

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи



Кострыкина Наталья Витальевна

**ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ КИНО КАК ФЕНОМЕН РЕГИОНАЛЬНОЙ
КУЛЬТУРЫ КОНЦА XX-НАЧАЛА XXI ВЕКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ
КРАСНОЯРСКОГО КРАЯ)**

Специальность: 5.10.1 – Теория и история культуры, искусства
(культурология)

Диссертация

на соискание ученой степени кандидата культурологии

Научный руководитель:

Нескрябина Ольга Фёдоровна

доктор философских наук,

профессор

Красноярск – 2023

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1 Феномен документального кино в системе культурологического дискурса	
1.1 Принцип документализма в диалектике отношений изобразительности-выразительности.....	25
1.2 Жанровая специфика кинодокументалистики.....	42
1.3. Выразительные средства создания документального кино.....	60
Глава 2 Документальное кино Красноярского края	
2.1 Сибирское документальное кино в контексте истории отечественной документалистики.....	89
2.2 Возникновение и развитие кинодокументалистики в Красноярском крае.....	99
2.3 Анализ фильмов красноярских документалистов.....	123
2.3.1 Документальный фильм «Мученики и исповедники» (реж. И. Зайцева, С. Чаплинский).....	124
2.3.2 Документальный фильм «Чувствую себя защитником» (реж. В. Васильев).....	134
2.3.3 Документальный цикл «Две цивилизации» (реж. В. Вараксина).....	140
2.3.4. Документальный фильм «Последняя рыбалка Тамары» (реж. Э. Астраханцева).....	145
2.3.5 Документальный фильм «Сельский киномеханик» (реж. А. Калашников).....	151
Заключение.....	158

Список документальных фильмов.....	163
Список литературы.....	167
Список иллюстративного материала.....	189

Введение

Актуальность темы исследования. Формирование позитивного имиджа Красноярского края является важной задачей в свете сложившейся в настоящее время геополитической и социокультурной ситуации. Одним из средств решения данной задачи является документальное кино.

Делу поддержки кинодокументалистики уделяется внимание на законодательном уровне. Министерство культуры Красноярского края проявило готовность помочь большому экрану не угаснуть: в 2013 принят закон «О поддержке деятельности и документальной кинематографии в Красноярском крае», а механизмом его реализации стала грантовая программа «Документальное кино Красноярья». В 2015 году издан Указ «О проведении в Российской Федерации Года Российского кино», в котором содержится требование обратить к документальному кино внимание общественности.

В продолжение политики, направленной на поддержку и развитие регионального кинематографа в 2018 году, на Красноярском экономическом форуме был утвержден проект «Енисейская Сибирь»,¹ предусматривающий развитие всех сфер региона, в том числе культурно-образовательной. Данный проект подразумевает реконструкцию истории культуры Красноярского края, выявление его самобытности, в частности, посредством воссоздания истории региональной кинодокументалистики.

Документальное кино является ценным источником информации. «Мы живем в мире, где скоро не останется ни одного уголка, куда не заглянул бы глаз кинокамеры. Это — мир, стремящийся непрерывно снимать слепки со своего

¹Официальный сайт КИП «Енисейская Сибирь». Режим доступа: <https://ensib.ru/> (дата обращения: 07.08.2021).

собственного лица. Документальные кадры, отснятые десятками тысяч камер, ежедневно обрушиваются на нас с сотен тысяч экранов. Кожа истории шелушится, превращаясь в киноленту».²

В культурно-историческом аспекте представляет интерес рассмотрение творчества красноярских документалистов с точки зрения достоверности отражения социальной реальности. В начале 80-х годов сибирский экспериментальный цех – Красноярское творческое объединение документальных фильмов Свердловской киностудии – стал киномастерской для многих выпускников Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова. Среди них режиссёры В. Кузнецов, С. Мирошниченко, И. Зайцева, С. Чаплинский, Л. Уланова, С. Князев и другие. В то время в Красноярске молодые авторы пользовались большей свободой по сравнению со своими коллегами в других регионах. Историческая ценность кинодокументалистики Красноярского края во многом обусловлена возможностью сибирских режиссёров некоторое время творить в рамках относительно чистого документального жанра.

С одной стороны, свобода способствует реализации документальных проектов, если речь идет о принципе глубокого всестороннего отображения жизненных реалий. С другой стороны, документальность подразумевает минимальное вмешательство в материал. С этой точки зрения свобода авторского самовыражения оказывается ограниченной. Если брать за эталон беспристрастности кинохронику, то любой авторский фильм может показаться не отвечающим критериям документальности. Данная антиномичная ситуация для своего прояснения требует исследования специфики документального жанра, его границ и динамических возможностей. Анализ понятия «документализм» необходим и для определения критериев оценки профессионального мастерства кинодокументалистов.

²Базен, А. Что такое кино? [Текст] : Сборник статей : [Пер. с фр.] / [Вступ. статья И. Вайсфельда, с. 3-38]. - Москва : Искусство, 1972. - 383 с.

Обращение к творчеству красноярских авторов важно тем, что даёт основания для преодоления культурной рецепции региона как интеллектуальной и художественной провинции. В современном дискурсе, посвящённом семантике документального кино говорится о необходимости менять сложившиеся стереотипы в отношении Сибири. В этом плане интересна представленность в документальном кино диалектики воспроизводящейся самоидентичности и изменяющихся реалий. Стереотипизация и динамика образа – соотношение этих модусов репрезентации является одним из актуальных аспектов исследования документальности.

Значительное высказывание о концепте «Сибирь» как образе принадлежит М. Эпштейну («Постмодернизм в России»)³. В его трактовке Сибирь – метафизическое понятие, оправданное всем прожитым историческим опытом. За послеоктябрьские десятилетия Россия особенно глубоко сроднилась с Сибирью, вобрала размах ее трудовых лагерей и ударных строек. По мысли М. Эпштейна понятием Сибирь «можно обозначить всё то содержание российской души и судьбы, которое колоссальным давлением цивилизации было вытеснено в подсознание и на Восток – и теперь предстает как задача нарождающейся культуры, как её духовная бездна, жаждущая освоения и прояснения». В этих словах о Сибири можно усмотреть интеллектуальную и поэтическую «шлифовку» устойчивых представлений (стереотипов): просторы в их неосвоенности; природная мощь и тревога, охватывающая «культуру» перед ее непосредственностью, непредсказуемостью.

Амбивалентность образа Сибири, созвучная постмодернистской чувствительности, по нашему мнению, представлена в творчестве региональных кинодокументалистов. Таким репрезентантом можно считать использование притчевой поэтики.

³Эпштейн, М.Н. Постмодерн в России [Текст] : литература и теория / Михаил Эпштейн. - Москва : Изд. Р. Элинина, 2000. - 367 с.

Красноярская кинодокументалистика, помимо своеобразия на фоне советского и постсоветского культурного ландшафта, обладает общими характеристиками. Состояние культуросферы, по мнению исследователей, во многом, определяется (и, в свою очередь, определяет) развитием информационной среды. Такие её свойства, как глобальность, массовость, интерактивность, масштабность (объём и скорость распространения), зависимость содержания информации от формы её технического воплощения оказывают влияние на все стороны культурной жизни социума.

Актуализация исследовательского интереса к документальному кино в значительной мере обусловлена популярностью постмодернизма в современном культурологическом дискурсе. Постмодернистская интенция в смысловом плане представлена сплавлением игрового и серьезного, искусственного и спонтанного, сакрального и профанного, что на уровне творческих приемов проявляется в микшировании отображения и воображения, документального и постановочного.

Таким образом, эстетика постсовременности актуализирует проблему границ жанра и заставляет заново решать вопросы о том, что такое принцип документализма и что составляет содержание концепта «профессиональная культура кинодокументалиста».

Степень научной разработанности темы исследования.

Для понимания сущности документалистики и определения специфики документального фильма необходимо было обратиться к понятию жанра. Этим вопросом занимались И.Ф. Урванов,⁴ А.И. Галич,⁵ В.А. Лентяшин,⁶ Б.Р. Виппер,⁷ Г.К. Вагнер,⁸ М.С. Каган,⁹ В.С. Манин,¹⁰ И.И. Цырлин,¹¹ Н.А. Яковлева,¹² Т.В.

⁴Урванов, И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах [Текст] / И. Ф. Урванов // Мастера искусства об искусстве. – СПб., 1793. – 154 с.

⁵Галич, А. И. Опыт науки изящнаго [Текст] / А. Галич. – СПб. : Типография Департамента народного просвещения, 1825. – 222 с.

⁶Лентяшин, В.А. Жанровая система как проблема искусствознания // Художник. – 1977. – № 10.

⁷Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства//М.: Изобразительное искусство, 1985. — 580 с.

⁸Вагнер, Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. – М., 1974

Ильина,¹³ В.Г. Власов.¹⁴ В работе М. Ямпольского¹⁵ жанр трактуется как некая рамка, задающая уровень владения техническими навыками, а умение выдерживать требования жанра является показателем профессиональной культуры автора.

Документальное кино является публицистическим жанром, так как обладает признаками публицистичности – ясным выражением авторской позиции, социальной значимостью, злободневностью, стремлением понять сущность явления, ясно отделять вымысел от изображения.

В отечественной философии культуры к осмыслению соотношения изобразительности и выразительности в искусстве кино обращались В.Б. Шкловский,¹⁶С.М. Эйзенштейн,¹⁷Р. Ингарден.¹⁸Продолжают эту традицию М. Юношева,¹⁹ О. Аронсон,²⁰В. Куренной.²¹

Одним из выдающихся мыслителей современности, исследовавших отношение художественного метода и отображения реальности в киноискусстве, является С. Жижек.²² Значимость для исследования представляют идеи сотворчества в философии прошлого и настоящего. В данной работе автор

⁹ Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства : в 3 ч. [Текст] / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.

¹⁰ Манин, В.С. Еще раз о жанрах // Творчество. – 1980. – № 1-6(5).

¹¹Цырлин, И.И. Жанры изобразительного искусства. – М., 1962.

¹² Яковлева, Н.А. Жанровый анализ // Творчество. – 1978. – № 9.

¹³ Ильина, Т.В. История искусств. Отечественное искусство: Учебник. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 2000. – 407 с.

¹⁴ Власов, М.П. Виды и жанры киноискусства [Текст] / М. Власов. - Москва :Знание, 1976. - 112 с.

¹⁵ Ямпольский, М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации или О материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.

¹⁶ Шкловский, В. Поэзия и проза в кинематографии [Текст] / В. Шкловский // Поэтика кино. – Ленинград, 1927 ; СПб., 2001

¹⁷Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 2000. – 588 с.

¹⁸ Ингарден, Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.

¹⁹Красноярова, Н. Г. Философия кино: становление проблематики [Текст] / Н. Г. Краснояррова, М. А. Юношева // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2016. – № 2(11). – С. 33–36.

²⁰Аронсон, О. В. По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство [Текст] : лекции / О. Аронсон, Е. Петровская. – Нижний Новгород : Приволжский фил. ГЦСИ, 2009. – 227 с.

²¹Куренной, В. Философия фильма: упражнения в анализе [Текст] / В. Куренной. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 224 с.

²² Жижек, С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славој Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. — Екатеринбург: Гонзо, 2014. — 472 с.

обращается к наследию романтиков, к трудам У. Эко,²³ Ю.М. Лотмана.²⁴ Развитие идей соавторства режиссера и зрителя связано с творчеством Ж. Делеза.²⁵ Для анализа места документалистики в системе культуры представляет интерес феноменологический метод изучения киноязыка, предложенный Р. Ингарденом.²⁶

Изобразительно-выразительные средства кинематографа были изучены на основе трудов С. Эйзенштейна,²⁷ Н. Изволова,²⁸ Л. Кулешова,²⁹ Е.М. Голдовского,³⁰ М.М. Вольнца,³¹ А.Г. Соколова,³² И.Б. Шубиной,³³ Х. Бэдли,³⁴ А. Кончаловского,³⁵ Г. Бровченко,³⁶ М. Рабигера, который основательно и практически описал процесс режиссуры документального фильма.³⁷

Понятие и концепцию документального кино раскрывали отечественные теоретики и практики кино и телевидения: Д.А. Вертов,³⁸ М. Рошаль,³⁹ Г.М. Шергова,⁴⁰ Л.Н. Джулай,⁴¹ О.И. Дворниченко,⁴² Е.С. Громов,⁴³ Г.С. Прожико,⁴⁴ Н.А. Лебедев,⁴⁵ Е.М. Евграфов,⁴⁶ А.А. Пронин,⁴⁷ С.А. Муратов,⁴⁸ С.И. Фрейлих,⁴⁹

²³ Эко, У. О членениях кинематографического кода // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. - М., 1985. - 279 с.

²⁴ Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст]. - Таллин : Ээсти раамат, 1973. - 135 с.

²⁵ Делёз, Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время. М.: «Ад Маргинем», 2004.

²⁶ Ингарден, Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден. - М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. - 572 с.

²⁷ Эйзенштейн, С. Полн. собр. Соч. - Т. 3. - С. 63.

²⁸ Изволов, Н. Что такое кадр? [Текст] / Н. Изволов // Искусство кино. - 2000. - № 9. - Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article23> (дата обращения: 02.04.2023).

²⁹ Кулешов, Л. В. Азбука кинорежиссуры [Текст] / Л. В. Кулешов. - 2-е изд. - М. : Искусство, 1969. - 132 с.

³⁰ Голдовский, Е.М.. Кинокомпозиция (глава из книги «Основы кинотехники»). - Москва : Искусство, 1965. - 635 с.

³¹ Вольнец, М. М. Профессия: оператор [Текст] / М. М. Вольнец. - М. : Аспект-Пресс, 2012. - 183 с.

³² Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : в 3 ч. Ч. 1 / А. Г. Соколов. - М., 2000. - 205 с.

³³ Шубина, И. Б. Основы драматургии и режиссуры рекламного видео: Творческая мастерская рекламиста [Текст] / И. Б. Шубина. - М. : ИКЦ «Март», 2004. - 320 с.

³⁴ Бэдли, Х. Техника документального кинофильма / Пер. с англ. Ю. Л. Шер. - М.: Искусство, 1972. - 240 с.

³⁵ Кончаловский, А. 9 глав о кино и т. д. [Текст] / А. Кончаловский. - М. : Эксмо, 2013. - 176 с.

³⁶ Бровченко, Г. Н. Сценарий неигрового фильма и экранные средства воплощения журналистского замысла [Текст] : учеб.-метод. пособие / Г. Н. Бровченко. - М. : МГУ, 2010. - 92 с.

³⁷ Рабигер, М. Режиссура документального кино [Текст] / Майкл Рабигер; пер. с англ. Е. В. Масловой и Д. Л. Караваева; Гуманитарный ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. - 4-е изд. - М. : ГИТР, 2006. - 543 с.

³⁸ Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы [Текст] / Д. Вертов. - М. : Искусство, 1972. - 320 с.

³⁹ Рошаль, Л. М. Дзига Вертов [Текст] / Л. М. Рошаль. - М. : Искусство, 1982. - 266 с.

