку). Также возможно и последующее изучение режиссерско-драматургических направлений, для которых характерно соединение функционала некоторых элементов изобразительно-структурного повествования: монофильм (объединение функций автора и героя) и фильмы с конвергенцией героя и пространства.

Данное исследование представляется актуальным и возможным для практического использования учащимися профильных вузов, авторами, искусствоведами и кинокритиками.

БИБЛИОГРАФИЯ

КНИГИ

1. 90-е. Кино, которое мы потеряли. Сб. / сост. Л.Малюкова.– М.: Зебра Е, 2007. – 256 с.
2. Абдуллаева, З.К. Реальное кино / З.К.Абдуллаева. – М.: Три квадрата, 2003. – 400 с.
3. Андроников, И.Л. Я хочу рассказать вам... / И.Л.Андроников. Рассказы, портреты, очерки, статьи. – М.: Советский писатель, 1971. – 576 с.
4. Арабов, Ю.Н. Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие/ Ю.Н.Арабов. – М.: ВГИК, 2003. – 106 с.
5. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р.Арнхейм. Общ. ред. и вступ. ст. В.Шестакова. – М.: Прогресс, 1974. – 386 с.
6. Багиров, Э.Г. Очерки истории телевидения / Э.Г. Багиров. – М.: Искусство, 1978. – 151 с.
7. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей / Пер. с франц. В.Божовича и Я.Эпштейн. Вступит. статья И.Вайсфельда// А.Базен. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
8. Балаш, Б. Дух фильма / Пер. с нем. Н.Фридланд, ред. и пред. Н. Лебедева // Б. Балаш. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1935. – 138 с.
9. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Предисл. Р. Юренева // Б.Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 143 с.
10. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества/ М.М.Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
11. Беляев, И.К. Спектакль без актера: Заметки режиссера документальных телефильмов / И.К. Беляев. – М.: Искусство, 1982. – 151 с.
12. Беляев, И.К. Спектакль документов. Откровения телевидения/ И.К.Беляев. – М.: Издательский дом Гелиос, 2005. – 352 с.

13. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В.Беньямин. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
14. Бергман о Бергмане. Ингмар Бергман в театре и кино / Послесловие Е.С.Громова. Составление А.В.Парина и В.В.Гульченко. – М.: Радуга, 1985. 528 с.
15. Бердяев, Н.А. Философия свободного духа / Н.А. Бердяев. – М.: Республика, 1994. – 480 с.
16. Блейман, М.Ю. О кино – свидетельские показания / М.Ю. Блейман. – М.: Искусство, 1973. – 592 с.
17. Вартанов, А.С. Проблемы телевизионного фильма / А.С Вартанов. – М.: Искусство, 1978. – 76 с.
18. Вертов, Дз. Статьи и выступления. Из наследия. Том 1. Драматургические опыты / Комментарии Д.В. Кружкова, С.М.Ишевская // Дз.Вертов. – М.: Эйзенштейн-центр, 2004. – 536 с.
19. Вертов, Дз. Статьи. Дневники. Замыслы. / Ред. – сост., авт. вступ. ст. и примеч. С.Дробашенко // Дз. Вертов. – М: Искусство, 1966. – 320 с.
20. Взрыв: бытие и быт документального кино в конце восьмидесятых. Сб. – М.: ВНИИ киноискусства, 1991. – 198 с.
21. Вильчек, В.М. Под знаком ТВ/ В.М. Вильчек. – М.: Искусство, 1987. – 240 с.
22. Вильчек, В.М., Воронцов Ю.В. Телевидение и художественная культура / В.М Вильчек, Ю.В. Воронцов. – М.: Знание, 1977. – 64 с.
23. Винер, А.А. Материалы и техника живописи советских мастеров / А.А. Винер. – М.: Советский художник, 1938.
24. Винер, А.В. Как работать над пейзажем масляными красками/ А.В. Винер. – М.: Профиздат, 1971. – 206 с.
25. Войтов, А.Г. Философское основание теории. Осмысление проблемы/ А.Г. Войтов. – М., 2004. – 692 с.
26. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1986. – 573 с.
27. Герлингхауз, Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени /

Пер. с нем.; послесл. Е. Громова / Г.Герлингхауз. – М.: Радуга, 1986. – 358 с.

28. Гинзбург, С.С. Кинематография дореволюционной России / С.С.Гинзбург. – М.: Аграф, 2007. – 508 с.

29. Голдовская, М.Е. Женщина с киноаппаратом / М.Е. Голдовская. – М.: Материк, 2002. – 252 с.

30. Голдовская, М.Е. Человек крупным планом: Заметки теледокументалиста / М.Е. Голдовская. – М.: Искусство, 1981. – 215 с.

31. Голядкин, Н.А. История отечественного и зарубежного телевидения: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.А. Голядкин. – М.: Аспект-Пресс, 2004. – 141 с.

32. Делез, Ж. Кино / Пер. с фр. Б. Скуратов // Ж. Делез. – М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2012. – 560 с.

