На правах рукописи

Трусевич Елизавета Сергеевна

ЭВОЛЮЦИЯ РЕЖИССЕРСКИХ ПРИЕМОВ В НЕИГРОВОМ ФИЛЬМЕ XXI ВЕКА

Специальность: 17.00.03 – кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2020

Работа выполнена на кафедре экранных искусств
ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Научный руководитель: **Шергова Ксения Александровна,**
кандидат искусствоведения, доцент,
профессор кафедры экранных искусств
ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии»

Официальные оппоненты: **Утилова Наталья Ивановна,**
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры телевидения
режиссерского факультета ФГБОУ ВО
«Всероссийский государственный институт
кинематографии им. С.А. Герасимова»

Бровченко Галина Николаевна,
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры телевидения и
радиовещания факультета журналистики
ФГБОУ ВО «Московский государственный
университет имени М.В. Ломоносова»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Московский государственный институт культуры»,**
кафедра киноискусства факультета
медиакоммуникаций и аудиовизуальных
искусств

Защита состоится **26 марта 2020г.** в **13.00** на заседании диссертационного совета Д 206.002.01 при ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии (ИПК работников ТВ и РВ)» по адресу: 127521, г. Москва, улица Октябрьская, д.105, корп. 2, аудитория 10. С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ФГБОУ ДПО «Академия медиаиндустрии» по адресу: 127521, г. Москва, ул. Октябрьская, д. 105, корп. 2, ком. 805. Автореферат диссертации размещен на сайтах: http://ipk.ru и http://vak.ed.gov.ru
Автореферат разослан «___» _____ 20__г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат филологических наук В.М. Латенкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 киноклубов. 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 стилевого 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 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 фестивальный 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, являющиеся базой для выбора режиссерских приемов.

Степень научной разработанности темы. Основная теоретическая база, посвященная режиссуре фильма, формировалась в большей степени на материале игрового кино. 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.Цивьяна[1] 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 фильмы. 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, А.А. Пронина, Г.С.Прожико, С.В.Сычева, К.А.Шерговой[2] 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 т.д.), таких авторов как 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.Хелемендика [3] и др.

Третья – труды, посвященные драматургии, режиссуре и специфике игрового фильма: работы Р.Макки, Л.Н.Нехорошева, Д.Труби, В.К.Туркина, Н.И.Утиловой [4] 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.

---

[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. - доктора искусствоведения: М., 2009. Пронин, А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: автореферат дис. –докт. фил. наук: Спб., 2016. 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.

[3]Барабаш Н.А. Парадоксы сценической условности: диссертация ... доктора искусствоведения: СПб, 1991. Дворко Н.И. Режиссура мультимедиа : Генезис, специфика, эстетические принципы : дисс ... д-ра искусствоведения : СПб., 2004. Ефимова Н.Н. Художественно-эстетический анализ звукового эфирного пространства телерадиовещания : 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-фикшен, 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.

Четвертую группу представляют творческие мемуары, написанные практиками – Г.Франком, С.Люметом′, сборники интервью с кинорежиссерами – с Р.Флаэрти, В.Херцогом, В.А.Шнейдеровым[5]. 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 свою существенную специфику. Эти и многие другие факторы влияют на формирование особых режиссерских приемов, характерных только (или в большей степени) именно для документального фильма.

Тем не менее, наблюдения и классификации теоретиков, предложенных в контексте исследования игрового кино, являются существенной частью новых типологий, описывающих приемы именно неигрового фильма. Например, закадровый текст, который изучался с разных точек зрения. Так, Л.Н.Нехорошев и Ю.В.Михеева[6] подробно описывают виды закадрового текста в игровом кино, Г.Гюнг Гжа[7] исследует закадровый текст в анимации, М.Н.Ермишева[8] и И.А.Кантемиров[9] анализируют виды закадрового текста на примерах телевизионной публицистики, Р.А.Матасов[10] и М.М.Давыдова[11] – с

---

[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] Гюнг Гжа Г. Художественно-эстетические особенности звука в анимационном кино. М., 2005.