⁴⁰ Шергова Г. М. Эхо слова: записки о звучащей документалистике. - М. : Искусство, 1986;

⁴¹ Джулай, Л. Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм - опыты социального творчества [Текст] / Л. Н. Джулай. - 2-е изд. доп. и перераб. - М. : Материк, 2005. - 240 с.

⁴² Дворниченко, О. И. Гармония фильма [Текст] / О. И. Дворниченко. - М. : Искусство, 1982. - 200 с.

⁴³ Громов, Е. С. Духовность экрана. - М. : Искусство, 1976.

⁴⁴ Прожико, Г. С Концепции реальности в экранном документе. - М. : ВГИК, 2004.

⁴⁵ Лебедев, Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления. - М. : Искусство, 1974;

М.Е. Голдовская,⁵⁰ С. В. Дробашенко,⁵¹ М. А. Разбежкина,⁵² Л.Ю. Малькова⁵³ и другие.

Для более полного представления об особенностях и проблеме жанра мы рассмотрели документального кино через ряд оппозиций: «игровое-неигровое» (Е.В. Скрылева,⁵⁴ В.Ф. Огнев⁵⁵, Н.А. Агафонова,⁵⁶ Э.А. Девликамова⁵⁷, Е.С. Трусевич⁵⁸, С. Сычев⁵⁹, О. Клячина⁶⁰); «телевизионное-документальное» (Д.Н. Семибратов,⁶¹ А.В. Екимова,⁶² М.И. Ромм,⁶³ К.А. Шергова⁶⁴), «авторское-жанровое» (Г.С. Прожико,⁶⁵ Е.М. Драгун,⁶⁶ А.В. Степанян,⁶⁷ Н.А. Агафонова⁶⁸).

⁴⁶ Евграфов, Е.М. Кинофотодокументы как исторический источник. - М., 1973.

⁴⁷Пронин, А. А. Mass-док: презумпция нарративности [Текст] : монография / А. А. Пронин. – СПб. : Петрополис, 2017. – 242 с.

⁴⁸Муратов, С. А. Пристрастная камера. 2-е изд., испр. и доп. - М. : Аспект Пресс, 2004.

⁴⁹Фрейлих, С. И. Теория кино. -М. : Акад. Проект : Трикта, 2008;

⁵⁰Голдовская, М. Е. Человек крупным планом. - М. : Материк. – 1981.

⁵¹Дробашенко, С.В. История советского документального кино : учебно-методическое пособие / С. В. Дробашенко. - М. : Изд-во МГУ, 1980;

⁵²Разбежкина, М. А. Всепоглощающая жажда жизни // Октябрь.- 2008.- № 2. - С. 150-154.

⁵³Малькова, Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино.- М. : Материк, 2002.

⁵⁴Скрылева, Е. В. О художественном пространстве неигрового кино [Текст] / Е. В. Скрылева // Вестник РГГУ. – 2010. – № 15. – С. 102–109.

⁵⁵Огнев, В. Ф. Экран - поэзия факта. - М., 1971. - С. 132.

⁵⁶Агафонова, Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера [Текст]: пособие для студентов вузов / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 192 с.

⁵⁷Девликамова, Э.А. Документальный фильм: концепция жанра// Культурная жизнь Юга России. - 2019, № 2 (74).

⁵⁸Трусевич, Е.С. Метод первичной ситуации в неигровом кино и на телевидении//Культурная жизнь Юга России. - 2019, № 3 (74).

⁵⁹Сычев, С. Документальное кино между реальностью и вымыслом [Электронный ресурс] / С. Сычев // Arzamas : сайт. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1713>.

⁶⁰Клячина, О. Неигровое кино - это вам не игрушки! //Социальная педагогика. - 2010. - №1.

⁶¹Семибратов, Д.Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения//Культурная жизнь Юга. № 1 (68), 2018. — С. 102-105.

⁶²Екимова, А.В. Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм// авт. реф. дисс., ВГИК, Москва. - 2017. - С. 4

⁶³Ромм, М. И. Беседы о кино [Текст] / М. И. Ромм. – М. : Искусство, 1963. – С. 240.

⁶⁴Шергова, К. А. Становление жанров документального телекино [Текст] / К. А. Шергова. – М. : Академия медиаиндустрии, 2016. – 127 с.

⁶⁵Прожико, Г.С. Судьба жанра в кинодокументалистике//Вестник ВГИК, № 3 (37). С. 4.

⁶⁶Драгун, Е.М. Влияние массовой культуры на формирование современного инфотеймента и его социокультурные функции // Вопросы культурологии. - 2014. - № 9.

⁶⁷Степанян, А.В. Киноязык телевидения: особенности восприятия // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. - 2016. № 9 (48). - С. 88-91.

⁶⁸Агафонова, Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н.А. Агафонова.— Мн.: Тесей, 2005.— С. 163.

В работах красноярских документалистов обнаруживается притчевый дискурс. Его природа описана в трудах И.А. Ильина,⁶⁹ Н.А. Бердяева,⁷⁰ К.И. Шпетного,⁷¹ В.Б. Шаминой,⁷² С.А. Тугуши.⁷³ Часть документальных фильмов, снятых сибирскими режиссёрами, находятся в «экзистенциальной» парадигме мышления, отсылают зрителя к трагическим событиям истории. Притчевое мышление, характерное для лейтмотивов многих российских кинолент, рассматривали Ж. Делёз, М. Хайдеггер,⁷⁴ Ж.-П. Сартр,⁷⁵ А. Камю.⁷⁶

Ключевым методом был выбран нарративный анализ, описанный в исследованиях отечественных и зарубежных учёных (М.М. Бахтин,⁷⁸ Р. Барт,⁷⁹ Т. Тадоров,⁸⁰ О.А. Леонтович,⁸¹ М.Б. Ямпольский,⁸² Ж. Женнет,⁸³ П. Рикер,⁸⁴ А. Греймас⁸⁵, В. Беньямин,⁸⁶ К. Риссман,⁸⁷ Ж.В. Пузанова,⁸⁸ Е.Р. Ярская-Смирнова,⁸⁹ Т.А. Терехова,⁹⁰ В.Ф. Познин,⁹¹ В. Шмид,⁹² Д.Г. Качанов,⁹³ Ю.М. Лотман,⁹⁴ А.А. Пронин,⁹⁵ С.В. Федоткин,⁹⁶ В. Пропп⁹⁷ и др).

⁶⁹Барковская, Т.В. И.А. Ильин о роли культуры и религии в национальном возрождении России: автореферат диссертации ... кандидата философских наук: 09.00.13 / Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ. – Москва, 2005. – 22 с.

⁷⁰Бердяев, Н. Русская идея [Текст] / Н. Бердяев. – Харьков-М. : Фолио, АСТ, 1999. – 399 с.

⁷¹Шпетный, К.И. Притча как религиозно-художественный дискурс // Вестник МГЛУ. Выпуск 18 (704) / 2014.

⁷²Шамина, В.Б. Притча эпохи постмодерна // Филология и культура, 2015. №2 (40).

⁷³Тугуши, С.А. Кинопритча как жанр кинематографа // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. - 2008. - № 2. С. 259—263.

⁷⁴Хайдеггер, М. Исток художественного творения [Текст] / М. Хайдеггер. – М. : Академический проект, 2005. – 526 с.

⁷⁵Хайдеггер, М. Время и бытие [Текст] / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.

⁷⁶Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Текст] / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1989. – С. 319–344.

⁷⁷Новиков Ю. Ю. Философ бунта (посвящается 100-летию со дня рождения А. Камю) [Текст] / Ю. Ю. Новиков ; предисл. О. О. Столярова. – М. : Ин-т ноосферных разработок и исследований, 2013. – 50 с.

⁷⁸Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет [Текст] / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.

⁷⁹Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М. : Прогресс; Универс, 1994. – 615 с.;

⁸⁰Tadorov, T. Grammaire du Decameron / T. Tadorov. – Mouton: The Hague, 1969.

⁸¹Леонтович, О. А. Методы коммуникативных исследований [Текст] / О. А. Леонтович. – М. : Гнозис, 2011. – 221 с.

⁸²Ямпольский, М.Б. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии // Сеанс. 2011 (6).

⁸³Женетт, Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 Т. / пер. С ФР. Перцовой Н. - М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - Т. 2. - С. 60-280.

⁸⁴Рикер, П. Время и рассказ. Т 1-2. М.-СПб., 1998-2002.

⁸⁵Greimas Algirdas, J. Sdmiotiqueetsciencesocieties / J. Greimas Algirdas. – Paris, 1976.

⁸⁶Беньямин, В. Рассказчик [Текст] / В. Беньямин // Озарения. – М. : Мартис, 2000. – С. 345–368.

⁸⁷Reissman C.K. Narrative Analysis /C.K. Reissman // The Sage Encyclopedia of Social Science Research Methods / Eds. W.S. Levis-Beck, A. Bryman and T.F. Liao. – Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2004.

⁸⁸Пузанова, Ж.В., Троцук И.В. Нарративный анализ: понятие или метафора? // Социология: методология, методы, математическое моделирование (4М). - 2003. - № 17.

⁸⁹Ярская-Смирнова, Е.Р. Нарративный анализ в социологии // Социологический журнал. - 1997. - № 3.

Истории отечественного документального кино в научной литературе уделено достаточно внимания. Взаимоотношения неигрового кино с государством и обществом с дореволюционных времён до самого конца постперестроечного периода рассмотрены в монографии Л.Н. Джулай⁹⁸ (описанные тенденции применимы и по отношению к региональному кинематографу). Данная тема также исследована в трудах Н.М. Зоркой,⁹⁹ Г.С. Прожико,¹⁰⁰ М.С. Звонаревой,¹⁰¹ И. Беленького,¹⁰² Т.Н. Зориной,¹⁰³ С.А. Муратова,¹⁰⁴ Д. Вертова,¹⁰⁵ Н.А. Агафоновой,¹⁰⁶ Л.В. Кулешова,¹⁰⁷ Н.Б. Кирилловой¹⁰⁸ и др. Однако в работах этих авторов не нашла отражения история кинодокументалистики Красноярского края.

Творчеству красноярских кинодокументалистов посвящены статьи в изданиях «Северные архивы и экспедиции»,¹⁰⁹ «Сибирский антропологический

⁹⁰ Терехова, Т.А., Малахаева, С.К. Нарративный анализ как понимающий метод // Гуманитарный вектор. Серия: Педагогика, психология. - 2015. - № 1 (41).

⁹¹ Познин, В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе [Текст] / В. Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2019. – Т. 9, № 1. – С. 93–109.

⁹² Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.

⁹³ Качанов, Д.Г. Нарративный анализ как метод исследования традиционных и мультимедийных журналистских произведений // Медиаскоп. 2020. Вып. 2. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/2621> (дата обращения 23.04.2021).

⁹⁴ Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова [Текст] / Ю. М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.

⁹⁵ Пронин, А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: авт. реф. дисс. док. филол. н, СПб., 2016.

⁹⁶ Федоткин, С.В. Лейтмотивное повествование и теория дистанции: анализ фильма «Времена года» // Вестник ВГИК, 2017, №3(33).

⁹⁷ Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – Л.: Academia, 1928. – 152 с.

⁹⁸ Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм, опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Материк, 2005. — 240 с.

⁹⁹ Зоркая, Н.М. История советского кино. — СПб.: 2005. — 544 с.

¹⁰⁰ Прожико, Г. С Концепции реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004;

¹⁰¹ Звонарёва, М.С. Документальное кино как исторический источник: особенности анализа и интерпретации (2019). Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41520454> (дата обращения: 7 января 2020).

¹⁰² Беленький, И. Лекции по всеобщей истории кино: годы беззвучия. — М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М.А. Литовчина. - 2008. - 416 с.

¹⁰³ Зорина, Т.Н. Документальное кино - жанр киноискусства и история страны. Культура в современном мире. — 2010. — №1.

¹⁰⁴ Муратов, С.А. Документальный телефильм. Незаконченная биография / Сергей Муратов. - Москва : 2009. – 361 с.

¹⁰⁵ Вертов, Д. Статьи, дневники, замыслы. - Москва : Искусство, 1966. - 320 с.

¹⁰⁶ Агафонова, Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для вузов / Н.А. Агафонова. — Тесей, 2005. — 192 с.

¹⁰⁷ Кулешов, Л.В. Статьи. Материалы. - Москва : Искусство, 1979. - 239 с.

¹⁰⁸ Кириллова, Н. Б. Уральское кино: время, судьбы, фильмы : монография — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. — 432 с. : ил.

¹⁰⁹ Кострыкина, Н.В. Воспоминания сценариста, руководителя Красноярской киностудии А.А. Михайлова как источник по истории региональной документалистики // Северные архивы и экспедиции. – 2020. – Т. 4. – № 1. – с. 104-112.

журнал».¹¹⁰ В монографиях и статьях В.А. Ватолик,¹¹¹ Н.Ф. Хилько,¹¹² Т.Д. Зыряновой¹¹³ представлены история и анализ языка документального кино Сибири. Е.Н. В работе Савельевой¹¹⁴ рассмотрена тематическая специфика регионального кинематографа. К.В. Анисимов¹¹⁵ по результатам анализа сибирских текстов выявил характерный для них феномен периферийности. В этой связи затронут аспект стереотипизации способов постижения социальной реальности (Д. Ланца,¹¹⁶ Н.П. Суходольская¹¹⁷).

В краеведческих изданиях «Красноярье: 5 веков истории»,¹¹⁸ «Иллюстрированная история Красноярья»,¹¹⁹ «История Красноярского края»¹²⁰ есть отдельные упоминания о документальном кино края, в частности, о первом кинотеатре, первом хроникальном фильме и его авторе.

Объектом исследования является документальное кино Красноярского края конца XX - начала XXI веков.

Предметом исследования являются фильмы региональных документалистов как феномен культуры Красноярского края.

¹¹⁰ Кострыкина, Н.В. Становление и развитие кинодокументалистики в Красноярском крае // Сибирский антропологический журнал. - 2020. - Т. 4. - №3. - с. 205-215.

¹¹¹ Ватолик, В.А. Синема в Сибири. Очерки истории раннего сибирского кино (1896–1917 гг.). Новосибирск, 2003.

¹¹² Хилько, Н.Ф. Кинематограф Сибири: коммуникация, язык, творчество. – Омск, 2010. - 99 с.

¹¹³ Зырянова Т. Д. Мастера экранной публицистики Сибири : учеб. пособие /Т. Д. Зырянова. — Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. — 135 с.

¹¹⁴ Савельева, Е. Н. Кино в Сибири и кино о Сибири: проблема тематической специфики регионального кинематографа [Текст] / Е. Н. Савельева // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 304. – С. 81–85.

¹¹⁵ Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве [Текст] : коллективная монография / отв. ред. К. В. Анисимов. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2010. – 237 с. (серия «Россия как объект литературного воспроизведения»).

¹¹⁶ Ланца, Д. Образы Сибири в культуре Европы // Культура в евразийском пространстве: традиции и новации [Текст] = Culture in the Eurasian space: traditions and innovations : научный журнал / учредитель и издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Алтайский государственный институт культуры". - Барнаул : Изд-во Алтайского гос. ин-та культуры, 2017-. 2019, № 1 (3). - 2019. - 109 с.