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

34. Дзаваттини, Ч. От сюжета к фильму. Некоторые мысли о кино, в кн.: Умберто Д. / Пер. с итал. Г.Богемского // Ч.Дзаваттини. – М.: Искусство, 1960. – 250 с.

35. Документальное кино: иллюзия выбора / Д.А.Луньков, Л.Ю.Малькова, В.С.Листов, Г.С.Прожико, В.Э.Матизен, З.Кошелева Л. Н. Джулай. – М.: Материк, 2007. – 200 с.

36. Документальный видеофильм: Этап становления. Сб. / Сост. С.А.Белянинов. – М.: Искусство, 1982. – 128 с.

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

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

39. Дробашенко, С.В. Феномен достоверности / С.В. Дробашенко. – М.:

Наука, 1972. – 184 с.

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

41. 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.

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

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

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

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

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

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

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

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

50. Индик, У. Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете / Пер. А.Шурева // У. Индик. – М.: ООО Альпина нон-фикшен, 2014. – 348 с.

51. Кино.Энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия,

1986. – 640 с.

52. Квачадзе, Т.Г. Анализ новых слов в современных средствах массовой информации. Квачадзе Т.Г. / Журналистика и культура. Сборник научных статей I Международной научно-практической конференции. – Пенза, 2014. – 162 с.

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

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

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

56. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / Сокращенный перевод с английского Д.Ф. Соколовой // З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.

57. Кронин, П. Знакомьтесь: Вернер Херцог / П. Кронин. В. Херцог / П. Кронин. – М.: Rosebud Publishing, 2010. – 400 с.

58. Кувшинова, М.Ю. Кино как визуальный код / М.Ю. Кувшинова. – СПб.: Мастерская Сеанс, 2014. – 320 с.

59. Кузнецов, С.А. Большой толковый словарь русского языка / С.А. Кузнецов. – СПб.: Норинт, 1998. – 1536 с.

60. Лазарук, С.В. Базовые модели киноведения США. Из истории американского киноведения / С.В. Лазарук. – М.: ВГИК, 2006. – 218 с.

61. Лазутина, Г.В. Основы творческой деятельности журналиста/ Г.В. Лазутина. – М.: Аспект–пресс, 2000. – 240 с.

62. Леклизио, Ж.М. Смотреть кино / Ж.М. Леклизио. – М.: Текст, 2012. – 176 с.

63. Леопольд, О. Календарь песчаного графства / Пер. и вступит. слово А.Т. Банников // О. Леопольд. – М.: Мир, 1983. – 248 с.

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

65. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике и типологии культуры.

Избранные статьи в 3-х тт. Т. 1 / Ю. М. Лотман. – Таллин, 1992. – 544 с.

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

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

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

69. Маккарти, С. 60 культовых фильмов мирового кинематографа / Пер. с англ. Н. Макаровой // С. Маккарти. – Екб.: У–Фактория, 2007. – 256 с.

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

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

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

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

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

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

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

77. Молчанов, А.В. Букварь сценариста / А. В. Молчанов. – М.: РИОР, 2010. – 352 с.

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

79. Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы / Сост.Е.Ю.Леонова. – М.: Прогресс, 1986. 640 с.

80. Нехорошев, Л.Н. Драматургия фильма. Учебник / Л.Н. Нехорошев. – М.: ВГИК, 2009. – 342 с.
81. 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.
82. Нечаева, М. Д. Владимир Шнейдеров / М. Д. Нечаева. – М.: Искусство, 1964. –136 с.
83. Никиткина, В.Я. Свет на лицах: Записки о драматургии документального телефильма / В.Я. Никиткина. – М.: Искусство, 1984. – 182 с.
84. Николашвили, Г.Г. Социальная реклама: Теория и практика / Г.Г.Николашвили. – М., 2008.
85. Огнев, К.К. Антифашистская тема в документальном кино / К.К. Огнев. – М.: Знание, 1985. – 48 с.
86. Огнев, К.К. Реалии истории в зеркале экрана / К.К. Огнев. – М.: РОФ Эйзенштейновский центр исследования кинокультуры, 2003. – 286 с.
87. Ожегов, С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка: 72500 слов и 7500 фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. Рос. АН, Ин-т рус. яз., Рос. фонд культуры. – М.: Азъ, 1992.
88. Орлов, А. И. Прикладная статистика. Учебник / А.И. Орлов.– М.: Экзамен, 2006.
89. Пазолини, П.П. Почти завещание. Три текста 1975 года / Пер. К. Медведева // П.П. Пазолини. – М., 2007.
90. Познин, В.Ф. Изобразительное решение аудиовизуального произведения. Курс лекций / В.Ф.Познин. – СПб.: СПбГУ, 2007.
91. Пондопуло, Г.К. и Ростоцкая М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино / Г.К. Пондопуло, М.А. Ростоцкая. – М.: ВГИК, 1997.
92. Пондопуло, Г.К. Фотография и современность. Проблемы теории / Г.К.Пондопуло. – М.: Искусство, 1982.
93. После взрыва: Документальное кино 90-х. Сб. / Сост.