[8] Ермишева М.Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма. М., 2010.

[9] Кантемиров И.А. Особенности создания аудиовизуального образа в телевизионном произведении. М., 2006.

[10] Матасов Р.А. Перевод кино/видео материалов: лингвокультурологические и дидактические аспекты. М., 2009.

[11] Давыдова М.М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики. Самара, 2005.

точки зрения его лингвистических особенностей, М.Рабигер[12] 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.Добрынин[13]. Взаимодействие героя и фона на примерах игровых фильмов анализировали Ю.М.Лотман и Ю.Г.Цивьян[14] (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.Ростоцкая[15].

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.Шерговой[16], малоисследованную тему кинопроката неигрового кино анализировал С.В.Сычев[17].

Еще раз стоит подчеркнуть, что в современном искусствоведении тема режиссерских приемов в документальном кино исследована в значительной степени фрагментарно. Типологии из междисциплинарных текстов (филология,

---

[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] Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин, 1994.

[15] 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

[16] Шергова К.А. Эволюция жанров в документальном телевизионном кино. :дисс…. канд. искусствоведения. М., 2010.

[17] Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино- и телефильма. М., 2009.

журналистика, эстетика, а также драматургия и режиссура игрового кино) необходимо адаптировать под исследуемую тему и использовать предложенные в 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 выразительных 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 медиа-пространства 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: синхронов (по методу съемки и по принципу взаимодействия героя и фона) и 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 взаимоотношений 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 поставленных задач, разнообразие их тематики определяют и разнообразие применяемых методов исследования. Методологическую основу данной работы составляют историко-генетический, культурно-исторический, текстологический, психологический и искусствометрический подходы.

Помимо них в исследовании использовались общенаучные методы исследования. В частности, абстрагирование и аналогия позволили типологизировать драматургические модели неигровых фильмов, определить термины и сформулировать новые дефиниции. С помощью сравнительного анализа 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, выходивших в прокат, по темам, жанрам и киноязыку, а также провести качественное сравнение их показов на телеканалах «Первый канал» 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 лучше 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, которые удобно применять при написании научных статей, рецензий, обзоров современных неигровых фильмов. Материалы данного исследования могут быть использованы для обучения 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 ВАК.

Основные результаты диссертационного исследования были представлены в докладах на научно-практических конференциях: научно-практическая конференция «Волшебство экрана», Государственный институт искусствознания и ГИТР, 2017; научная лаборатория, Академия медиаиндустрии, 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, Института 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.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, выявлена степень ее изученности, определены цель и задачи, приведены основные положения, выносимые на защиту, а также сформулирована гипотеза исследования.

В Главе I **«Особенности режиссерско-драматургического решения неигрового фильма»** в параграфе 1.1. «**Типология драматургических конструкций неигрового фильма»,** базируясь на различных критериях анализа и рассмотрев разнообразные драматургические конструкции, составлена типология моделей неигрового фильма, исходя из доминантности носителя информации:

аналитический фильм (наличие рассказчика как носителя субъективной оценки, базирующейся 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 модель подробно анализируется на конкретных примерах лучших образцов отечественной и зарубежной документалистики. Диссертантом предлагаются конкретные способы формирования композиционного построения*: многофигурная композиция, нелинейная сюжетная композиция, двойной портрет.*

Подробно исследуется новая сюжетная композиция в неигровом кино - *монофильм* (или «селфи-фильм», или «я-фильм»), в котором автор выступает в качестве самонаблюдателя и самоисследователя. Этот режиссерский метод заслуживает отдельного анализа в свете набирающей популярности самосъемки – селфи. Селфи как элемент массовой культуры является приметой 10-х годов XXI века, а так как фотография и фототехника тесно связаны с кино и СМИ, то необходимо отметить, что тенденция к сращиванию функции фотографа/оператора и модели/актера будет прогрессировать. Исходя из популярности термина «селфи» в фотографии, можно предложить аналогичную терминологию для метода, применяемого в кино (видеосъемка самого себя – селфи-фильм), положенного в основу отдельного направления в неигровом кино. При анализе особенностей режиссерских приемов монофильма (или

селфи-фильма) особое внимание уделяется композиции кадра и созданию звукозрительного образа.