¹¹⁷ Суходольская, Н.П. Социальный стереотип в жизнедеятельности людей /Н.П. Суходольская // Философия и общество. — 2007. — № 3 (47). — С. 152–160.

¹¹⁸ Красноярье: пять веков истории. Часть 1. — Красноярск: группа компаний «Платина», 2005.— 240 с.

¹¹⁹ Иллюстрированная история Красноярья (XVI – начало XX века) / Г.Ф. Быконя, В.И. Фёдорова, В.А. Безруких [Электронный ресурс] / – Красноярск, 2015. – Систем. требования: RS не ниже класса Pentium I ADM, Intelot 600 MHz, 100 Mb HDD, 128 Mb RAM; Windows, Linux; Adobe AcrobatReader.

¹²⁰ История Красноярского края. Том 1. Культура. Красноярск: Изд. "Буква", 2008. - с. 66.

Цель диссертационного исследования заключается в том, чтобы выявить место документального кино в создании образа Красноярского края, исследовать и оценить уровень режиссёрского мастерства.

Гипотезой диссертационного исследования является предположение, что документальное кино Красноярского края в силу объективных причин не могло претендовать на полное освещение жизни региона. Кроме социокультурных факторов, это объясняется тем, что красноярские режиссёры стремились создавать авторское кино, в котором отображение реальности сочеталось бы с ярким публицистическим высказыванием. Можно предположить, что высокая оценка творчества красноярских документалистов связана с тем, что авторы демонстрируют умение выражать свою позицию, оставаясь в рамках жанра документального кинематографа. Данное умение является важным показателем профессиональной культуры документалиста.

Для достижения обозначенной цели в работе поставлены и решены следующие **задачи**:

- 1) представить теоретико-методологическое осмысление принципа документализма;
- 2) определить жанровую специфику документального фильма и рассмотреть вопрос чистоты этого жанра;
- 3) изучить выразительные средства киноязыка для создания аналитического инструментария;
- 4) рассмотреть основные этапы развития отечественной и сибирской кинодокументалистики;
- 5) реконструировать историю возникновения и развития региональной кинодокументалистики;

б) провести анализ документальных кинолент режиссёров Красноярского края.

Научная новизна исследования.

1. Осуществлен вклад в изучение истории красноярской кинодокументалистики. Освещены основные вехи становления и развития документального кино Красноярского края.
2. Показано, что сибирские документалисты на основе местного материала осмысливают вечные темы: отношения человека с природой, отношения поколений, значение духовных ценностей, военные темы, что показывает включенность красноярского документального кино в масштабные культурные процессы.
3. Внесены уточнения в содержание понятия «профессиональная культура документалиста». Показано, что одной из важнейших характеристик, раскрывающих авторскую профессиональную культуру, является отнесенность созданного кинотекста к жанру «документальное кино». Что, учитывая неоднозначность и противоречивость явления «документальное кино», является нетривиальной задачей.
4. Обнаружены элементы притчи в документальных кинолентах красноярских кинорежиссёров («Баллада о старой прачечной» (1996), «Преступление без наказания» (2011) И. Зайцевой, «Предчувствие» (1993), «Златоуст из Потеряевки» (1994) В. Кузнецова, «Краткая инструкция по освобождению» А. Кузнецова (2016) и др.). Рассмотрение притчевого дискурса в авторских документальных кинолентах позволило сделать вывод о том, что авторы демонстрируют философский уровень осмысления.
5. Предложено анализировать сущность понятия «документальность» и границы жанра документального кино с использованием методологических возможностей противопоставлений игрового-

неигрового, авторского-жанрового, телевизионного-документального кино. Анализ данных оппозиций позволяет выявить проблемность различия художественного и документального, изобразительного и выразительного дискурсов, сохраняя при этом обоснованное представление о необходимости и возможности такого различия. Выдвигается положение, что жесткое следование принципу «документализма» вступает в противоречие с тем, что документальное кино должно удовлетворять требованию публицистичности.

6. Обобщены и систематизированы отмеченные режиссерами различия теле- и кинодокументалистики. Методом экспертной оценки выявлены следующие особенности кинодокументалистики: 1) обоснованное присутствие режиссёра (журналиста) в кадре; 2) повествовательность (нарратив без комментариев режиссёра); 3) сюжетность; 4) метафоричность, образность; 5) сопереживание герою (проживание с ним определённых моментов его истории). Теледокументалистика по сравнению с документальным кино отличается обилием стендапов (обязательное присутствие журналиста в кадре); наличием закадрового голоса, событийностью; относительной бедностью художественного языка и образного осмысления действительности; невозможностью длительного наблюдения и эмоциональной отстранённостью.
7. Выявлены изменения в образе Сибири: стереотип провинциальности, как особенности и окраинности, сохраняется, но меняется его семантика. Вместо провинциальности как синонима отсталости появляется смысл «культурной укорененности, нативности, верности истокам».
8. Элементы новизны содержатся в проведенном анализе пяти региональных кинофильмов. Идентифицированы элементы содержания кинотекстов как выразительные приемы, выявлены их смыслы как авторские высказывания о событиях и героях.

Теоретическая значимость работы. Региональное документальное кино как историко-культурный образ определённой эпохи в культурологическом

знании изучено недостаточно. Настоящее исследование поможет в будущем продолжить историко-культурологическое изучение вопроса и послужит фундаментом для исторического анализа ключевых событий, тенденций, особенностей, касающихся кинодокументалистики Красноярского края. Стоит обратить внимание, что данная диссертация не является исчерпывающим и детальным исследованием по обсуждаемой теме.

Практическая значимость исследования. Летопись кинематографического опыта региона поможет сохранить культурно-историческую память «Енисейской Сибири», будет способствовать просвещению современной молодёжи, привитию кинематографической грамотности новым поколениям сибирских кинодокументалистов. Материал и выводы данного диссертационного исследования используются в преподавании учебного курса «Видеосъёмка и видеомонтаж как выразительные средства создания документального кино» для студентов кафедры культурологии и искусствоведения Гуманитарного института Сибирского федерального университета (в 2022 году был проведен краткий курс лекций о прикладных составляющих анализа документального фильма). Также данный материал будет востребован на кафедре журналистики и литературоведения. Обращение к опыту красноярских режиссеров – документалистов может стать источником вдохновения и послужить примером профессионального мастерства для начинающих авторов.

Теоретико-методологическое основание. В диссертационном исследовании применены категории дискурс-анализа, культурологический и исторический подходы, элементы системного и риторического анализа. Основным методом изучения кинолента выступил нарративный анализ. Данное исследование опирается на базовые понятия и, прежде всего, понятие культура. Среди множества смыслов, которые содержит в себе понятие культура, в данной работе актуализированы два: 1) культура как традиция, преемственность, образец

(наличие образцов обеспечивает воспроизводство); 2) культура как творчество, самовыражение, авторская индивидуальность.

Эмпирическая база. Источниками для исторической реконструкции красноярской кинодокументалистики являются воспоминания красноярских сценаристов и режиссеров; публикации в периодической печати («Красноярский рабочий», «Тайга.Инфо», «Красноярская газета», «Петербургский некрополь»); документальные фильмы, принадлежащие государственному фильмофонду, оцифрованному архиву Красноярской киностудии. Для рассмотрения выбраны около ста кинолент, относящихся к концу двадцатого века – началу двадцать первого столетия.

В ходе обзора фильмов краевых документалистов были отмечены наиболее важные и часто реализуемые темы: военно-историческая и политическая тематика, «северное» документальное кино, проблематика Нижнего Приангарья, религиозная тематика, фильмы о культурной жизни региона. Для подробного анализа по данному тематическому принципу нами были выбраны пять кинолент.

Основные результаты диссертационного исследования.

1) Определены основания для анализа творчества кинематографистов. В качестве таковых выступают категории: документальное и художественное, изобразительное и выразительное, жанровая определенность и авторское начало. Изучение литературы по проблемам специфики документального жанра, выявления различительных признаков изобразительности и выразительности показало сложность и противоречивость этих важнейших методологических понятий.

2) Установлено, что историческое родство документального и художественного кино (они возникают из единого источника – первых кинематографических зарисовок) проявляется в принципах творчества; проблематика создания художественного и документального кинотекстов, во

многим, совпадают; документальный кинематограф нуждается в авторском присутствии, без которого утрачивается его публицистический пафос.

3) Раскрыто содержание и значение для анализа принципа документализма оппозиций: телевизионная публицистика – документальное кино; игровое – неигровое кино; авторское кино – жанровое кино.

4) Обосновано положение: профессиональная культура документалиста заключается в умении так обозначить границу между объективным отражением реальности и субъективным способом её отображения, чтобы не разрушить эстетику фильма, и, в то же время, донести авторское высказывание в ненавязчивой неназидательной форме, чему, в особенности, способствуют обращение к притчевому дискурсу.

5) Выявлено значение постмодернистского дискурса для анализа фильмов. В нем проблематизированы основные особенности культуросферы постсовременности. Можно сказать, что характер исследовательского интереса к документальному кино конгениален постмодернистскому культурологическому дискурсу, в котором актуальны идеи сплавления игрового и серьезного, искусственного и спонтанного, сакрального и профанного. В постмодернистской культурологической традиции востребованы разнонаправленные тренды, что отражает мозаичный характер семиосферы.

6) Выделено присутствие притчового дискурса в кинолентах красноярских авторов: в творчестве И. Зайцевой есть обращение к притчевому нарративу; в ленте В. Вараксиной «Недарма» смысл притчи артикулирован в названии фильма, в виде иносказания притча присутствует в фильме В. Васильева «Чувствую себя защитником» и др.

7) Обосновано следующее утверждение: творчество красноярских режиссеров свидетельствует о высоком уровне их профессионального мастерства; оно вносит значительный вклад в формирование адекватного образа региона, в сохранение культурного наследия Енисейской Сибири.

Положения, выносимые на защиту:

- 1) У документального и художественного кинематографов наличествует общее основание - историческое и методологическое. Они возникают из одного источника (первые кинематографические зарисовки). И то, и другое содержит авторское видение объекта отображения. Обоим в той или иной мере присущ публицистический пафос. Художественный и документальный кинематограф похожим образом реагируют на социокультурные процессы и на протяжении всей истории демонстрируют сходные черты в своих технологических, концептуальных и методологических трансформациях. Общность методологических оснований проявляется: в обосновании свободы авторского видения, в понимании роли зрителя, в обращении к притчевому киноязыку.
- 2) Документальное кино является публицистическим жанром, так как обладает признаками публицистичности – ясным выражением авторской позиции, социальной значимостью, злободневностью, стремлением понять сущность явления, что, в свою очередь, требует обозначения границы между творческим вымыслом и отображением внешней и внутрисубъектной реальности. Однако требование обозначения границы может навредить художественному плану (плану выражения), что проблематизирует возможность объективного отображения реальности в документальном кино.
Жесткое следование принципу документальности может оборачиваться обеднением драматургии и выразительности и чревато примитивизацией.
- 3) Проблема границ жанра остается актуальной с теоретической и практической точек зрения, в частности, для оценки уровня профессионального мастерства. Актуальность темы жанровой идентичности проявлена в трёх оппозициях: авторское кино – жанровое кино; игровое – неигровое кино; телевизионная публицистика – документальное кино. В данных противопоставлениях по-разному

раскрывается сущность документального подхода к отображению объекта, его глубина и проблемность. Жанровое и авторское документальное кино противопоставляются по принципу активного (публицистического) присутствия автора в кинотексте. Данное противопоставление является относительным и соотносительным: смысл концепта «жанровое кино» состоит в том, чтобы авторское кино могло быть определено через свою противоположность. Однако усложнение смысловой ткани кинотекста в авторском кино вступает в диссонанс с упрощением общей ситуации в культуре кинотворчества и киносмотрения, что проявляется в феномене клипового восприятия. Принцип документальности в дилемме «игровое – неигровое» связан с наличием игрового элемента, вызванного необходимостью создать не просто достоверный, но и художественно ценный кинофильм. Поскольку художественная форма является средством, обеспечивающим зрительский интерес и сопереживание событиям и героям произведения. Приемы игрового кинематографа в документальном кино чаще всего представлены кадрами реконструкции, у молодых авторов могут встречаться и другие творческие изобретения. В сопоставлении телевизионного и документального кино выявляется зависимость контента кинотекста от его формата.

- 4) Профессиональная культура документалиста выражается в умении применять художественные игровые приёмы, не нарушая принципа правдивого рассказа о событиях. Умение держаться в границах документального жанра означает владение мастерством обозначить границу между объективным отражением реальности и субъективным способом её отображения, где включение игровых элементов не искажает, а помогает раскрыть тему более достоверно.
- 5) Для осуществления анализа документальных кинолент наиболее универсальной представляется техника нарративной интерпретации. Нарративный метод обладает качеством многомерности, что

соответствует задаче выявления многослойного содержания авторского высказывания. Одним из смысловых слоёв выступает притчевый дискурс - коммуникативная стратегия, присущая нарративу конца двадцатого – начала двадцать первого столетия.

Рассмотрение элементов притчи в документальных кинолентах Красноярского края позволяют выбрать релевантную траекторию их нарративного анализа. Наиболее значимые фильмы, снятые красноярскими режиссёрами, находятся в «экзистенциальной парадигме»: отсылают к трагическим событиям истории, раскрывают темы одиночества, ответственности, духовности.

- 6) В ходе изучения истории документального кино Красноярского края для детального анализа отдельных кинолент были выделены тематические блоки: военно-историческая и политическая тематика, «северное» документальное кино, проблематика Нижнего Приангарья, религиозная тематика, фильмы о культурной жизни региона. Данный перечень появился в результате сложившегося в ходе исследовательской работы представления об аутентичном тематическом разнообразии кинематографа Красноярского края.
- 7) Красноярские документалисты владеют всеми приемами профессионального мастерства. Проведенный анализ позволяет выделить наиболее активно используемые методы: субъективная видеокамера, вертикальный и параллельный монтаж, длинные видеопланы, смена фокализаций и темпоральности, музыкальные приёмы, живой звук. Для решения творческих задач авторы обращаются к исторической реконструкции, методу «рассказа в рассказе», прибегают к символам и метафорам. Режиссёрский дискурс базируется на диалогичной фокализации и на экспертном подходе к раскрытию темы. Это обеспечивает нарративу качество убедительности в сочетании с ненавязчивостью, что важно для современного зрителя.

8) Красноярским документалистам, тем, чье творчество рассмотрено в данной работе, в целом, удалось выдержать баланс изобразительного и выразительного. Их профессионализм выражается в сочетании объективности с умеренной субъективностью авторского киноязыка, в раскрытии историй и характеров героев, удачном использовании различных художественно-выразительных средств. Это даёт нам право считать их творчество значимым явлением культуры региона и страны, а фильмы - бесценными кинодокументами для сохранения культурного наследия Красноярского края.