Г.Е. Долматовская, Г.И. Копалина. – М.: НИИК, Андреевский флаг, 1995. – 224 с.

94. Правда кино и «киноправда». Сб. под ред. С.В.Дробашенко. – М.: Искусство, 1967. – 336 с.

95. Прожико, Г.С. Жанры в советском документальном кино 60–70-х годов / Г.С. Прожико. – М.: ВГИК, 1980. – 59 с.

96. Прожико, Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико. – М.: ИПК работников ТВ и РВ, 2002. – 87 с.

97. Пудовкин, Вс. Собрание сочинений: В 3 т. / Вс. Пудовкин. – М.: Искусство, 1974. Том 2.

98. Рабигер, М. Режиссура документального кино / Пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева, под ред. И. Давыдовой // М. Рабигер. – М.: ГИТР, 2006. – 543 с.

99. Романовский, И.И. Масс-медиа. Словарь терминов и понятий / И.И. Романовский. – М.: Изд-во Союза журналистов России, 2004. – 480 с.

100. Рошаль, Л.М. Мир и игра / Л.М. Рошаль. – М.: Искусство, 1973. 169 с.

101. Рошаль, Л.М. Эффект скрытого изображения: Факт и автор в неигровом кино / Лев Рошаль; Науч. -исслед. ин-т киноискусства Мин-ва культуры Рос. Федерации/ Л.М. Рошаль. – М.: Материк, 2001.

102. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии /С.Л. Рубинштейн. – СПб.,1998.

103. Руденко, А.А. Пределы видимости: Заметки о документальном фильме последних лет/ А.А.Руденко. – М.: Искусство, 1973. –144 с.

104. Саппак, В. Телевидение и мы / В. Саппак. Пред. Л. Кравченко – М.: Искусство, 1988.

105. Саруханов, В.А. Азбука телевидения / В.А. Саруханов. – М.: Аспект-Пресс, 2003. – 223 с.

106. Селезнева, Т.Ф. Киномысль 1920-х годов / Т.Ф. Селезнева. – Л.: Искусство, 1972. – 184 с.

107. Соколов, А.Г. Монтаж: Телевидение. Кино. Видео. Учебник /

А.Г.Соколов. – М.: 2000. – 625 с.

108. Телевидение: режиссура реальности. / Сб. Сост. Дондурей Д.Б. – М.: Искусство кино, 2007. – 380 с.

109. Ткаченко–Гастев, А.А. Очерк о творчестве и переводы Пьера Паоло Пазолини / А.А. Ткаченко–Гастев. – М.: Интерпоэзия, 2007. №3.

110. Труби, Д. Анатомия истории. 22 шага к созданию успешного сценария / Пер. с англ. Н.Мезин, А.Шураева // Д. Труби. – М.: Альпина нон-фикшен, 2016.

111. Тынянов, Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 57 с.

112. Утилова, Н.И. Монтаж / Н.И. Утилова. – М.: Аспект-Пресс, 2004.

113. Филлипс, С. ...Измы. Как понимать современное искусство /С. Филлипс. Пер. с англ. М.Визель, Н.Чамина. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

114. Флаэрти, Р. Статьи. Свидетельства. Интервью / Сост.Т.Г. Беляева // Р. Флаэрти. – М.: Искусство, 1980. – 225 с.

115. Франк, Г.В. Карта Птолемея. Записки документалиста / Г.В. Франк. – М.: Искусство, 1975. – 175 с.

116. Франк, Г.В. Оглянись у порога / Г.В. Франк. – М.: ИПК работников ТВ и РВ, РОФ Эйзенштейновский центр исследования кинокультуры, 2009. 448 с.

117. Хабермас, Ю. Техника и наука как «идеология»/ Ю. Хабермас. – М.: Праксис, 2007. – 208 с.

118. Хелемендик, В.С. Союз пера, микрофона и телекамеры: Опыт систем. исслед. / В.С. Хелемендик. – М.: Мысль, 1977.

119. Хренов, Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006.

120. Чуковский, К.И. Вступление к книге И. Андроникова «Рассказы литературоведа» / К.И. Чуковский. – М.: Детская литература, 1973.

121. Шергова, Г.М. Арсенал выразительных средств /В сб. «Документальный видеофильм: этап становления»/ Г.М. Шергова. – М., 1982.

122. Эйзенштейн, С.М. Метод / С.М. Эйзенштейн. Сост. и комментарии Н.И. Клейман / С.М. Эйзенштейн. – М.: Музей кино. Эйзенштейн-центр, 2002.

123. Эйзенштейн, С.М. Нравнодушная природа /С.М. Эйзенштейн. – М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2006. – 624 с.

124. Эко, У. О членениях кинематографического кода. Стрoение фильма / У. Эко. – М.: 1984.

125. Эпштейн, Э. Экономика Голливуда. На чем на самом деле зарабатывает киноиндустрия / Э. Эпштейн. Пер. М.Иутина. – М.: Альпина Паблишер, 2017.

126. Ямпольский, М.Б. Пространственная история. Три текста об истории / М.Б. Ямпольский. – СПб.: Сеанс, 2010.