Монофильм тяготеет к разрушению теории *нерукотворности кино*, о которой писали такие исследователи, как Г.К.Пондопуло и М.А.Ростоцкая[18]. Когда на наших глазах герой (он же автор, режиссер и оператор в одном лице) включает и выключает камеру (иногда сопровождая это действо какими-то репликами и комментариями), у зрителя возникает *иллюзия рукотворности*. Данный прием создает ощущение хроникальности, где присутствует эффект «home-video», когда вмешательство монтажера либо минимально, либо завуалировано. Для лаконичного обозначения данного приема (популярного не только в неигровом, но и в игровом кино) используется термин «*эффект off-on»* - документально инсценированное действие, позволяющее зрителю увидеть включение и выключение камеры в режиме реального времени.

Анализируется 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.

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. Приводятся примеры подобных фильмов.

В параграфе 1.2. **«Драматургическое построение закадрового пространства»** исследуются и дополняются классификации, предложенные Л.Н.Нехорошевым[19], М.Рабигером[20] и М.М.Давыдовой[21]. Автор диссертации

---

[18] Пондопуло Г.К., Ростоцкая М.А.. Новые искусства и современная культура. Фотография и кино. М.: ВГИК, 1997.
[19] Нехорошев Л.Н. Драматургия кино. М.: ВГИК, 2009.
[20] Рабигер М. Режиссура документального кино. Пер. с англ. Е.Масловой и Д.Караваева, под ред. И. Давыдовой // М.: ГИТР, 2006.

предлагает использовать определения «доминирующего» и «ассистирующего» закадрового текста в структуре сценария. Доминирующий закадровый текст несет в себе основную смысловую нагрузку, ассистирующий дополняет доминирующий информационно – пояснениями и анализом. Предлагается в качестве терминологического обозначения и анализируется «метод компиляции» - особенность написания закадрового текста на основе писем и мемуаров. Исследуется игровая природа закадрового текста, написанного с помощью этого метода – синтез постановочной формы и документального содержания, а также возможности авторской селекции материала. Исследуется понятие «внутренний монолог», проанализированное Л.Н.Нехорошевым на материале игрового кино, и адаптируется к неигровому фильму. В результате некоторой деформации самого понятия предлагается термин «имитация внутреннего монолога», выявленный в результате разбора фильма «Пина» (реж.В.Вендерс, 2011). Аудиозапись синхрона в качестве закадрового текста намеренно выдается автором за поток мыслей героя, что реализуется с помощью построения специфического звукозрительного образа: синхрон в закадрового пространстве и средний или крупный план без монтажных склеек молчащего героя.

В параграфе 1.3 **«Современные режиссерские инструментарии в неигровом кино: особенности использования»** предлагается типология наиболее распространенных режиссерских инструментариев.

Так, *синхроны* классифицируются по методу съемки, по функциям, по способу организации пространства: *прямой синхрон, синхрон–диалог, динамичный синхрон, постановочный синхрон (синхрон–реконструкция), закадровый синхрон (или синхрон как имитация «внутреннего монолога»)*.

При съемке синхрона одним из важных элементов режиссерской работы является выбор или формирование пространства, где планируется съемка с героем. И выстраивая драматургию неигрового фильма, важно учитывать

---

[21] Давыдова М.М. Просодия, семантика и прагматика текста в регистре документального кино: на материале англоязычных фильмов страноведческой тематики. : дисс ... канд.. филолог.. наук, Самара, 2005.