Степень достоверности. Научная обоснованность и достоверность положений и выводов диссертационного исследования подтверждается изучением обширного объёма теоретического и эмпирического материала, адекватностью используемых методов исследования предмету, объекту, целям и задачам работы, применением комплекса методов теоретического и эмпирического исследования. Автор диссертации обратилась к сотне документальных кинолент Красноярского края, треть из которых стали предметом более подробного обзорного изучения и помогли ей составить научную базу диссертационного исследования. Пять документальных фильмов стали предметом детального культурологического анализа.

Апробация результатов. Промежуточные результаты данной диссертационной работы опубликованы в красноярских научных изданиях (ВАК) - журнале «Северные архивы и экспедиции», Сибирском антропологическом журнале, а также в изданиях РИНЦ: научном журнале международных гуманитарных исследований «Новый человек», сборнике XI Международной молодежной научной конференции «Молодежь и XXI век– 2021» Юго-Западного государственного университета (Курск). Доклады прошли апробацию на международных и всероссийских научно-практических конференциях: «Сибирский исторический форум, язык и культура-2021» (Красноярск), «Ломоносов 2021» (Москва) (доклад попал в тройку лучших в секции «История

культуры» и отмечен грамотой). В рамках дисциплины «Визуальные коммуникации» студентам отделения филологии и журналистики ИФиЯК прочитаны лекции по истории региональной кинодокументалистики, основанные на данном исследовании. Полученные знания помогли автору попасть в команду кинорежиссёров и журналистов, возрождающих киножурнал «Енисейский меридиан», а также стать экспертным автором в ИА «Сибирское информационное агентство» по теме сибирского документального кино.

Структура работы. Данное диссертационное исследование состоит из введения, оглавления, двух глав, шести параграфов, заключения, перечней литературы и документальных фильмов, приложения с фотодокументами.

Глава 1 Феномен документального кино в системе культурологического дискурса

1.1 Принцип документализма в аспекте диалектики изобразительности-выразительности

Исследование документального кино как феномена региональной культуры требует рассмотрения документализма как творческого метода и как сущностного жанрового признака.

В научном дискурсе документальное кино определяют как неигровое, т.е. не содержащее вымысла (Баблевская,¹²¹Скрылева).¹²² Такое определение представляется ясным, однако практика его применения показывает, что его дифференцирующий потенциал невысок. В современной документалистике приходится сталкиваться с размытыми границами между игровым и неигровым кино.¹²³

Для более глубокой постановки вопроса о сущности (принципе) документализма и жанровой специфике документального кино обратимся к опыту осмысления истории возникновения документального кинематографа.

¹²¹ Баблевская, С.А. Неигровое кино: от вымысла к мифотворчеству. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25628627> (дата обращения: 07.07.2020).

¹²² Скрылева, Е. В. О художественном пространстве неигрового кино [Текст] / Е. В. Скрылева // Вестник РГГУ. – 2010. – № 15. – С. 102–109.

¹²³ Айрапетова, В. Документальный фильм как жанр киноискусства и регистр [Текст] / В. Айрапетова // Иностранные языки в высшей школе. – 2019. – № 1 (26). – С. 128–137.

Искусствовед Ж. Садуль предложил квалифицировать первые кинокартины исходя из особенностей сюжетных композиций.¹²⁴ В пионерских работах братьев Люмьер проявились черты, которые впоследствии были осознаны как жанровые особенности. «Политый поливальщик» - первая кинокомедия и первый фильм с сюжетной драматургией, а «Прибытие поезда» и «Выход рабочих с фабрики» - первые документальные киноленты. В начале опыты кинематографистов просто фиксировали явления окружающей действительности, не используя монтаж: только киноаппарат и оператор. Более определенное понятие о документальном кино как виде искусства в то время ещё не сложилось.

Появление термина «документальное кино» в 1926 году связано с именем режиссёра Дж. Грирсона. Он опубликовал рецензию на фильм «отца документалистики» Р. Флаэрти («Моана южных морей»), заложившего в кинематографе методологию, основанную на длительном кинонаблюдении. Ранее подобные киноленты называли, в зависимости от сюжета, образовательными, актуальными, или фильмами о путешествиях. Таким образом, изначально значение термина «документальный кинематограф» было ассоциировано с методом его создания, предполагающим невмешательство в объект отображения.

Однако такое представление о документальном кино подверглось изменению. В современном значении оно отделено от жанра кинохроники. Непосредственное наблюдение и невмешательство в материал киносъёмки признается характеристикой кинохроники, а документальное кино предполагает наличие публицистичности.

В работах теоретиков журналистики кинотекст документального фильма определяется как аудиовизуальный *публицистический* нарратив (Е.П. Прохоров, М.С. Черепанов, М.И. Стюфляева, В.В. Ученова).¹²⁵ Искусствоведы

¹²⁴Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. Изобретение кино 1832–1897, Пионеры кино 1897–1909 [Текст] / Ж. Садуль. – М. : Искусство, 1958. – 125 с.

¹²⁵Прохоров, Е.П. Искусство публицистики. Размышления и разборы. М., 1984; Черепанов, М.С. Проблемы теории публицистики. М., 1973; Стюфляева, М.И. Образные ресурсы публицистики. М., 1982; Ученова, В.В. Гносеологические проблемы публицистики/ Три грани журналистики [сборник]. М., 2009.

характеризуют документальное кино как *вид киноискусства* с тем же признаком публицистичности (В. Айрапетова,¹²⁶ Н.Абрамов¹²⁷).

В отечественной теории языка массовой коммуникации конституирующим признаком понятия «публицистика» признается наличие и выражение социальной позиции автора. «Само понятие «публицистика»...- пишет Г.Я. Солганик, - подразумевает, что автор обязательно касается социальных вопросов или рассматривает частные проблемы, но непременно с социальных позиций».¹²⁸ Категория автора в отношении публицистического текста, по мнению Г.Я. Солганика, всегда дихотомична: «...автор – человек социальный и автор – человек частный».¹²⁹ В данной трактовке категории «автор произведения» выражается суть публицистического текста: отражение социальных реалий посредством выражения личного взгляда, анализа и оценки.

Документальное кино является публицистическим жанром, и как таковое, принадлежит двум типам дискурса – художественному и документалистскому. Принцип художественности предполагает творческое воображение, принцип документальности – отображение или изображение реальности.

Подход с позиции документализма сближает публицистику с научным дискурсом, сущностью которого является объективное отражение реальности. Можно сказать, как это делает Л. Джулай, что в документальном фильме происходит «стыковка» реальности и искусства (Джулай).¹³⁰ Эту особенность медийной публицистики отмечает С.В. Светлана-Толстая. Она пишет, что в языке СМИ действуют две, казалось бы, взаимоисключающие тенденции. «Во-первых, это стремление слова к терминологичности, вытекающее из необходимости

¹²⁶ Айрапетова, В. Документальный фильм как жанр киноискусства и регистр [Текст] / В. Айрапетова // Иностранные языки в высшей школе. – 2019. – № 1 (26). – С. 128–137.

¹²⁷ Абрамов, Н. Дзига Вертов / А. Абрамов. М., 1962.

¹²⁸ Солганик, Г.Я. Общая характеристика языка современных СМИ в сопоставлении с языком СМИ предшествующего периода / Язык массовой и межличностной коммуникации. – М.: МедиаМир, 2007. – С.17

¹²⁹ Солганик, Г.Я. О структуре и важнейших параметрах публицистической речи (языка СМИ) В кн. Язык современной публицистики. Сб.статей. Сост.Г.Я Солганик. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта. Наука, 2007.. – С.15

¹³⁰ Джулай, Л. Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества [Текст] / Л. Н. Джулай. – 2-е изд. доп. и перераб. – М. : Материк, 2005. – 240 с.

употребления логических форм рассуждения и убеждения...»¹³¹Что сближает его употребление с научным стилем изложения. Во-вторых, по мнению автора, «публицистическое слово ведет себя по законам художественной речи, в которой проявляется многообразие ассоциативных связей слова» (Там же). Тенденцию художественности С.В. Светлана-Толстая связывает с присущим публицистическому дискурсу свойством выражать мировоззрение автора: «Идеологические взгляды, нравственно-этические критерии...- тот стержень, который «держит», структурно организует любой публицистический материал».

Итак, художественность документального кино обусловлена имманентно присущей ему публицистичностью, которая предполагает наличие, четкое выражение и убедительное представление авторской позиции. Такое понимание публицистичности требует исследования вопроса: какими средствами выражения располагает кинодокументалистика для реализации целей отображения, осмысления и оценки социальной реальности. Этой теме посвящен параграф 1.3 данной работы.

Далее рассмотрим содержание понятий отображение и воображение. Между двумя крайними позициями – отображением (изображением) и воображением – существуют сложные диалектические отношения, в которых необходимо разобраться для более глубокого анализа творчества документалистов.

Объектом документального кино выступает реальность, а предметом - ее осмысление и оценка. Без этого субъективного элемента теряется публицистический смысл документалистики. Следует сделать оговорку: термин «субъективное» имеет, как известно, два основных значения. Во-первых, «субъективное» означает принадлежащее субъекту, характеризующее активное, творческое отношение субъекта к объекту познавательной, оценочной и преобразовательной деятельности; во-вторых, «субъективное» означает искажение образа реальности и неверную ее оценку.

¹³¹Светлана-Толстая С.В. Русская речь в массмедийном пространстве / Под ред. Я.Н. Засурского. – М.: МедиаМир, 2007. – С. 250.

Часто, но не всегда, контекст дает возможность определить, какое из двух значений актуализировано в данном фрагменте текста. Проблему документальности можно выразить как проблему семантического различия этих двух значений, от этого будет зависеть, как определяется смысл сообщения, содержащегося в кинотексте. С некоторой долей условности можно первое значение термина «субъективное» ассоциировать с модусом отображения, а второе – с модусом воображения. В теоретическом дискурсе для фиксации первого значения и лексического отделения от второго используется термин «субъектность».

Для сохранения принципа документальности требуется, чтобы в произведении проводилось различие между модусами отображения и воображения, или субъектности и субъективности. В профессиональных кодексах журналистики это требование выражается в принципе различения факта и мнения.¹³² Для того, чтобы такое различие было возможным, необходимо понять, как устроены обе стороны (полюсы) отношения.

Мы считаем, что в целях дальнейшего анализа, можно исходить из предположения, что полюс субъективного – концепт «мнение» в контексте публицистического творчества – имеет принципиально одинаковое устройство в процессе создания художественного и публицистического произведений. Такое предположение правомерно, поскольку и в том, и в другом случае речь идет о внутреннем мире и деятельности творческой личности. Что не снимает различия в функциях, в характере отношений, в степени и способах проявленности субъективного, в зависимости от того, какому типу дискурса принадлежит данное произведение – художественному или документалистскому. М.С. Каган¹³³ отмечает важную особенность искусства: у творца всегда есть выбор в процессе художественного творчества. Из чего можно заключить, что выбор средств,

¹³²Международные стандарты профессиональной этики журналистов : учеб.-метод. пособие / сост. А. В. Байчик, Ю. В. Курышева, С. Б. Никонов. — СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, Высш. шк. журн. и масс. коммуникаций, 2012. — 102 с.

¹³³Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.

необходимых для реализации замысла, зависит от поставленной автором цели. Данное утверждение не вызывает сомнений, если речь идет о художественном произведении. Однако не очевидно, что оно применимо к документальному кинематографу.

Отношение художественности и документализма как творческих принципов находится в фокусе внимания методологов на протяжении всей истории развития кино. В культурологическом дискурсе данное соотношение традиционно представлено проблемой авторской и зрительской субъектности и субъективности.

Субъективность художественного видения, являясь проявлением свободного творчества автора, подразумевает субъектность адресата произведения. В этой связи представляются актуальными теории идеологов романтизма. По мнению И. Фихте, результат созидания художника могут оценить все, «никому не закрыты пути», все становятся благодаря этому принятию «вместе с ним творцом его произведения...».¹³⁴ Та же мысль выражена Ф. Шеллингом: истинное произведение «как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований», и при этом сложно установить, «заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом»¹³⁵.

Для понимания отношения изобразительного и выразительного начал в документалистике представляет интерес мысль Ф. Шеллинга о подобии творчества ученого художественному творчеству. По его мнению, все различия между ними в будущем исчезнут, что приведет к появлению «новой мифологии». Ф. Шеллинг, видя в искусстве слияние объективного духа и субъективного начала, ставит проблему интерпретации произведения, допуская зрителя к соавторству с творцом, оставляя при этом обоих в ситуации признания непостижимости и бесконечности смысла произведения.

¹³⁴Фихте, И. Несколько лекций о назначении ученого / И. Фихте. – М., 1997. С. 275.

¹³⁵Шеллинг, Ф. Сочинения. В 2 т. т. / Ф. Шеллинг. – М., 1987. Т. 1. С. 478.

Во второй половине XX столетия художественная теория и практика развивались так, словно ее творцы воплощали идеи романтиков. Хотя и авторы философских текстов, и авторы художественных произведений вдохновлялись современной им реальностью и внутренними субъективными мотивациями.

Одним из наиболее влиятельных западных мыслителей, развивавших идею сотворчества в конце прошлого столетия, является представитель философии постмодерна У.Эко. В работе «Роль читателя» автор отмечает, что адресат может иметь «собственные исходные предположения (пресуппозиции)» и создавать свои варианты понимания текста.¹³⁶ Однако адресат не вполне свободен в создании интерпретации. Рассуждая о границах свободы толкования, У. Эко пишет: «автор предлагает интерпретатору, исполнителю, адресату произведение, которое надо завершить». Однако это будет его произведение. «Ведь именно автор предложил данное многообразие возможностей, по его замыслу организованное и наделенное внутренними потребностями развития» (с.109). Хотя автор может и не предвидел, как его поймет адресат, как завершит его текст. Открытое произведение, «произведение в движении» (с.110). Подобное диалектическое рассмотрение вопроса созвучно идеям В. Шеллинга, оно оставляет место неопределенности.

В отечественной науке в парадигме сотворчества работали многие культурологи, искусствоведы, лингвисты. Следует отметить вклад в эту проблематику Ю.М. Лотмана. Он пишет: «Читатель вносит в текст свою личность, свою культурную память, коды и ассоциации. А они никогда не идентичны авторским».¹³⁷ В аспекте современной неориторики о способности аудитории понимать и «создавать смысл» из сказанного пишет С.В. Светлана-Толстая.¹³⁸ Ю.М. Лотман о наличии текстовой семантической неопределенности как основании для понимания пишет: «Текст ведет себя как собеседник в диалоге:

¹³⁶Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Перев. с англ. и итал. С.Д. Серебряного. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 502 с., С. 14.

¹³⁷Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров [Текст] : [16+] / Ю. М. Лотман. - Санкт-Петербург : Азбука, 2014. – С. 112.

¹³⁸Светлана-Толстая, С. В.Русская речь в массмедийном пространстве / С. В. Светлана-Толстая ; под ред. Я. Н. Засурского. - Москва : МедиаМир, 2007. – 341 с.