127. Ямпольский, М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии/ М.Б. Ямпольский. – М.: НИИ киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. – 215 с.

128. Katz E., Lazarsfeld P.E. Personal Influence. The Part Played by People in The Flow of Communications. – N.Y.: Free Press, 1955. – 61 p.

ДИССЕРТАЦИИ

1. Айзенберг А.Г. Публицистический телевизионный фильм. Становление и развитие: дисс. ...канд. филол. Наук: 10.01.10. Айзенберг Александр Григорьевич. – М., 1988. – 208 с.

2. 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.

3. 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.

4. 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.

5. ГюнГ Гжа Г. Художественно-эстетические особенности звука в анимационном кино: дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. Гвон Гюн Гжа. – М., 2005. – 123 с.
6. 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.
7. Губенко М.С. Телевизионная коммуникация как фактор виртуализации массового сознания: дисс. ...канд. филолог. наук: 10.02.04. Губенко Максим Сергеевич. – М., 2009. – 164 с.
8. 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.
9. Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа: генезис, специфика, эстетические принципы: дисс. д-ра искусствоведения: 17.00.03. Дворко Нина Ивановна. – СПб., 2004. – 334 с.
10. 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.
11. 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.
12. 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.
13. Ефимова Н.Н. Художественно–эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания: дисс. д-ра искусствоведения: 17.00.03. Ефимова Наталья Николаевна. – М., 2005. – 280 с.
14. 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.

15. 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.

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

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

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

19. 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.

20. 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.

21. Манскова Е.А. Современная российская теледокументалистика: дисс. ...канд. филолог. наук: 10.01.10. Манскова Елизавета Анатольевна. – Барнаул, 2011. – 161 с.

22. 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.

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

24. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе: дисс. д-ра искусствоведения: 17.00.03. Прожико Галина Семеновна. – М., 2004. – 422 с.

25. Пронин А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: автореферат дисс ... доктора филолог. наук: 10.01.10 Пронин Алексей Александрович - СПб, 2016. - 52 с.

26. Рошаль Л.М. Художественная интерпретация факта как сущностная проблема неигрового кино: дисс. д-ра искусствоведения. Рошаль Лев Моисеевич. – М., 1995. – 266 с.

27. 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.

28. Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма: дисс. ...канд. филолог. наук: 10.01.10. Сычев Сергей Вячеславович. – М., 2009. – 345 с.

29. Уразова С.В. Телевидение как институциональная система отражения социокультурных потребностей: дисс. д-ра филолог. наук: 10.01.10. Уразова Светлана Леонидовна. – М., 2012. – 452.

30. Утилова Н.И. Аудиовизуальное мышление и формирование звукозрительного языка телевидения: автореферат дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. Утилова Наталья Ивановна. – М., 1990. – 24 с.

31. 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.

32. Филиппова Е.А. Массмедиа и реальность: среда, конструкции, восприятие: дисс. ...канд. философ. наук: 24.00.01. Филиппова Елена Александровна. – Саранск, 2013. – 191 с.

33. 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.

34. Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино: дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.03. Шергова Ксения Александровна.

– М.:, 2010. – 191 с.

СТАТЬИ

1. Аукштайтите, Н. Этот загадочный и прекрасный мир природы / Н. Аукштайтите // Кино Вильнюс. – 1988. – №9. – С.16–17.
2. Гмызина, Э.В. Присвоение прошлого или реальность медийной истории / Э.В Гмызина // Аналитика культурологии. – 2011. – №19.
3. Згуриди, А. М. Берегите эти земли, эти воды... / А. М. Згуриди // Искусство кино. – 1984. – №2. – С.18–22.
4. Згуриди, А.М. Тайны мировой природы / А. М. Згуриди // Сов. Фильм. – 1984. – №3. – С. 28–30.
5. Згуриди, А.М. Я люблю эту землю... / А. М. Згуриди // Путь к экрану. ВГИК – 1984. – №6.
6. Зеликин, С.М. Телевидение уже воспитало своего зрителя / С.М. Зеликин. // Лениздат.ру [электронный ресурс] Режим доступа: <http://lenizdat.ru/articles/1054011>.
7. Зельвенский, С. Мocumentary: история вопроса / С. Зельвенский // Сеанс. – № 32.
8. Канашова, Л. Изобразительно-выразительные средства шведской классической киношколы / Л. Канашова // Киноведческие записки. – 2007. – № 81.
6. Кракауэр, З. Мориц Стиллер и шведский фильм / Пер. С. Шпалоберская / Кракауэр З. // Киноведческие записки. – 2001. – № 54.
7. Кузнецов, Г. Невероятное или все же очевидное? / Г. Кузнецов. // Искусство кино. – 1988. – №5. – С.63–68.
8. Лотман, Ю.М. Вещь в искусстве / Ю.М. Лотман // Материалы науч. конф. Випперовские чтения. – 1986. – Вып. 17.
9. Мартыненко, Ю. НТР и научный экран / Ю. Мартыненко // Искусство кино. – 1981. – №11. – С.31–41.
10. Перетрухина О. Философия Стэнли Кубрика: от Алекса до Барри

Линдона и обратно / О. Петрухина // Киновед. записки – 2002. – № 61.