взаимодействие героя и фона. Базируясь на выводах исследователя С.А. Добрынина[22], сделанных при анализе телевизионной продукции, а также на тезисах, сформулированных Ю.М.Лотманом и Ю.Г.Цивьяном[23], автор диссертации применяет их результаты непосредственно к режиссуре неигрового фильма и предлагает свою новую типологию синхронов по способу организации пространства фильма: *пространство-характеристика, нейтральное пространство, спонтанное (неинсценированное) пространство, пространство иллюстрирующее.*

В этом же параграфе анализируются *реконструкции* в неигровом фильме и классифицируются по типу их создания: *игровая реконструкция, реконструкция-хроника, синхрон-реконструкция, документальная реконструкция, реконструкции посредством использования деталей, пейзаж как реконструкция* (здесь предлагается новая терминология – использование *вневременного эффекта,* когда пейзаж или любые другие пространства, не указывающие на конкретный временной промежуток, могут быть использованы как подвид реконструкций). Диссертант также дает оценку методу реконструкции, используя высказывания режиссеров и теоретиков кино для демонстрации неоднозначного отношения к реконструкциям в профессиональной среде. Так, 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.»[24]. Далее А.А.Пронин ссылается на философские рассуждения С.Жижека о «центре пустоты», вокруг которого «строится искусство»[25]. «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

[22] Добрынин С.А. Взаимодействие автора с героем в процессе создания портретного фильма: этико-профессиональные особенности.: дисс…канд.филол. наук, М., 2008.
[23] Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, Александра, 1994. С.140.
[24] Пронин, А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: автореферат дисс ... доктора филологических наук: 10.01.10 - СПб, 2016. С. 22.
[25] Жижек С. Киногид извращенца. Кино, философия, идеология: сборник эссе. Екатеринбург, 2014. С.202.

которых отсутствует связь с игровым кино как видом презентации реальности. Например, использовать в качестве реконструкции хроникальный материл или метод «вневременного эффекта», который подробно анализируется в диссертации.

Предлагаются также конкретные *способы визуализации числового образа*: экранизация за счет общих планов как некого эквивалента предлагаемой величины, визуализация цифры через *прямой ассоциативный образ*, без визуального видоизменения, использование *титров* и *клипового монтажа* для достижения эффекта «большого числа». Каждый способ рассматривается на примере лучших образцов неигрового кино.

В параграфе 1.4 **«Статика и движение в режиссерско-драматургическом решении неигрового фильма»** автор анализирует монтажно-режиссерские методы, с помощью которых режиссер разрушает фотографическую статику: использование трансфокатора, панорама, статичный наплыв. Отдельное внимание уделятся элементам, которые наиболее удачно монтируются с фотографией, создавая единое художественно-эстетическое пространство. Исследуются функции хроники и фотографии: *хроника-реконструкция или фотография-реконстуркция, хроника-факт или фотография-факт, хроника-символ или хроника-метафора* (фотография-символ или фотография-метафора).

Автор также выделяет и описывает такой прием как «*иллюзия статики*» – движение с помощью различных приемов (рапида или цейтрафера), замаскированное под статику, «под живопись», для достижения эффекта «картинности». В исследовании доказывается, что статика визуальная является воплощением такого приема как статика драматургическая, что демонстрируется на примере фильма «Коянискацци» (реж. Г.Реджио, 1983 г.).

Вторая глава **«Документальный телефильм и кинофильм: модификация режиссерских приемов через историческую призму»** посвящена особенностям построения *документального телефильма* и *авторского фестивального кинофильма.*

В параграфе 2.1. **«Режиссерские приемы в телефильмах советского периода»** анализируется широкий спектор режиссерских приемов и методов, используемых в советское время, и демонстрируется отсутствие какой бы то ни было четкой эстетической границы между советским кино- и телефильмом. Это обусловлено отсутствием драматургических телешаблонов и широкой возможностью творческого самовыражения режиссера именно с точки зрения создания формы.