он перестраивается (в пределах тех возможностей, которые ему оставляет запас внутренней структурной неопределенности) по образцу аудитории».¹³⁹

Эстетика идеологов романтизма нашла своеобразное воплощение в авангардном кинематографе XX века. Появилось кино для зрителя, который додумывает и дорисовывает окружающий его мир и «слышит» в мелодии собственной философии ноты, звучащие в той же тональности, которую предлагает автор фильма. Одной из первых кинолент авангардизма (сюрреализма) стал «Андалузский пёс» Л. Бунюэля (1929). С этого времени отчётливо проявляется дуальность кинематографа. Зрители разделились на два лагеря: представители одного из них предпочитают «прямой», логичный, не ведущий к когнитивному диссонансу сюжет фильма, где доминирует рационализм и нулевая фокализация действительности. Приверженцев второго больше интересует глубинный лейтмотив кинопроизведения, изложенный не прямыми, а метафоричными средствами выражения. Создаются фильмы с иррациональным сюжетом и сложным символическим языком. Образцами такого кинематографа стали фильмы Ф. Феллини, А. Тарковского, О. Иоселиани, А. Сакуров. В российском документальном кино эта эстетика представлена творчеством Д. Вертова. Среди красноярских документалистов в этой стилистике работали Ю. Устюжанинов, И. Зайцева.

Авангардное художественное и документальное кино изменяет авторскую и зрительскую оптику, расширяет возможности включения адресата в процесс сотворчества.

Если в идее неразличимости изобразительности и выразительности для документального кино содержится некий вызов, на который кинодокументалистика, чтобы не утратить свою идентичность, должна ответить интеллектуальным противостоянием, то идеологема сотворчества (соавторства)

¹³⁹Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров [Текст] : [16+] / Ю. М. Лотман. - Санкт-Петербург : Азбука, 2014. - С. 113.

режиссера и зрителя имеет и выраженный положительный смысл. Другими словами она работает на утверждение парадигмы объективности.

Суть в том, что сотворчество предполагает коммуницирование, которое, в свою очередь требует общего информационного основания. Все конвенциональные теории понимания приходят к необходимости вводить основание для консенсуса. Этим основанием может быть предметная среда, тело человека или законы языка как надсубъектной реальности. «Язык, пишет П.Рикер, - менее всего был творением человека: способность говорить – это не то, чем мы располагаем, а то, что располагает нами;...».¹⁴⁰ Концепция соавторства, таким образом, содержит пресуппозицию принципиальной различимости объективного и субъективного, изобразительного и выразительного.

Концепция соавторства служит также обоснованию необходимости привлечения художественных средств для достижения эффекта публицистичности. Художественные средства выразительности придают весомость авторскому видению объекта отображения.

Развитие идей соавторства режиссера и зрителя связано с творчеством Ж. Делеза. В работах, посвященных кино, («Кино. Образ движения», «Кино. Образ–время») Ж.Делез писал: «Образ в кино не производится с помощью монтажа, ракурса, света, но диктует монтаж, ракурс, свет, поскольку именно образы составляют саму материю кино, которая, и в этом можно согласиться с Пазолини, та же, что и у видимой реальности, и у сновидения, и у фантазма».¹⁴¹

Философа интересовала мысль режиссера в движении кинообразов и мысль воспринимающего, возникающая как «восприятие–прочтение–размышление кинообразами».¹⁴² Делез использовал понятия аффекта, смысла, события,

¹⁴⁰Рикер, П. Время и рассказ [Текст] : в 2 т. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / П. Рикер. – М.; СПб. : Университетская книга, 1998. - С.198.

¹⁴¹Делез, Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время. М.: AdMarginem, 2004. С. 227

¹⁴²Делез, Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время. М.: AdMarginem, 2004. С. 230

становления,¹⁴³ чтобы с их помощью переосмыслить саму ситуацию киновосприятия.

Оригинальная трактовка кинотворчества и киносмотрения принадлежит С. Жижеку. Практика киноанализа Жижека, по мнению исследователей, является уникальным способом философствования «внутри кинореальности и поверх нее одновременно языком кино и философии»¹⁴⁴. Жижек выступил в качестве героя цикла документальных фильмов, получивших название «Киногид извращенца» («The Pervert's Guide to Cinema», 2006 г) и «Киногид извращенца: идеология» («The Pervert's Guide to Ideology», 2012 г.). По его мнению «кино – предельно извращенное искусство. Оно учит нас тому, как мы должны желать, а значит, в некоторой степени лишает человека естественности. Подобный способ репрезентации идеи способствует более глубокой вовлеченности зрителя в кино-нарратив, актуализируя для индивидуального сознания проблемы социальной экзистенции. В качестве героя цикла документальных фильмов, С. Жижек обращается к зрителю: ««Нам необходимо кино в буквальном смысле слова, чтобы понять сегодняшний мир. Лишь в кино мы можем увидеть жизненно важное измерение, с которым мы не готовы столкнуться в реальной жизни. Если вы пытаетесь понять, что в реальности более реально, чем она сама, смотрите художественные фильмы»¹⁴⁵. Парадоксальные рассуждения Жижека имеют, по нашему мнению, отношение не только к художественному, но также и к документальному кинематографу. Возможно, даже в большей степени к документальному, поскольку основной посыл его кино-эстетики: понимание мира в его «жизненно важном измерении».

Тенденция включения зрительского восприятия в анализ условий кинематографического творчества выражает более общую методологическую идею комплексности или системности. Комплексный подход к исследованию

¹⁴³ Делез, Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение; Кино 2. Образ-время. М.: AdMarginem, 2004. С. 250.

¹⁴⁴ Аронсон, О. В. Метакино [Текст] / О. В. Аронсон. – М. : AdMarginem, 2003. – С. 112.

¹⁴⁵ Аронсон, О., Петровская, Е. По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство. Лекции. Н. Новгород: Изд-во: Нижний Новгород. - 2009. С. 229.

кино требует учета не только внутренних субъектных факторов творчества и восприятия, он также подразумевает исследование средовых факторов, относящихся к внешней ситуации. В. Куренной обращает внимание на устройство киносмотрения. Чтобы вести беседу, читать, рассматривать фотографии или слушать музыку нам не нужно вести себя так необычно — мы можем делать это практически в любом помещении, стоя в метро, гуляя (с наушниками) и т.д. Просмотр фильма предъявляет зрителю намного больше требований. Человек, в частности, должен занять особое место по отношению к экрану. Он должен в определенной мере изолироваться от окружающего мира...».¹⁴⁶ Следует заметить, что автор несколько упрощенно представляет ситуацию. Благодаря техническому прогрессу, современный зритель в состоянии менять обстановку киносмотрения. Но В. Куренной прав в главном. В том, что документальное кино высокого художественного качества - сложный жанр. Чтобы заинтересовать аудиторию от авторов фильма требуется владение всем арсеналом выразительных средств. Визуальный ряд, к которому привык современный зритель, отличает высокий уровень подобию между реальным изображением и цифровой симуляцией. Искусственные образы отличает, большая яркость и большая подвижность, и с этими факторами, настраивающими визуальное восприятие аудитории, нельзя не считаться.

К технологическим факторам, будирующим проблему «изобразительность vs. выразительность» относится т.н. клиповость процессов производства и потребления киноиндустрии. Фильм-клип — это видеоряд, насыщенный спецэффектами, основанными на современных технологиях. При этом сюжет, контекст и объяснение происходящего на экране зачастую отсутствуют. Однако благодаря использованию 3-Д технологий у зрителя создается ложное ощущение реальности. Меняется ситуация киносмотрения: технологически сконструированный экранный миф создает иллюзию реальности. У этого «феномена» есть свой массовый зритель, который настроен на потребление

¹⁴⁶Куренной, В. Философия фильма: упражнения в анализе — М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 10.

только такой медийной продукции. Ему либо не интересен глубинный анализ происходящего, либо не хватает ресурса для просмотра качественного контента. Сложно однозначно оценить клиповое восприятие. Но ясно, что данное явление представляет собой серьезный вызов и для изобразительного, и для выразительного планов поэтики кинодокументалистики.

Дилемма изобразительности-выразительности наиболее явно проявляет себя в авторском кино. Авторское кино – культурный феномен, вклад в становление и развитие которого вносили различные национальные и международные школы, поэтому его называют «интеллектом мирового кинематографа». Авторское кино – это интеллектуальное кино.

Авторское кино не является отдельным течением в искусстве, по мнению исследователей, оно отражает «индивидуально-неповторимый, исповедальный, исследовательский, свободный взгляд мастера фильма на действительность».¹⁴⁷ Поэтому, как считает В. Фомин, авторское кино демонстрирует отторжение всего традиционного, изживание во всех элементах образной ткани всего стереотипного и общеупотребимого.¹⁴⁸ Л. Зайцева констатирует, что «авторским» считается то, что выбивается за рамки жанра, требует от зрителя восприятия, не подготовленного условиями жанра». С нашей точки зрения, авторское кино представляет сложный феномен. Оно показывает «иных» героев – неординарных, с мучительными поисками себя; это кино о том, как человек делает нравственный выбор, соотносит свою жизнь с человечеством и природой; это кино, где все может быть естественно, реально или наоборот, сюрреалистично, абсурдно; авторское кино – это поиск причин бездуховности и разобщенности людей. Пользуясь словами М.М. Бахтина, авторское кино

¹⁴⁷Тугуши, С.А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века//вестник МГУКИ, 2014. № 3 (59)

¹⁴⁸Фомин, В. Правда сказки. Москва : МАТЕРИК, 2001. 71 с

отображает «распадающуюся эпическую целостность образа человека, его субъективность, раздвоенность и несовпадение с самим собой».¹⁴⁹

Одна из ключевых задач авторского кинематографа - создание нового языка общения режиссера с действительностью. Контекстуальное и содержательное в авторском документальном фильме, выражается использованием образной символики, аллегоричности, приёмов гиперболизации, присутствием в сюжетной линии оригинальных драматургических ходов и т.п.. Что способствует более глубокому осмыслению заявленной в фильме проблематики. Поэтическая структура киноязыка позволяет отражать внутренний мир автора и персонажа, изображать вещность, детальность описываемых событий, демонстрировать нравственные мировоззренческие установки, считываемые адресатом.

Одним из отличительных признаков авторского документального кино является обращение к языку притчи. Притчевый дискурс получил распространение в художественном и документальном кино России XX-XXI вв. Анализу поэтики притчи посвящали труды философы, начиная с Платона¹⁵⁰ и до М. Хайдеггера,¹⁵¹ Ж.П. Сартра,¹⁵² А. Камю,¹⁵³ и др.

Притчей называют нарратив, в котором в иносказательной форме выражается некая нравоучительная идея. Иносказание «...можно определить как любой способ косвенного (непрямого) выражения мысли».¹⁵⁴ Наиболее близкой к притче является такая форма иносказания как аллегория. Аллегория, по мнению Г.А. Копниной, как правило, основана на развернутой метафоре. Помимо иносказательности, притча как один из древнейших жанров обладает дидактичностью, назидательностью, предполагает «поучительный» диалог

¹⁴⁹Бахтин, М. М. К переработке книги о Достоевском // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. 343 с.

¹⁵⁰Платон. Федон // Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. –528 с.

¹⁵¹Хайдеггер, М. Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – 447 с.

¹⁵²Сартр, Ж. П. Экзистенциализм – это гуманизм. – Вкн.: Сумерки богов. М, 1989, с. 323.

¹⁵³Новиков, Ю.Ю. Философ бунта (посвящается 100-летию со дня рождения А. Камю)/Предисл. О.О. Столярова – М., Ин-т ноосферных разработок и исследований, 2013. – 50 с.

¹⁵⁴Копнина, Г.А. Риторические приемы современного русского литературного языка: опыт системного описания [Текст] / Г. А. Копнина. - Москва : Флинта : Наука, 2009. - С.450.

рассказчика с аудиторией. Таковы притчи, содержащиеся в ветхозаветных и, в особенности, в новозаветных текстах.

Первым режиссёром, обратившимся к основным принципам притчевого повествования в кинематографе, принято считать Д. Гриффита – автора фильма «Нетерпимость» (1916), который по праву считается «первенцем» этого жанра.¹⁵⁵ В культовых картинах игрового кино, таких как «Мольба» Т. Абуладзе, 1968; «Каменный крест» Л. Осыки, 1968; «Вечер накануне Ивана Купала» Ю. Ильенко, 1968; «Цвет граната» С. Параджанова, 1969, присутствует форма иносказания, воспринятая создателями, кинокритиками и зрителями как новый тип художественного сознания.

На рубеже веков к притче обращаются авторы документальных фильмов: «Инокля» (2010) Г. Адамович, «Баллада о старой прачечной» (1996), «Преступление без наказания» (2011) И. Зайцевой, «Предчувствие» (1993), «Златоуст из Потеряевки» (1994) В. Кузнецова, «Краткая инструкция по освобождению» А. Кузнецова (2016).

Притчевое мышление как часть киноискусства утверждает ключевые ценности культуры - любовь и добро. Анализируя язык притчи К.И. Шпетной отмечает, что «мир притчи обладает двумя измерениями – светским, с одной стороны, и религиозным – с другой, иначе – нашим миром и миром Божией любви. Притча не только указывает на незнакомое, она включает в себя неведомое внутри собственных границ».¹⁵⁶ В.Б. Шамина в статье «Притча эпохи постмодерна»¹⁵⁷ указывает на неоднозначность употребления притчевого языка в культурных образцах новейшей эпохи. Автор отмечает: «На первый взгляд, постмодернизм по самой своей природе чужд притчевому началу в силу его дидактизма, что в корне противоречит одному из основных постулатов

¹⁵⁵Тугуши, С.А. Кинопритча как жанр кинематографа // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2008. № 2. С. 259—263.

¹⁵⁶Шпетный, К.И. Притча как религиозно-художественный дискурс// Вестник МГЛУ. Выпуск 18 (704) / 2014. С. 114.

¹⁵⁷Шамина В.Б. Притча эпохи постмодерна // Филология и культура, 2015. №2 (40). С. 275.

постмодернизма – утверждению о множественности истины. Тем не менее, как это ни парадоксально, рубеж XX–XXI веков был отмечен в литературе явным возрастанием интереса к этому жанру».¹⁵⁸ Следует отметить, что в этом нет парадоксальности, т.к. постмодернизм как философия культуры не представляет всю культуру. Особенность семиосферы «постсовременности», - т.е. времени после эпохи модерна – ее многовекторность, наличие «противовесов». Постмодернизм отмечен неприятием поучительных нарративов. Однако без дидактики непредставим процесс образования. В этой ситуации востребованы формы непрямого, ненавязчивого воздействия...Обращение к притче оправдано тем, что ее стилистика минимизирует императивность содержащегося в ней дидактического посыла. Притча устроена так, что предполагает деконструкцию текста, и чтобы реконструировать ее смысл надо «выйти» из плана выражения, в план содержания. Но это возможно, если текст притчи основан на понятных архетипичных образах, на универсальных кодах. Притча фундирует обращение к культурным образцам и в этом смысле она становится соотносимой с таким признаком постмодернистского дискурса как цитатность.