11. Прожико, Г.С. Театр и документ: оппозиция или интеграция? / Прожико Г.С. // Вестник ВГИК. – 2014. – № 3(21).

12. Пискунова, М.И Социальная реклама как феномен общественной рефлексии / Пискунова М.И. // Электронный научный журнал Медиаскоп. – 2004. – №1.

13. Разлогов, К.Э. Пять вещей, которые вам надо знать про мокьюментари / Разлогов К.Э // Труд.– 2010. – 8 декабря.

14. Сычев, С.В. Боятся как огня. Документальное кино в России / Сычев С.В. // Искусство кино. – 2008. – №10

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

ЭЛЕКТРОННЫЕ РЕСУРСЫ

1. Официальный сайт кинорежиссера Этьена Верхагена. / – Режим доступа: <http://etienneverhaegen.com/>

2. Официальный сайт телеканала «Россия-Культура» / – Режим доступа: http://tvkultura.ru/brand/show/brand_id/20934

3. TVMUSEUM.RU / Музей телевидения и радио в Интернете. – Режим доступа: <http://www.tvmuseum.ru>

4. Официальный сайт телеканала «Первый» / Режим доступа: <https://www.1tv.ru/>

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. «24 снега», реж. М. Барынин, Россия, 2015.
2. «Адвокат террора» (L'avocat de la terreur), реж. Б. Шредер, Франция, 2007.
3. «Александр Щербаков: испытание в небе и на земле», реж. С. Яковлев, Россия, 2010.
4. «Анастасия Цветаева. Мне девяносто лет. Еще легка походка...», реж. М.Голдовская, СССР, 1989.
5. «Андрей Смоляков. Против течения», реж. В.Тарасов, Россия, 2016.
6. «Андрей Мерзликин. Не было бы счастья...», реж. А.Тяпов, Россия, 2016.
7. «Аркадий Райкин», реж. М. Голдовская, СССР, 1975.
8. «Арктика великая. Часть первая. Почитание духа огня», реж.Е.Резников, Россия, 2014.
9. «Арктика» (To the Arctic) реж. Г. МакГилври, США, 2012.
10. «Африка – королевство слонов» (Africa's Elephant Kingdom), реж. М. Колфилд, США, 1998.
11. «Большое путешествие вглубь океанов: возвращение» (The Incredible Journey), реж. Н. Стрингер, Германия, Великобритания, Австрия, 2009.
12. «Боулинг для Колумбины» (Bowling for Columbine), реж. М.Мур, Германия, Канада, США, 2002.
13. «Букашки! 3D» (Bugs!), реж. М. Сли, Великобритания, 2002.
14. «Бухта», реж. Л. Сахойос, США, 2009.
15. «Валентина Талызина. Время не лечит», реж. Р.Трещев, Россия, 2016.
16. «Валерий Ободзинский. И ты простишь мне мой побег», реж.И.Голубева, Россия, 2016.

17. «Васенин», реж. А. Григорьев, Россия, 2015.
18. «Валерий Золотухин. Я вас любил...», реж. Г.Ананов, Россия, 2016.
19. «Взлетная полоса» (La Jetée), реж. К. Маркер, Франция, 1962.
20. «Времена года», реж. А.Пелешян, СССР, 1975.
21. «Все дело в ритме!» (Rhythm is it!), реж. Т.Грубе, Германия, 2004.
22. «Выход через сувенирную лавку» (Exit Through the Gift Shop), реж.Бенкси, США, Великобритания, 2010.
23. «В поисках сахарного человека» (Searching for Sugar Man), реж. М.Бенджеллуль, Швеция, Великобритания, Финляндия, 2012.
24. «Барри Линдон» (Barry Lyndon), реж. С.Кубрик, Великобритания, 1975.
25. «Без солнца» (Sans soleil), реж. К. Маркер, Франция, 1983.
26. «Вальс с Баширом» (Vals Im Bashir), реж. А.Фольман, Израиль, Франция, Германия, США, Финляндия, Швейцария, Бельгия, Австралия, 2008.
27. «Верушка – жизнь перед камерой» (Veruschka – Die Inszenierung (m)eines Körpers) реж. П. Моррисси, Б. Бома, Германия, 2005.
28. «В глубокой глотке» (Inside Deep Throat Inside Deep Throat), реж. Ф. Бэйли, Р. Барбато, США, 2005.
29. «Весна, лето, зима и... снова весна», реж. К. Ки Дук, Германия, Южная Корея, 2003.
30. «Вожди» (Chiefs), реж. Б. МакКена, США, 2002.
31. «В ад и обратно» (Hell and Back Again), реж. Д. Данфунг, США, Великобритания, 2011.
32. «В глубинах моря», реж. А.Згуриди, СССР. 1939.
33. «Возвращение Гречанинова», реж. Е.Трусевич, Россия, 2012.
34. «Встречи на краю света» (Encounters at the End of the World), реж. В. Херцог, США, 2007.