Так, анализируется один и тот же оригинальный прием в телесериале «Летопись полувека» (группа реж. 1967-1968 гг.) и кинофильме «Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм, 1965) и предлагается его терминологическое обозначение – *«авторское манипулирование хроникой»*, в рамках котрого используются стоп-кадр, флешбеки и флешфорварды, рефрены (повторы). Анализуируется и авторская форма фильма «Шинов и другие» (реж.С.Зеликин, 1967), где применяется интерактивное общение со зрителем. Подробно исследуется уникальность телевизионных передач И.Л.Андроникова, а также знаковые теле- и кинофильмы 60–70-ых гг. Такой выбор хронологического периода обусловлен тем, что в этот период происходило становление и расцвет советской теледокументалистики. Анализируются причины терминологической диффузии в научной среде – от понятия «документальный фильм» до «неигровой фильм», а также неизменность обозначений вида фильмов в официальных телепрограммах.

В параграфе 2.2 **«Режиссерские приемы и методы в российском кино XXI века: телефильмы и неигровое фестивальное кино»** предлагается ссравнительный анализ режиссерских приемов и методов современного российского кино, телефильмов и неигрового фестивального кино, который дает возможность выявить некоторые закономерности в использовании закадрового текста, методов съемки синхронов, построения драматургической конструкции. В результате анализа фильмов, показанных на Международном Московском кинофестивале (ММКФ) выявлены тенденции, характерные для фестивального неигрового фильма, а именно: отсутствие авторского или

дикторского закадрового текста и использование внутрикадровой и закадровой речи героя как основного источника информации, а в некоторых эпизодах информационных титров вместо закадрового текста; использование большого количества наблюдений; небрежная операторская работа (отказ от профессиональной съемки в пользу ручной камеры и псевдолюбительской оперативной съемки).

Также автором была проанализирована драматургия и режиссура десяти фильмов, показанных на «Первом канале» в период с 1 января по 31 августа 2016 года. На основе этого были выявлены определенные закономерности: использование закадрового текста, нелинейная сюжетная композиция, эклектичность визуального решения.

В параграфе 2.3. **«Форматные особенности контента неигровых фильмов на телеканалах «Первый канал» и «Россия–Культура»** диссертант анализирует контент двух телеканалов, различных по своим функциям. Телеканал «Культура» представляет собой нишевый просветительский канал, для документального контента которого характерна большая свобода художественных приемов. Функции «Первого канала» ограничены развекательностью и информативностью. Так, для фильмов, которые выходят в эфир по «Первому» характерны следующие тематические критерии и набор стандартизированных режиссерских приемов:

1. событийные фильмы (картины, приуроченные к юбилею, памятному или праздничному дню);

2. использование системы «рифмы» в сетке вещания (большинство неигровых фильмов-портретов выступали в тандеме с игровой картиной или телепередачей);

3. особенности тематической селекции (большинство фильмов, показанных на «Первом» в период с 1 января по 31 августа 2016 г.– фильмы-портреты, в основном про отечественных деятелей культуры).

Выявлен следующий принцип подбора названий неигровых телевизионных фильмов: используется *обобщающее слово* – имя главного

героя, затем следует непосредственно название и в большинстве случаев в названии используется *цитата*, взятая из синхрона, т.е. прямая речь от первого лица.

Глава третья **«Новое зрительское мышление как следствие технических изменений в медиасфере»** посвящена в основном неигровым фильмам, предназначенным для кинопроката.

В параграфе 3.1. **«Новый тип зрителя: соотношение между техническим качеством и эмоциональным воздействием»** диссертант констатирует появление 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 впервые вводится 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 видеопродукт, но также и возможностью его публичной демонстрации, а также потенциалом зрительского отклика (количеством просмотров, отметок «нравится», комментариями, распространением). Диссертант анализирует *зрительскую цепочку* видеопотребления, формулируя требования современного зрителя и особенности выбора площадки просмотра.