Являясь художественно-выразительным средством киноязыка, притча, как отмечают многие исследователи, раскрывает социально-нравственную проблематику, имеющую в представлении зрителя высокое художественное значение (М.П. Власов,¹⁵⁹ С.А. Тугуши, Н.В. Самутина¹⁶⁰). Стремление отобразить внутренний мир человека в системе мировых аксиологических координат – одна из первостепенных задач кинематографа, обращающегося к языку иносказания. Обращение к притче связано со стремлением отобразить кризисное сознание эпохи, зафиксировать искажение гуманистических ценностей и выявить губительные последствия этих искажений. Автор фильма выражает суть повествования, – мудрость, наставление, правосудие, заповеди, - насыщая

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Власов, М. О киножанрах [Текст] / М. Власов // Виды и жанры киноискусства. – М.: Знание, 1980.

¹⁶⁰ Самутина, Н. В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Препринт WP6/2003/05 [Текст] / Н. В. Самутина. – М. : ГУ ВШЭ, 2003. – 28 с.

кинотекст выразительными средствами – метафорами, аллегориями, загадками, художественной детализацией...¹⁶¹

Притча в авторском документальном фильме позволяет формулировать личностное режиссёрское видение мира при осмыслении «вечных» проблем человечества, воплощая, таким образом, диалектику отношения «отражение (изобразительность) - воображение (выразительность)».

В данном параграфе был сделан акцент на анализе философских идей, по нашему мнению ценных для реализации цели диссертационного исследования. Наиболее общей и емкой матрицей для выражения проблематики документального кино является традиционная философская оппозиция: отображение реальности (изобразительность) или отображение ее субъективного осмысления и оценки (выразительность). Углубленный анализ этого объект-субъектного отношения показывает, что для его адекватного представления требуется включать в круг исследуемых реалий не только авторскую, но и зрительскую позицию. Авторская позиция в документальном кинематографе представлена применяемыми художественными приемами и элементами притчевого дискурса.

Принцип документализма, на наш взгляд, означает, что в процессе творчества необходимо создать эффект художественности, сохраняя при этом приоритет документальности как верного отражения реальности.

Документальное кино существует и развивается в контексте социокультурных процессов. Документализм как принцип создания документальных фильмов раскрывается в сопоставлении и противопоставлении с художественным кинематографом. Для понимания документального кино важно обращаться к осмыслению опыта художественного кино, к богатой рефлексии по

¹⁶¹Тугуши, С.А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма (на материале киноискусства второй половины XX века). Режим доступа: https://vgik.info/upload/science/doktorantura/Avtoreferat_Tugushi.pdf (дата обращения: 28.10.2021).

поводу соотношения изобразительности и выразительности, авторского и зрительского видения и понимания кинотекста. Документалисты, как уже было сказано, не ограничиваются исключительно хроникально-наблюдательными методами. В неигровом кинематографе используются те же выразительные средства, что и в игровом кино. Плоский экран за счёт своего инструментария способен передать всю красоту и прелесть мира.¹⁶²

В искусстве, точнее в идее искусства, изобразительность и выразительность неразличимы. В документальном кинематографе они сосуществуют и сложно взаимодействуют как относительно самостоятельные сущности. Для более глубокого понимания соотношения этих модусов следует обратиться к анализу жанровой определённости документального кино.

¹⁶²Горюнова, Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана [Текст] / Н. Л. Горюнова. – М. : ИПК раб. ТВ и РВ, 2000. – 22 с.

1.2 Жанровая специфика кинодокументалистики

Данный раздел работы посвящен анализу жанровой специфики кинодокументалистики. В этом вопросе существуют концептуальные сложности. Н.С. Татаринцев подчёркивает: теоретики разных поколений так и не ответили на вопрос о жанровой принадлежности документальных кинолент. Нет четких критериев, которые дали бы возможность создать классификацию документальных фильмов. Зачастую один и тот же фильм в разных вариантах классификации оказывается помещенным в различные жанровые категории.¹⁶³

Данные теоретические затруднения и необходимость разработки инструментария для анализа кинолент, требуют обратиться к анализу понятия жанр.

Понятие «жанр» (франц. genre - род, вид) фиксирует исторически сложившиеся внутренние подразделения в большинстве искусств. Разделение произведений искусства на виды впервые осмыслил Аристотель,¹⁶⁴ разработавший жанровую систему и заложивший традицию жанрового анализа. Для разных видов художественного творчества принципы разделения на жанры имеют свою специфику. Так если рассматривать произведение живописи, то жанр будет определяться по предмету изображения (пейзаж, портрет, бытовой жанр, исторический жанр, анималистический жанр и др.), литературные жанры – по

¹⁶³ Татаринцев, Н. С. Жанры в кинематографе / Н. С. Татаринцев. — // Молодой ученый. — 2019. — № 21 (259). — С. 541-547. — URL: <https://moluch.ru/archive/259/59595/> (дата обращения: 13.12.2021).

¹⁶⁴ Аристотель. Поэтика / Пер. Н. И. Новосадского. — «Классики искусства». Вып. 1. — Л.: Academia, 1927. — 120 с.

способу изображения действительности.¹⁶⁵ А.А. Алекберова,¹⁶⁶ исследуя понятие жанра, утверждает: «...жанр публицистики – это продукт творчества, готовящийся на основе собранных из повседневной жизни реальных фактов, с использованием определенных творческих методов, с учетом информационных потребностей общества в данный момент и распространяющийся посредством имеющихся каналов массовой коммуникации (печати, радио, телевидения, Интернета)». В приведенной трактовке понятие «жанр» включает принцип отбора и методы работы с материалом, целевые установки автора и особенности канала передачи информации. Данное определение, по нашему мнению, недостаточно конкретно для того, чтобы с его помощью можно было идентифицировать публицистический кинотекст.

Интересный материал для анализа понятия «жанр» дает система критериев классификации А.И. Ермолаева.¹⁶⁷ Автор предлагает следующие способы классификации жанров в кинематографе: 1) По коммерческой составляющей (блокбастер и арт-хаус); 2) По способу технического исполнения (игровой фильм, анимация); 3) По сюжетно-смысловым характеристикам (сюжетные, бессюжетные); 4) По способу изложения концепции (концептуальные, сюжетно-ориентированные); 5) По целевой аудитории (массовый и авторский кинематограф); 6) По материалу и способу его подачи (высокие и низкие жанры); 7) На основе специфики актёрской игры (актерские, режиссерские, литературно-живописные); 8) По способу обработки материала (игровой, документальный, анимационный фильм); 9) По приемам постановки (прозаические, поэтические); 10) По типу формы (динамичные, медитативные); 11) По способу описания сюжета, трактовки материала (лирические, сатирические, эпические); 12) По материалу фильма (фантастика, фэнтэзи,

¹⁶⁵ Буало, Н. Поэтическое искусство, М., 1957; Ф. В. И. Шеллинг, Философия искусства, М., 1966; Недошивин Г. А., Беседы о живописи, (2 изд.), М., 1964.

¹⁶⁶ Алекберова, А. А. Понятие и система телевизионных жанров / А. А. Алекберова. — Текст : непосредственный // Современная филология : материалы I Междунар. науч. конф. (г. Уфа, апрель 2011 г.). — Уфа : Лето, 2011. — С. 230-234. — URL: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/341/> (дата обращения: 10.03.2023).

¹⁶⁷ Ермолаев А.И. Система киножанров: генезис, взаимодействие, подходы к классификации // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3. ; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13755> (дата обращения: 10.03.2023).

исторический); 13) Метод синтеза С.И. Фрейлиха. Речь идет о трех составляющих жанра: как особенная форма произведения; как способ описания сюжета (трактовка материала); жанр как материал фильма. Для нас в контексте анализа документальных кинолент особый интерес представляют позиции: сюжетные характеристики (3), целевая аудитория (5), способ обработки материала (8).

Схема, предложенная А.И. Ермолаевым, отражает богатство жанровых признаков и сложности построения логически обоснованной и практически применимой классификации. В схеме не все номинации ясно определены, что проявляет смысловую размытость понятия «жанр».

В номинации «документалистика» объединены разновидности кинопродукции, которые можно рассматривать как жанры более конкретного уровня спецификации. Из наиболее устоявшихся можно выделить кинохронику, киноэссе, фильм-дневник, фильм-расследование, наблюдение, портрет, экспериментальная документалистика, документальная анимация, докуфикшен, мокьюментари.¹⁶⁸

Трудности с определением понятия жанр и систематизацией его признаков заставляют предположить, что жанровая специфика содержится во всех основных элементах произведения и возникает в процессе авторского определения творческой задачи.

В теории отечественной документалистики вопрос определения жанра документального фильма проблематизирован наличием следующих оппозиций: авторское документальное кино – жанровое документальное кино, игровое кино - документальное кино, телепублицистика - кинодокументалистика. Рассмотрим первую оппозицию.

¹⁶⁸От мокьюментари до хроники: все виды документального кино// Образовательный курс «Документальное кино между вымыслом и реальностью». Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1712> (дата обращения 13.07.2021).

Авторское документальное кино - жанровое документальное кино

Дилемма жанровое документальное кино – авторское документальное кино является одной из репрезентаций главной оппозиции, связанной с семантикой документализма: изобразительное-выразительное.

Авторское документальное кино – это многослойный киноязык, оно представляет собой сложную систему звуковых и зрительных средств выразительности, знаков, образов, кодов, монтажа и семантических взаимосвязей между ними.¹⁶⁹ Документальный авторский фильм является особым авторским представлением материала и стоящих за ним смыслов.¹⁷⁰

Жанровые документальные фильмы – это киноленты, которые выполняют творческие задачи в рамках, заданных правилом минимального вмешательства в объект отображения. Данное толкование формально правильно, однако оно недостаточно конкретно, поскольку не существует надежного критерия для определения, что значит «минимальное вмешательство».

Характеристика жанра как сущности, осмысленной в рамках оппозиции жанрового и авторского начал в искусстве слова, содержится в тексте М. Ямпольского. В этом контексте жанр представляет полюс технических навыков, ремесленного описания типического: «Ткач владеет ремеслом в той мере, в какой он в состоянии подчинить разнообразие мира некой унифицирующей практике, устанавливающей порядок в мире».¹⁷¹ Жанр в этом смысле является антитезой авторского воображения, «сила которого заключается в том, что оно схватывает истинность в исключениях, сингулярностях (Там же).

Исходя из такой семантики жанра, можно сделать вывод, что понятия «жанровое» и «авторское» применяются не для того, чтобы отнести одни произведения к жанровому, а другие – к авторскому кино. Смысл в том, чтобы

¹⁶⁹Степанян, А. В. Киноязык телевидения: особенности восприятия // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2016. № 9 (48). С. 88-91.

¹⁷⁰Шергова, К. А. Становление жанров документального телекино. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. 127 с.

¹⁷¹Ямпольский, М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — С.517

выявить к какому полюсу «шкалы жанровое-авторское» тяготеет данный конкретный документальный фильм. В практике встречаются ДК, которое располагается на одной из крайних позиций, но в большинстве случаев кинотексты содержат и «авторские», и «жанровые» характеристики.

Даже метод чистого наблюдения «киноглаза» за действительностью не означает невмешательства режиссёра в сюжет фильма, поскольку существуют индивидуальные особенности операторской работы и монтажа фильма. Исключительно важную роль монтажа Д.Вертов представил в таком образе: «...Я киноглаз, я строитель... Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам. Я у одного беру руки, самые длинные и самые ловкие, у другого беру ноги, самые стройные и самые быстрые, у третьего голову, самую красивую и самую выразительную, и монтажом создаю нового, совершенного человека»¹⁷².

Авторское документальное кино, пользуясь понятием о закрытых и открытых текстах, относится к открытым текстам. Однако открытость не означает произвол зрительской интерпретации, т.к. «...всякий текст, сколь ни был бы он «открыт», образует не поле любых и всех возможностей, но поле возможностей, определенным образом направляемых».¹⁷³

Важно отметить, что существуют разные толкования концепта «авторское документальное кино». Так, например режиссер М. Разбежкина¹⁷⁴ активно использует прием длительного наблюдения Р. Флаэрти и называет авторским кино, созданное таким методом: «Авторское кино - это когда режиссер добывает информацию в обход интервью. Когда есть режиссер, камера и герой и больше ничего». Мотивация данного толкования «авторского кино» понятна: режиссер создает образ героя, опираясь, в основном, на свое видение, а не на ту

¹⁷²Вертов, Д. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 54–55.

¹⁷³Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст] / Умберто Эко ; пер. С. Серебряного. – М. : АСТ; CORPUS, 2016. – С.132

¹⁷⁴ Интервью: Марина Разбежкина // Российская газета: сайт. URL: <http://rg.ru/interviews/1569.html>

информацию, которую сообщает ему информант, и тем самым организует восприятие режиссера и зрителя, ограничивая их свободу.

По нашему мнению «жанровое кино» как понятие имеет смысл в противопоставлении с авторским. Можно сказать, что «жанровое кино» – это способ авторского кино определить себя через свою противоположность. Следует подчеркнуть, что речь идет о своей противоположности. А делает ее «своей» – принцип документализма, который объединяет пару авторское-жанровое в единство противоположностей.

Игровое кино - неигровое кино

«Игровое – неигровое кино» – данное противопоставление является дополнением и углублением проблематики документалистики. Ряд теоретиков - Е.В. Скрылева, В.Ф. Огнев¹⁷⁵, Н.А. Агафонова, Э.А. Девликамова¹⁷⁶, Е.С. Трусевич¹⁷⁷, С. Сычев¹⁷⁸, О. Клячина¹⁷⁹ - отождествляют понятия «неигровое кино» и «документальное кино».

Рассмотрим оппозицию «игровое-неигровое» как выражение специфических отличий художественного произведения от продукта документалистики. Согласно определению Н.А. Агафоновой, «неигровое кино» — это вид киноискусства, в рамках которого производится съемка подлинных событий и реальных людей, т.е. создается нерукотворная предкамерная реальность. Неигровое кино включает ряд разновидностей: кинохронику, научное кино, документальное кино.¹⁸⁰ Появилась тенденция отказаться от самого термина

¹⁷⁵ Огнев, В. Ф. Экран - поэзия факта. М., 1971. С. 132

¹⁷⁶ Девликамова, Э.А. Документальный фильм: концепция жанра// Культурная жизнь Юга России. - 2019, № 2 (74).

¹⁷⁷ Трусевич, Е.С. Метод первичной ситуации в неигровом кино и на телевидении//Культурная жизнь Юга России. - 2019, № 3 (74).

¹⁷⁸ Сычев, С. Документальное кино между реальностью и вымыслом. Режим доступа:

<https://arzamas.academy/materials/1713> (дата обращения: 05.07.2021).

¹⁷⁹ Клячина О. Неигровое кино - это вам не игрушки! //Социальная педагогика. - 2010. №1.

¹⁸⁰ Агафонова, Н.А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н.А. Агафонова. — Минск : Тесей, 2008. — с.