35. «Винер» (Weiner), реж. Э. Стейнберг, Д. Кригман, США, 2016.
36. «Герои нашего времени», реж. Е.Трусович, Россия, 2011.
37. «Георгий Юматов. Амнистия для героя», реж. А.Владимиров, Россия, 2016.
38. «Глубокая любовь» (Deer Love), реж. Я.Матушинский, Польша, 2013.
39. «Голубая планета» (The Blue Planet), реж.А.Фовергилл, Великобритания. 2001.
40. «Гонзо: Страх и ненависть Хантера С.Томпсона» (Gonzo: The Life and Work of Dr. Hunter S. Thompson), реж. А.Гибни, США, 2008.
41. «Гонка на вымирание» (Racing Extinction), реж. Л.Сахайос, США, Великобритания, Япония, Мексика, Гонконг, Китай, Индонезия, 2015.
42. «Горный Эйвинд и его жена» (Berg-Ejvind och hans hustru), реж. В. Шестрем, Швеция, 1917.
43. «Господин неприкасаемый» (Mr. Untouchable), реж. М.Левин, США, 2007.
44. «Двойная порция» (Super Size Me), реж. М.Сперлок, США, 2004.
45. «Дэвид Блейн. Реальность или магия» (David Blaine: Real or Magic), реж. М. Эйкерс, США, 2013.
46. «Деньги господина Арне» (Herr arnes pengar), реж. М.Стиллер, Швеция. 1919.
47. «Дикий океан» (Wild Ocean) реж. Л. Крессвелл, С. МакНиколас, 2008.
48. «Дорогая Джульетта» (Dārgā Džuljeta), ред. Г.Франк, Латвия, Израиль, 2003.
49. «Дом: свидание с планетой» (Home), реж. Я.Артюс-Бертранд, Франция, 2009.
50. «Дорожите счастьем, дорожите...», реж. А.Линич, Россия, 2004.
51. «Диор и я» (Dior et Moi), реж. Ф.Ченг, Франция, 2014.
52. «Еще», реж. Д.Лавриенко, Россия, 2014.

53. «Зелиг» (Zelig), реж. В. Аллен, США, 1983.
54. «Земля картелей» (Cartel Land), реж. М.Хейнеман, США, 2015.
55. «Здорово и вечно», реж. Н.Чумакова, А.Цирлина, Россия, 2014.
56. «Зоо Олимпиада» (BBC: Animal Games), реж. Ф.Далтон, Великобритания, 2004.
57. «Зимняя Зоо Олимпиада» (BBC: Animal Winter Olympics), реж. Ф.Далтон, Великобритания, 2006.
58. «Животные – прекрасные люди» (Animals Are Beautiful People), реж. Д. Юйс, ЮАР, 1974.
59. «Планета Земля» (Planet Earth) , реж. А.Фовергилл, США, Канада, Германия, Япония, Великобритания, 2006.
60. «Катюша», реж. В.Лисакович, СССР, 1964.
61. «Космическая станция. 3D» (Space Station 3D), реж. Т.Майерс, Канада, США, 2002.
62. «Книга тундры. Повесть о Вуквукае – маленьком камне», реж. А.Вахрушев, Россия, 2011.
63. «Коянискацци» (Коуаанискати), реж. Г.Реджио, США, 1983.
64. «Комната 666» (Chambre 666), реж. В. Вендерс, Франция, ФРГ, 1982.
65. «Конец», реж. А.Пелешян, СССР, 1991.
66. «Копляче», реж. А.Рванцова, Россия, 2015.
67. «Красная армия», реж. Г. Польски, Россия, США, 2014.
68. «Крылатые монстры» (Flying Monsters 3D with David Attenborough), реж. М.Диас, Великобритания, 2011.
69. «Кто вы, Артур Фогель» (Who the F**K Is Arthur Fogel), реж. Р.Чэпмен, Канада, 2013.
70. «Лесная быль», реж. А.Згуриди, СССР, 1950.
71. «Любовь и война в Лемурундии» (Love and War in Lemur Land), реж. Э.Верхаген, Франция, 1997.

72. «Луизианская история» (Louisiana Story), реж. Р.Флаэрти, США, 1948.
73. «Малыши» (Bébé(s)), реж. Т.Бальмес, Франция, 2009.
74. «Маринино житье», реж. Л.Квинихидзе, СССР, 1966.
75. «Марадона» (Maradona by Kusturica) реж. Э.Кустурица, Испания, Франция, 2008.
76. «Майкл Джексон. Вот и всё» (This Is It), реж. К.Ортега, США, 2009.
77. «Медведь» (L'ours), реж. Ж.Арно, Франция, США, 1988.
78. «Микрокосмос» (Microcosmos: Le peuple de l'herbe), реж.К. Нуридзани, М. Перену, Франция, Италия, Швейцария, 1996.
79. «Михаил Ульянов. Хроника одной роли», реж. М.Голдовская, СССР, 1988.
80. «Мост» (The Bridge), реж. Э.Стил, Великобритания, США, 2006.
81. «Наскар 3D» (NASCAR 3D: The IMAX Experience), реж. М. Уинсер, США, Канада, 2004.
82. «Накойкацци» (Naqoyqatsi), реж. Г. Реджио, США, 2002.
83. «Нанук с севера» (Nanook of the North), реж. Р. Флаэрти, США, Франция, 1922.
84. «На пределе: игры X-термалов» (Ultimate X: The Movie), реж. Б.Хендрикс. США, 2002.
85. «Нина Гребешкова. Я без тебя пропаду», реж. К.Мурашев, Россия, 2016.
86. «Нобелевская регата профессора Леонтьева», реж. Е.Трусевич, Россия, 2016.
87. «Обитатели», реж. А.Пелешян, СССР, 1970.
88. «Обыкновенный фашизм», реж. М.Ромм, СССР, 1965.