Как следствие, в параграфе 3.2. определяется **«Влияние нового зрительского восприятия на особенности современной режиссуры**

неигрового фильма», а именно предлагается типология и анализ режиссерских приемов, порожденных «эффектом соперничества»:

– новое направление «*монофильма»* (когда автор фильма выступает в качестве самонаблюдателя и самоисследователя, совмещая функционал героя и автора);

– драматургические структуры мокьюментари (псевдодокументальное кино);

– более распространенное, чем прежде, использование «*субъективной камеры»* в структуре неигрового повествования.

В параграфе 3.3. **«Неигровое кино в кинопрокате: тематика и жанры»** анализируются особенности неигрового кино, предназначенного для кинопроката:

– тематическая селекция (в приоритете кинопрокатчиков – фильмы о природе, современной музыке и экстремальных видах спорта);

– использование стереоскопических технологий (использование 3D-технологий в российском кинопрокате было опробовано именно на неигровом кино, как на типе фильмов, входящих в финансовую группу риска);

– основной расчет на семейную или молодежную аудиторию;

– 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).

В параграфе 3.4. **«Распространение стереоскопических технологий (3D) в неигровом кино: особенности композиционного построения»** исследуются режиссерские инструментарии при использовании 3D-технологий.

Сегодня 3D-технологии используются в большинстве случаев для технического эффекта, не осмысленного с творческой точки зрения, и соответственно, не применяемого в полной мере – 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», «оверлэпинг», работа с деталью), другие приемы и методы, которые можно применять при съемке в 3D, могут изменить ситуацию: любые средства – технические или творческие – должны являться инструментом для раскрытия темы и идеи фильма.

Заключение диссертационного исследования содержит наиболее существенные обобщения, основные итоги исследования и окончательные выводы. Автор также ставит практические вопросы и, основываясь на результатах исследования, отвечает на них.

Основные положения диссертации отражены в научных публикациях общим объемом **15,3** п.л.

Публикации в журналах из перечня ведущих рецензируемых изданий ВАК:

1. Трусевич Е.С. Закадровый текст в неигровом кино - попытка реабилитации. // Культурная жизнь Юга России. –2019. – № 4 (75), С.11-14 (0,3 п.л.)
2. Трусевич Е.С. Метод первичной ситуации в неигровом кино и на телевидении. // Культурная жизнь Юга России. –2019. – № 3 (74). С.10-16). (0.4 п.л.)
3. Трусевич Е.С. Использование 3D-технологий в неигровом кино: влияние визуального эффекта на зрительское восприятие // Культура и искусство. –2017. – № 1. С.83–91. (1,2 п.л.)
4. Трусевич Е.С. Мир человека в фильмах о животных // Обсерватория культуры. – 2010. – № 1. С. 46–49. (0,5 п.л.)
5. Трусевич Е.С. Драматургические особенности неигрового экологического фильма // Вестник ВГИК. 2010. – №5. С.138–153. (0,9 п.л.)

Монография

Трусевич Е.С. Режиссерские приемы неигрового фильма // М.: ГИТР. 2017. (9,9 п.л). – ISBN 978-5-94237-065-7, УДК 791.2, ББК 85.373 (2), тираж 200 экз.

Публикации в других изданиях

1. Трусевич Е.С. Носитель информации в документальном кино: объективность и субъективность// Правда и ложь на экране: сборник материалов всероссийской научной конференций. // Книгиздат. Москва, – 2020. С.131-137. (0,4 п.л.)
2. Трусевич Е.С. Режиссерские и драматургические особенности монофильма // Сб. материалов научно-практической конференции. «Актуальные проблемы экранных и интерактивных медиа», Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова/ Высшая школа (факультет) телевидения. // Издательство Московского университета. Москва, – 2018. С. 225-230 (0,3 п.л.)
3. Трусевич Е.С. Неигровое кино в Интернете, ТВ и киноэкране: особенности восприятия // Вестник электронных и печатных СМИ.- 2016.- №24. С.100-113 (0,7 п.л.)
4. Трусевич Е.С. Неигровое кино на игровом телевидении // Научные тетради. Высшая Школа (факультет) Телевидения МГУ им. М.В. Ломоносова. – 2010. С. 28–32. (0,5 п.л.)