«документальное кино» в пользу кино неигрового, т. е. не имеющего в своей основе вымысла.¹⁸¹

Д.С. Сиваш называет современное документальное кино самостоятельным видом искусства и указывает на противоречивость данной позиции. Так как любое искусство является результатом художественной деятельности человека, а понятие документа связано с точным отражением действительности, зафиксированной в определённый момент без домыслов и вторжения в происходящее.¹⁸²

Ценный вклад в понимание всей сложности отношения документального и художественного содержится в анализе творчества Д. Вертова. Признанный классик документального кино - он считал, что из киноязыка нужно исключить все, что связано с литературным и театральным творчеством и выступал против любого вмешательства в отношение: жизнь - камера. Документальность - это движение камеры без слов, без сюжета, без игры. Тем самым Вертов стремился к наибольшей достоверности фильма. При этом визуальный язык Вертова в работе «Человек с киноаппаратом» насыщен искусственными приемами. Режиссёр использует наплыв, слоу-моушн, стоп-моушн, разделённый экран, двойную экспозицию и т.д. В то время это были революционные художественные методы. Обращаясь к анализу фильма Вертова «Шестая часть мира», можно заметить, что вертовская методология означает отношение к документальной реальности, как к материалу для конструирования особой киноправды, «монтируя фрагменты культур в мозаику киноиллюстраций к серии пропагандистских титров».¹⁸³ Вертов пытался создать идеальное кино, опираясь на теорию факта, с одной стороны, и на конструктивистскую концепцию вещи — с другой. Он утверждал, что подлинным, кино является такое, которое «строится на *организации* зафиксированного киноаппаратом документального материала»; метод

¹⁸¹Скрылева, Е. В. О художественном пространстве неигрового кино [Текст] / Е. В. Скрылева // Вестник РГГУ. – 2010. – № 15. – С. 102–109.

¹⁸² Сиваш, Д.С. Этапы становления документального кино как вида искусства. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=cscfig> (дата обращения: 13.06.2020).

¹⁸³ Головнев, А.В. Антропология плюс кино // Культура и искусство. 2011. № 1 (1). С. 85.

документального фильма является «основным методом пролетарской кинематографии».¹⁸⁴

Таким образом, Вертов включает в понятие документального кино техническую составляющую, которая в его исполнении обращается в высокие образцы художественности. На примере его творчества видно, что принцип документальности (неигровое начало) органично сочетается с «игровым» принципом художественной обработки кинопроизведения.

Эту особенность творчества Д. Вертова глубоко проанализировал В. Шкловский. Он исследовал пересечения между литературой и кино, сравнивая творчество Д. Вертова с поэзией, отмечая «геометричность» формальных приемов (ритм, повторы, параллелизмы, композиция), объединяющих поэзию и кино.¹⁸⁵ Действительно, революционная кинопоэзия Вертова выражена в ритме и частоте склеек, комбинированных кадрах и сочетании их с титрами, в искусстве писать кинокадрами.

На примере анализа творчества Д. Вертова, осуществленном В. Шкловским, становится проявленной сложность, диалектичность противопоставления игрового - художественного и неигрового - документального кино. Нельзя поставить знак равенства между художником-конструктором и документалистом-хроникёром, поэтому сложно сказать, насколько в принципе может быть чистым жанр документального кино, отцом которого в России считают Д. Вертова. Абсолютный документализм является абстракцией: невозможно полноценно - глубоко и правдиво - отражать реальность, если буквально следовать за натурой.

Однако ни авторитет Д. Вертова, ни убедительность анализа В. Шкловского не положили конец попыткам заново осмыслить данную дилемму. По мнению Д.Н. Семибрата документальному кино как виду искусства присущи специфические черты, которые отличают его от игрового кинематографа. В эстетически совершенной форме кинодокументалистика отражает объективную

¹⁸⁴ Ичин, К. Формализм в кино: опыт Дзиги Вертова (киноправда). Белград. - 2014

¹⁸⁵ Шкловский, В. Поэзия и проза в кинематографии // Поэтика кино. М. ; Ленинград, 1927 ; СПб., 2001.

действительность. Важной чертой документального экрана является сохранение подлинности документов и правдивость зафиксированных фактов, которые получают из многочисленных источников, в т.ч. интернета, что актуализирует проблему их достоверности и документальной точности.¹⁸⁶

По принципу объективизма работает, например, российский режиссёр-документалист М. Разбежкина, принципиально не вмешиваясь в процесс фиксации фактов и не интерпретируя их, соблюдая «зону змеи».¹⁸⁷ «Мы не учим режиссуре, мы поворачиваем мозги ... Надо для начала научиться рассматривать жизнь».¹⁸⁸ Каждый заснятый без инсценировки жизненный миг есть зафиксированный на пленку кинофакт. Когда собака бежит по улице, это уже является видимым фактом, даже в том случае, если мы её не нагоним и не прочтем, что у неё написано на ошейнике.¹⁸⁹ За профессиональным сленгом («зона змеи») стоит позиция невмешательства в реальность: предпочтение чистого метода наблюдения (здесь и сейчас) заранее подготовленному сценарному плану.

Согласно постулатам «Догмы 95», разработанной коллективом кинорежиссеров, созданным в 1995 году в Копенгагене, режиссёр документального кино должен дать «обет целомудрия»¹⁹⁰: «Отныне клянусь в качестве режиссера воздерживаться от проявлений личного вкуса! Клянусь воздерживаться от создания «произведений», поскольку мгновение ценнее вечности...». Из этой профессиональной клятвы следует, что высшая цель кинорежиссёра — выжимать из его персонажей и обстоятельств только правду,

¹⁸⁶ Семибратов, Д.Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения // Культурная жизнь Юга. № 1 (68), 2018. — С. 102-105.

¹⁸⁷ Искусство кино. Зона змеи и никаких демиургов. Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/zona-zmei-i-nikakih-demiurgov-master-klass-mariny-razbezhkinoy> (дата обращения: 14.05.2020).

¹⁸⁸ Татар-информ. Разбежкина М. Мы не учим режиссуре, мы поворачиваем мозги. Режим доступа: <https://www.tatar-inform.ru/news/culture/05-03-2017/marina-razbezhkina-my-ne-uchim-rezhissure-my-povorachivaem-mozgi-5507779> (дата обращения: 15.05.2020).

¹⁸⁹ Шергова, К.А. Становление жанров документального телекино (1960-е – начало 2000-х гг.). Монография. Академия медиаиндустрии, 2016 г. – 127 с.

¹⁹⁰ «Догма 95». Манифест // Искусство кино. Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest> (дата обращения 19.04.2020).

исполнять всеми доступными средствами следующие правила (в сокращенном виде):

1. Съемки должны производиться на натуре. Нельзя привозить никакого реквизита и бутафории (если какой-либо необходимый предмет в данном месте отсутствует, следует найти другую площадку);
2. Звук никогда не должен записываться отдельно от изображения и наоборот (музыку использовать не следует, за исключением случаев, когда она возникает помимо вас — просто звучит на выбранной натуре);
3. Камера должна быть ручной. Допускается любое движение или отсутствие движения руки (следует не фильм снимать там, где установлена камера, а устанавливать камеру там, где снимается фильм);
4. Фильм должен быть цветным. Искусственное освещение не допускается (если света недостаточно, следует обрезать сцену или добавить одну лампочку к камере);
5. Комбинированные съемки и фильтры запрещены;
6. Фильм не должен содержать внешнее действие, экшн (убийства, оружие и т.п. исключаются);
7. Временное и географическое отстранение запрещается (фильм имеет место здесь и теперь);
8. Жанровое кино неприемлемо;
9. Формат фильма должен быть Academy 35 mm;
10. Имя режиссера не должно фигурировать в титрах.

Пункты 7-10 представленной выше "Догмы" вызывают сомнение или выглядят спорными. Седьмое требование ограничивает аналитические возможности документального кино, сужает список тем, доступных для отображения. Восьмой пункт провозглашает только авторское кино и нивелирует значение жанровой специфики – устоявшихся и узнаваемых черт кинофильма, который не может полностью существовать вне жанра. Пункт «девять» явно устарел, а десятое правило, утверждая анонимность произведения, может

спровоцировать снижение авторской ответственности за результат своего творчества.

Не все документалисты согласны с тем, что роль режиссёра следует сводить к позиции стороннего наблюдателя. Они считают, что применение в документальном кино игровых (постановочных) приемов вполне оправдано. Кинохроника запечатлеывает событие, чтобы информировать о нем современников и сохранить документальную визуальную информацию для потомков. В отличие от кинохроники документальный фильм осмысливает явление, возводит факт в степень образного обобщения, философски анализирует его суть, вскрывает внутреннюю сущность явления, подчеркивает его общественную значимость.¹⁹¹ По мнению Э.А. Девликамовой, документальный фильм является *авторским произведением* и как исторический документ рассматриваться не может.¹⁹² Документальное кинопроизведение - это художественный документ времени, как и любое киноискусство. Рассматривая проблемы жанровой структуры экранного документа, исследователь утверждает, что именно *диалектическая сущность документального образа* позволяет свободно выбирать различные структурные вариации для органичного воплощения новых идей и жизненного материала. А это означает, что жанр является подлинно творческим инструментом кинодокументалиста.¹⁹³

В некоторых случаях «неигровое» кино включает в себя игровые элементы, когда автор либо побуждает реальных героев проявлять радость, злость, обнажать скрытые черты характера, либо включает постановочные сцены для восстановления плохо документированных событий, имевших место в прошлом. В английском языке противопоставление «игровое – неигровое» выглядит более точным («fiction – non-fiction», т.е. «с вымыслом» и «без вымысла»). Тем не

¹⁹¹Нечай, О. Ф., Ратников, Г. В. Основы киноискусства: под ред. И. В. Вайсфельда. — 2-е изд., перераб. и доп. — Мн.: Выш. шк., 1985. — с.76-77.

¹⁹²Девликамова, Э.А. Документальный фильм: концепция жанра// Культурная жизнь Юга. № 2 (73), 2019. — С. 102-104.

¹⁹³Прожики, Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М., 2004. 454 с.

менее, такое уточнение не снимает неопределенность понятия «документальность»¹⁹⁴.

Красноярский режиссёр документального кино И.Б. Зайцева одна из первых в России сняла фильм, посвящённый памяти священнослужителей, погибших от рук представителей советской власти в период 1918-1938 гг., а также всем пострадавшим за веру. Кинопроизведение включает в себя игровые элементы, без которых показать зрителю правду событий тех лет представлялось едва ли возможным. Режиссёр вспоминает, что после первого показа фильма в 1993 году на кинофестивале в Москве члены жюри сделали автору 13 замечаний, большинство из которых были связаны с использованием постановочных сцен, реконструирующих историческое прошлое. Несмотря на то, что ряд эпизодов пришлось исключить, документальная кинолента «Мученики и исповедники» неоднократно становилась победителем кинофорумов. В их числе Всероссийский фестиваль документальных фильмов о русской православной церкви, (Москва, 1994 г.), Международный кинофестиваль «Золотой Витязь» (Москва, 1995 г.) и другие. В истории регионального и отечественного документального кино этот фильм остаётся одним из самых смелых, профессиональных произведений киноискусства, необходимых для сохранения отечественной культурной памяти.

Принцип документальности в дилемме «игровое – неигровое» связан с наличием игрового элемента, вызванного необходимостью создать не просто достоверный, но и художественно ценный кинофильм. Поскольку художественная форма является средством, обеспечивающим зрительский интерес и сопереживание событиям и героям произведения.

Теоретик документального кино Б. Николс акцентирует внимание на том, что документальные фильмы рассказывают об истории мира способами, которые предназначены, чтобы подтолкнуть или убедить нас в чем-либо. Они имеют тенденцию акцентировать свое внимание на тех аспектах, которые попадают в общие категории социальных практик и институционально- опосредованных

¹⁹⁴ Солдатенков, П.Я. Режиссура образной экранной документалистики. Режим доступа: http://books.gukit.ru/pdf/2013_1/000184.pdf (дата обращения 01.02.2020).

отношений: семейная жизнь, социальные конфликты, история и т.д. Таким образом, документальный фильм, рассматривающий эти проблемы с определенной точки зрения, представляет собой один из способов видения события, а также его оценки. Акцентируя внимание на тех или иных деталях, автор фильма не только показывает зрителю достоверный кинодокумент, но также вкладывает в него определенную идею.¹⁹⁵

С. Дробашенко отмечает, что отличие документального от игрового кино обуславливаются «отсутствием творческого вымысла, эти функции с успехом выполняет художественный замысел фильма».¹⁹⁶ Здесь возникает вопрос: насколько чётко может быть определена граница между вымыслом и художественным замыслом? Определение этой границы и ее экспликация средствами киноязыка, является одним из главных качеств, составляющих профессиональную культуру документалиста.

Сложно представить процесс развития документального кино без использования новаторских подходов, авторских приёмов, открывающих возможности воссоздания важных событий прошлого и настоящего, которые недоступны прямому наблюдению и фиксации. Документалисту свойственно выступать в роли художника, использующего богатые возможности киноязыка, на котором интересно и удобно выстраивать диалог со зрителем. Понятие кинодокументалистики не должно ограничиваться дефиницией «кинохроника». Главным признаком документального кино, по нашему мнению, является достоверность, представленная его содержанием. Художественные приемы, которыми пользуется автор, выступают при этом средством выражения смысла кинопроизведения».¹⁹⁷ Инструментарий современных программ для видеомонтажа, экшн-видеокамеры, различные мобильные устройства для динамичной съёмки и т.п., – всё это значительно расширяет поле для творчества.

¹⁹⁵Nicolas, B. Introduction to documentary / B. Nicolas. – USA, 1984.

¹⁹⁶Дробашенко, С. В. Экран и жизнь [Текст] : О худож. образе в докум. фильме / С. В. Дробашенко ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Искусство, 1962. - С. 28.

¹⁹⁷Rhodes G. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking / G. Rhodes. – North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006. – P. 156.

По содержанию документальное кино представляет собой документ эпохи, оно может служить источником информации для исторического познания, уподобляясь тем самым научному типу дискурса. Что касается формы, то документальные ленты следует относить к художественному способу отображения действительности. Между содержанием и формой, как известно, существуют сложные диалектические отношения, поэтому в кинодокументалистике соединяются элементы отражения и воображения. Делая выбор в пользу авторского кино, режиссер должен понимать, что оно требует более подготовленного и мотивированного зрителя. Поэтому выбор часто имеет вид: самовыражение и/или служение профессиональному долгу, либо коммерческий успех.

Телевизионная публицистика - документальное кино

В данной бинарной оппозиции проблема жанра выражена в его зависимости от формата и технических возможностей, в частности, в том влиянии, которое формат оказывает на контент произведения.