89. «Одна жизнь» (One Life), реж. М.Гантон, Великобритания, 2011.
90. «Океаны» (Océans), реж. Ж.Клюзо, Ж.Перрен, Франция, Испания, Швейцария, 2009.
91. «Олег Ефремов. Чтобы был театр», реж. М.Голдовская, СССР, 1987.
92. «Остров ошибок», реж. З.Брумберг, В.Брумберг, СССР, 1955.
93. «Отец и сын» (Father and Son), реж. М.Лозинский, Польша, 2013.
94. «Пина: танец страсти» (Pina), реж. В.Вендерс, ФРГ, 2011.
95. «Пицца в Освенциме» (Pizza in Auschwitz), реж. М.Циммерман, Израиль, 2008.
96. «Последний герой: двадцать лет спустя», реж. А.Учитель, Россия, 2009.
97. «Повакаци» (Powaqqatsi), реж. Г.Реджио, США, 1988.
98. «Последний риф» (The Last Reef), реж. Л.Крессвелл, С. МакНиколас, 2012,
99. «Приготовьтесь, будет громко» (It Might Get Loud), реж. Д. Гутгенхайм, США, 2009.
100. «Птицы» (Le peuple migrateur), реж. Ж.Клюзо, Ж.Перрен, М. Деба, Германия, Франция, Италия, Испания, Швейцария, 2001.
101. «Пять препятствий» (De fem benspænd), реж. Й.Лет, Л.фон Триер, Дания, Швейцария, Бельгия, Франция, 2003.
102. «Рок в Рейкьявике» (Rokk í Reykjavík), реж. Ф.Т.Фридриксон, Исландия, 1982.
103. «Рожденные на воле» (Born to Be Wild), реж. Д.Ликле, США, 2011.
104. «Рожденные среди диких животных» (Nés Parmi les Animaux Sauvages), реж. Э.Верхаген, Франция, Бельгия, 1995–2002.
105. «Ритм шагов», реж. Е.Якушева, Россия, 2015.
106. «Светлана Аллилуева. Обреченная», реж. В.Тарасов, Россия, 2016.

107. «Сергей Никоненко. Мне осталась одна забава...», реж. И. Ульянов, Россия, 2016.
108. «Сказание о народе Кето», реж. А.Химченко, Россия, 2013.
109. «Соблазненные и брошенные» (Seduced and Abandoned), реж.Д. Тобэк, США, 2013.
110. «Соль земли» (The Salt of the Earth), реж. В.Вендерс, Франция, Бразилия, Италия, 2014.
111. «Старше на десять минут», реж. Г.Франк, СССР, 1978.
112. «Соль» (Salt), реж. М.Энгус, М. Фредерикс, Австралия, 2009.
113. «Согласные на всё исправляют мир» (The Yes Men Fix the World) , реж. Э.Билчбаум, М.Боннано, США, 2009.
114. «Сны» (Dreams), реж. А.Кurosава, Япония, США, 1990.
115. «Старец Пассий и я, стоящий вверх ногами», реж. А.Столяров, Россия, 2012.
116. «Страна птиц. Вороны большого города», реж. С.Быченко, 2011.
117. «Счастье осталось в доме», реж. С. Яковлев, Россия, 2010.
118. «Счастливые люди: год в тайге» (Happy People: A Year in the Taiga), реж. В.Херцог, Д.Васюков, Германия, 2010.
119. «Танец смерти под водой» (Deadly dance under the sea), реж.Э.Верхаген, Великобритания, Франция, 2005.
120. «Телескоп Хаббл. 3D» (Hubble 3D), реж. Т.Майерс, Канада, 2010.
121. «Тайны любви», реж. А.Попова, Россия, 2009.
122. «Тайны смерти», реж. А.Попова, Россия, 2009.
123. «Фадос» (Fados), реж. К.Саура, Португалия, Испания, 2007.
124. «Фаренгейт 9/11» (Fahrenheit 9/11), реж. М.Мур, США, 2004.

125. «Фата Моргана» (Fata Morgana), реж. В.Херцог, ФРГ, 1970.
121. «Фицкарральдо» (Fitzcarraldo), реж. В.Херцог, ФРГ, Перу, 1982.
122. «Человек-гризли» (Grizzly Man), реж. В.Херцог, США, 2005.
123. «Черная кошка Станислава Говорухина», реж.Н.Викторов, Россия, 2016.
124. «Челси со льдом» (Chelsea on the Rocks), реж. А.Феппара, США, 2008.
125. «Чудаки 3D» (Jackass 3D), реж. Д.Треймейн, США, 2010.
126. «Широкие объятия», реж. Ю.Киселева, Россия, 2012.
127. «Эверест» (Everest), реж. Б.Кормакур, США, Великобритания, Исландия, 2015.
128. «The Rolling Stones: Да будет свет» (Shine a Light), реж. М. Скорсезе, США, 2008.
130. «Iron Maiden – рейс 666» (Iron Maiden: Flight 666), реж. С.Данн, С.МакФадьен, Великобритания, Канада, 2010.
131. «The Doors. Когда ты странный» (The Doors: When You're Strange), реж. Т.ДиЧилло, США, 2009.
132. «Citizenfour: Правда Сноудена» (Citizenfour), реж. Л.Пойтрас, США, Германия, Великобритания, 2014.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ГЛОССАРИЙ

АВТОРСКОЕ МАНИПУЛИРОВАНИЕ ХРОНИКОЙ: при демонстрации хроники использование стоп-кадров, флешбэков, флешфорвардов и кинорефренов по воле автора, возможно с авторским комментарием. Хрестоматийный пример – «Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм).

АССИСТИРУЮЩИЙ ЗАКАДРОВЫЙ ТЕКСТ: тип закадрового текста, который драматургически и чаще всего хронометражно является лишь дополнением к доминирующему закадровому тексту (см. доминирующий закадровый текст).

ВНЕВРЕМЕННОЙ ЭФФЕКТ: разновидность реконструкции. Съемка объектов (пейзажей, улиц), не несущих в себе никаких примет времени и с помощью режиссерских приемов (монтаж, закадровый текст и др.) выдаваемых за необходимый по фабуле промежуток времени.

ДОМИНИРУЮЩИЙ ЗАКАДРОВЫЙ ТЕКСТ: закадровый текст, используемый в поворотных сценах.

ИМИТАЦИЯ ВНУТРЕННЕГО МОНОЛОГА: закадровый текст, сформированный из аудиозаписи, взятой со съемок синхронов, и сочетающийся с крупным планом лица молчащего героя, что вкупе создает иллюзию внутреннего монолога (размышления здесь и сейчас).

КИНОРЕФРЕН: использование одной и той же сцены – крючка в структуре фильма более двух раз.

КОНВЕРГЕНЦИЯ ГЕРОЯ И ПРОСТРАНСТВА: драматургическая конструкция, для которой характерно совмещение функций двух различных структурных элементов – героя и пространства. В таких фильмах, как «Океаны» (реж. Ж. Клузо и Ж. Перрен), «Рим Феллини» (реж. Ф. Феллини), герой и пространство конвергируются (совпадают).

МЕТОД КОЛЛАЖА: использование различных по своему виду сцен и эпизодов в одном фильме (анимация, игровое и неигровое кино). При этом один

из видов все равно будет преобладать драматургически.

МЕТОД КОМПИЛЯЦИИ: написание закадрового текста от лица героя исключительно на основе цитат из писем и мемуаров.

МЕТОД ПЕРВИЧНОЙ СИТУАЦИИ: формирование автором обстоятельств, в которых герой интересно и неожиданно раскроется. Непосредственную реакцию героя можно снять только один раз.

МОНОФИЛЬМ: драматургическая конструкция, для которой характерно совмещение функций героя и автора.

НЕПОТИЧЕСКИЙ ФИЛЬМ: фильм-воспоминание о ближайшем родственнике.

ПРОЛОНГИРОВАНИЕ ОТВЕТОВ: метод съемки и монтажа синхронных или интервью, который подразумевает предложение одних и тех же вопросов героям и впоследствии монтаж их ответов по принципу сцепления (пролонгирования).

РЕКОНСТРУКЦИЯ: воспроизведение сцен и эпизодов, происходивших в прошлом, на основе некоторой исторической или псевдоисторической модели и предпосылок с последующим органичным помещением этих сцен в текстуру неигрового фильма (ввод определения).

РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ФИЛЬМ: фильм о герое, жившем до XX века, что создает особые трудности для формирования изобразительного ряда при отсутствии хроники и фотографий (или с их незначительным количеством).

СЕЛФИФИЛЬМ: см. монофильм.

ССЫЛКА (КИНОССЫЛКА): в контексте исследуемой темы – элемент или деталь интерьера, на которую указывает интервьюируемый герой во время съемки синхрона.

ИЛЛЮЗИЯ СТАТИКИ: обезличивание движения с помощью цейтрафера или отсутствие движения в кадре.

ЭФФЕКТ СОПЕРНИЧЕСТВА: новый тип зрительского мышления, для которого характерно понимание зрителем того, что он так же, как и профессиональный автор, владеет не только возможностями съемки, но и возможностями широкой демонстрации своего аудиопродукта.

ЭФФЕКТ OFF-ON: режиссерское решение, при котором герой включает и выключает камеру на глазах у зрителя. Чаще всего используется в монофильмах.