С появлением телевидения, которое базируется на экранном смешении, стало очевидно, что вопрос подвижности границ документального и игрового (постановочного) не ограничивается экспериментами с формой, но также приводит к появлению гибридов на уровне смыслов. Видовое и смысловое смешения, их взаимодействие, образовали внутри телевизионной документалистики жанровую разновидность: докудраму (вымышленная форма + документальное содержание), мьюментари (документальная форма + вымышленное содержание), «докумыло» (черты реалити-шоу + заданные условия - многосерийность).¹⁹⁸

Кинематографисты по-разному относились к появлению телевидения: кто-то смог разглядеть в нём будущее документалистики, а кто-то ревностно отстаивал первенство и особость кинематографа. В начале развития телевизионного вещания М.И. Ромм признавал, что оно наносит кинематографу

¹⁹⁸ Екимова, А.В. Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм, авт. реф. дисс., ВГИК, Москва. - 2017. - С. 4

весомый урон, и называл телевидение «грозным соперником кинематографа». Апеллируя к телевизионным средствам массовой информации США, режиссер писал: «Произведения искусства, разумеется, невозможно фабриковать массовым порядком, как мясные консервы, а жадный экранчик телевизора требует именно такого массового, непрерывного потока».¹⁹⁹

В связи с активным развитием отечественного телевидения, закрытием государственных киностудий и коммерциализацией теле- и киноиндустрии в 90-е годы в России границы жанра российского документального кинематографа становятся трудно различимыми. Телевизионное документальное кино за счёт выхода на массовый телеэкран многомиллионной аудитории становится всё популярнее и в глазах большинства потребителей медиа претендует на приравнивание его к продукции документально-хроникальных киностудий. Безусловно, телевизионная публицистика выигрывает в том, что в подходящий момент берёт на себя функции информатора, рассказывающего о главных исторических событиях в момент их свершения, чего не может себе позволить кинодокументалистика в силу отсутствия оперативности.

В российской медиалогии система жанров состоит из трёх групп: 1) Информационные, 2) Аналитические и 3) Документально-художественные. Сложно ответить на вопрос, в рамках какой системы жанров стоит рассматривать документальный фильм: ему присущи черты и журналистики, и искусства. Однако эта проблема всегда вызывает дискуссию в профессиональной среде, особенно во время отбора фильмов на кинофестивали. Кинодокументалисты стараются провести границу (даже если она размыта) между своими произведениями и медиапродуктами теледокументалистов. Документалисты-практики (В. Васильев, И. Зайцева, Э. Астраханцева и др.) и "режиссёры-пограничники" (В. Вараксина, А. Гришаков, чьи фильмы несут черты и кино, и телевидения) указывают на следующие отличительные признаки:

Таблица 1

¹⁹⁹ Ромм, М.И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1963. С. 240.

Кинодокументалистика	Теледокументалистика
Внимание к обоснованности присутствия режиссёра (журналиста) в кадре	Обилие стендапов (журналист присутствует в кадре)
Повествовательность: нарратив без комментариев режиссёра	Закадровый текст
Сюжетность	Событийность
Метафоричность, образность	Относительная бедность художественного языка
Сопереживание герою (проживание с ним важных моментов его истории)	Невозможность длительного наблюдения в силу формата и, как следствие, эмоциональная отстраненность

Приведённые в таблице признаки не поддаются точной оценке, если берутся по отдельности. Они проявляются в сравнении двух видов документалистики, присутствуют в разных произведениях в неодинаковых сочетаниях и пропорциях. Данная схема абстрагирована от реальных жанровых взаимопроникновений, от зависимости от авторской индивидуальности, от выбранной темы. Иногда телевизионный очерк ближе к чистому жанру документалистики, нежели продукт киноискусства.

У документальных телефильмов, в отличие от кинолент, предназначенных для большого экрана, есть преимущество – это четко выдержанный телевизионный формат с динамичным повествованием без лирических отступлений и «длиннот», а так же есть тема, знакомая зрителям с разным уровнем образования.²⁰⁰ В отличие от телевизионного документальное кино не столь жестко ограничено требованиями формата, оно демонстрирует авторский

²⁰⁰Семибратов, Д.Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения//Культурная жизнь Юга. № 1 (68), 2018. — С. 102-105.

киноязык, который рождается каждый раз по-новому и является «открытой системой».

В наше время существует проблема примитивизации документального фильма. Она связана с утратой художественной акцентности в драматургической композиции и монтажно-ритмической организации материала. Зачастую присутствует прямолинейная повествовательность, ориентация на вербальность в изложении экранного текста. Другими словами, признаки телефильма становятся принципами создания кинофильма. Основой построения фильма, как правило, является интервью героя или героев, а киноизображение – это просто иллюстрация их слов. Такая жанровая бедность объясняется эстетическими «мифами» и устарелыми представлениями о выразительных возможностях документального кино, о «документальном фильме как историческом документе».²⁰¹

Одним из ключевых компонентов телевизионного документального кино является инфотейнмент (информирование + развлечение). Он представляет собой современное медиакультурное явление, которое возникло в результате естественного синтеза информационной, коммуникационной и развлекательной (досуговой) составляющих.²⁰² Документальный фильм, без таких важнейших телевизионных качеств, как простой и доступный телеязык, форматный подход, массовость и цикличность, а также элемент инфоразвлечения, не будет включён в эфир телевизионной программы.

Телевизионный документальный фильм ограничен временными рамками, что вынуждает теледокументалистов использовать более динамичный монтаж, организовывать постановочные сцены, выступать в качестве режиссёра-постановщика на «съёмочной площадке», подстраивать синхроны героя под заранее утверждённый сценарий... К производству телефильма в отличие от кинофильма предъявляются несколько иные требования, но нельзя утверждать, что создать телевизионный продукт проще, чем кинопроизведение.

²⁰¹ Прожико, Г.С. Судьба жанра в кинодокументалистике. М.: ВГИК, 2018. Вестник ВГИК, № 3 (37). С. 4

²⁰² Драгун, Е.М. Влияние массовой культуры на формирование современного инфотейнмента и его социокультурные функции // Вопросы культурологии. 2014. № 9.

Завершая разговор о жанровой специфике документального кино, следует сказать, что понятие жанра документального кино является сложным и неясным. Оно не дает возможность однозначно решать вопрос о принадлежности конкретного кинотекста данному жанру. Однако неверно считать его бесполезным. Данное понятие обнаруживает семантическую глубину в рассмотренных выше бинарных оппозициях, которые определяют рамки авторской свободы. Какую стилистику – «игровую или неигровую» - выберет автор; какой стратегии он будет придерживаться - «авторской или жанровой» - зависит от внутриличностных факторов и внешних обстоятельств.

К личностным факторам относятся: понимание профессионального долга, знание информационных потребностей аудитории, оценка уровня своей профессиональной квалификации... Внешние факторы - это: информационная политика киностудии, наличие или отсутствие кинохроники, пожелания заказчика и др.

В понятии жанр заложена проблематика зависимости между планом содержания (контентом) и планом выражения, определяемым свойствами формата. Данная зависимость отчетливо проявляется в сравнении теле- и кинодокументалистики.

В следующем разделе работы подробно рассмотрена зависимость выразительных средств от формата и технических возможностей.

1.3 Выразительные средства создания документального кино

В эстетике киноязык осмысливается как отношение формы и содержания в искусстве, в лингвоанализе как соотношение в языке плана выражения и плана содержания.²⁰³ В современной медийной терминологии данная оппозиция выражается терминами «контент» и «формат». Конструкция «контент-формат» представляет особый ракурс отношения «изобразительность-выразительность».

Для анализа содержательного плана документального кино воспользуемся возможностями нарратологии. Документальный фильм является публицистическим кинонарративом и, соответственно, может быть проанализирован в категориях нарративного анализа.

Выросшая из практики анализа текстов художественной литературы теория нарратива основана на идеях немецких (в частности, К. Фридэман) и отечественных филологов: М.М. Бахтина, Б.О. Кормана, В.Я. Проппа, Б.В. Томашевского, Л.И. Веселовского, Б.А. Успенского и других. Понятие «нарратив», введенное в научный оборот Ц. Тодоровым²⁰⁴ в 1968 году, стало

²⁰³Примечание. Термин «киноязык» используется в широком смысле и означает полное описание произведения, в единстве плана содержания и плана выражения. В более узком значении «киноязык» понимается как система выразительных средств, то есть представляет собой описание плана выражения.

²⁰⁴Todorov T. Grammaire du Decameron. - Mouton: The Hague. 1969.

общеупотребительным в работах европейских исследователей: Р. Барта, В. Беньямина, А.Ж. Греймаса, Ж. Женнета, П. Рикера²⁰⁵ и др.

«Нарративность, - пишет Ю.М. Лотман, - подразумевает связанный характер текста. Связанность текста образуется повторяемостью определенных элементов структуры в последовательно расположенных фразах».²⁰⁶ Необходимость введения понятия «нарратив» и популярность соответствующего термина связана с осознанием характера преобразования реального события в текст. Ю.М. Лотман отмечает, что само событие может представать перед зрителем (и участником) как неорганизованное (хаотическое), структурность и целостность которого не видна с позиции наблюдателя. В пересказанном виде оно, подчиняясь законам языка, неизбежно получает структурное единство. «Единство это, - отмечает Ю.М. Лотман, - физически принадлежащее лишь плану выражения, неизбежно переносится на план содержания». Вмешательство режиссера в «документальный ряд» неизбежно. События реальной жизни, заполняющие некий пространственно-временной континуум, нарративный текст, по образному выражению Ю.М. Лотмана, «вытягивает в сюжетно-линейное построение» документальный материал.²⁰⁷

По определению О.А. Леонтович²⁰⁸, нарративный анализ – это «качественный метод исследования, направленный на интерпретацию повествования и уделяющий особое внимание временной последовательности, которую устанавливают люди как рассказчики о своей жизни и окружающих событиях». Цель нарратологии заключается в поиске формальных критериев описания нарративов, их систематизации, выстраивании моделей нарративов и выражении их смыслов.

²⁰⁵Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989; Беньямин, В. Рассказчик / Озарения. М., 2000; Greimas Algirdas J. Sémiotique et sciences sociales. Paris, 1976. Женнет, Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. Т.2. М., 1998; Рикер, П. Время и рассказ. Т 1-2. М.-СПб., 1998-2002.

²⁰⁶Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – С.309.

²⁰⁷Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. – М.: «Языки русской культуры», 1999. – С.310.

²⁰⁸Леонтович, О.А. Методы коммуникативных исследований. М.: Гнозис, 2011. С. 92.

Нарративный анализ отличает многоаспектность и стремление к целостному подходу к исследованию текста. По мнению О.А. Леонтович эти свойства являются достоинствами данного метода. Однако эти качества порождают трудности применения нарративного анализа, т.к. не всегда ясно, как соотносятся между собой концепты и понятия, имеющие разное парадигмальное происхождение.

По определению О.А. Леонтович²⁰⁹, нарративный анализ – это «качественный метод исследования, направленный на интерпретацию повествования и уделяющий особое внимание временной последовательности, которую устанавливают люди как рассказчики о своей жизни и окружающих событиях». Цель нарратологии заключается в поиске формальных критериев описания нарративов, их систематизации, выстраивании моделей нарративов и выражении их смыслов.

Нарративный анализ отличает многоаспектность и стремление к целостному подходу к исследованию текста. По мнению О.А. Леонтович эти свойства являются достоинствами данного метода.²¹⁰ Однако эти качества порождают трудности применения нарративного анализа, т.к. не всегда ясно, как соотносятся между собой концепты и понятия, имеющие разное парадигмальное происхождение.

Применительно к анализу кинотекстов концепцию нарратива развивает М.Б. Ямпольский. Он определяет взаимоотношение понятий «дискурс – повествование» как основополагающую языковую стратегию в киноискусстве, где дискурсивность является авторской инстанцией, а повествовательность

²⁰⁹ Леонтович, О.А. Методы коммуникативных исследований. М.: Гнозис, 2011. С. 92.

²¹⁰ Там же. С. 101.

представляет сюжетные события и действия героев. Дискурс²¹¹ определяет смысл фильма, формирует рассказ.²¹²

Повествовательность может доминировать над дискурсивностью (автор может скрывать позицию, отстраняться) и, наоборот (например, видеосъёмка без штатива может демонстрировать присутствие автора).

Дискурс, по версии Ямпольского, указывает на индивидуальный стиль режиссёра. Он²¹³ отмечал, что большое значение имеет рассогласованность дискурса и повествования. Это делает смысл фильма наиболее существенным и глубоким. Например, когда персонаж, показанный крупным планом, выходит из кадра, и в новом плане его крупность не меняется, при этом нет поясняющего общего плана, то в данном случае загадочная дискурсивность вступит в конфликт с повествовательностью (эффект ожидания традиционной монтажной фразы не подтвердился). Такой метод съёмки использует А. Хичкок. Если же, по традиции, добавить общий план, где картина моментально дорисовывается, авторское видение станет подчинено повествованию. В документальном же фильме повествовательность должна доминировать над дискурсом (в трактовке Ямпольского), иначе он выйдет за границы жанра.

Одна из задач нарративного анализа состоит в выявлении отношения между повествовательным (отвечает на вопрос «Что?») и дискурсивным (отвечает на вопрос «Как?») в фильме. Ответ на вопрос «Что?» (фабула) – это повествование, персонажи, их внутренний мир, события, которые произошли с ними в хронологическом порядке. Ответ на вопрос «Как?» (сюжет) – это авторское видение(дискурс) фильма, или средства, которыми рассказывается история: движение камеры, манера съёмки, последовательность, в которой мы увидели историю. Дискурс – это позиция или точка зрения, с которой мы

²¹¹Примечание. Следует уточнить, что выше термин «дискурс» употреблялся в общем значении научного обсуждения. М.Б. Ямпольский данный термин употребляет в более узком, специальном смысле. В следующей главе для анализа кинофильмов мы используем этот термин в том же смысле, что и Ямпольский.

²¹²Ямпольский, М.Б.. Дискурс и повествование// Киносценарий. 1989. С 175.

²¹³Ямпольский М.Б. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии // Сеанс. 2011 (б).

наблюдаем историю, от лица персонажа или повествователя, призма, через которую режиссёр и съёмочная команда показывают историю. Повествование одно, а режимы видения разные.

Таким образом, в категориальной системе, предложенной Ямпольским, взаимоотношение повествования и дискурса («что и как» – наррация) вместе составляют нарратив, ядро смысла.

Дискурсивное (авторское) в кино выражено «киноязыком», в котором можно выделить технические и символические компоненты²¹⁴. К техническим относятся: угол съёмки, движение камеры, длительность кадра, освещение, глубина перспективы, звуковые эффекты, музыка, специальные эффекты, монтаж и т.д. К символическим можно отнести игру актёров, расположение предметов в кадре, цветовое решение.

Все элементы могут быть представлены как семантические маркеры – т.е. знаки, выражающие значения (смыслы.)²¹⁵ Например, длительность кадра может нести смысл элемента дискурса (по Ямпольскому), т.е. авторскую концепцию, а может нести функцию связности, или определяться ритмикой произведения. Т.е. один и тот же прием при анализе фильма может быть идентифицирован как элемент дискурса, или как элемент повествования.

Однако возможна и пустая немотивированная длительность кадра, тогда она может быть истолкована, как информационный шум – с точки зрения информации, либо авторской ошибки – с позиции оценки мастерства создателя произведения.

В тексте, обладающем признаками наррации, присутствуют: 1) повествователь; 2) слушатель/рассказчик; 3) персонажи; 4) последовательность

²¹⁴ Hansen A. Mass Communication Research Methods / A. Hansen, S. Cottle, R. Negrine, C. Newbold // Los Angeles – London: Palgrave – MacMillan, 1998. 360 p.

²¹⁵ Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко ; пер. С. Серебряного — Москва : Издательство АСТ : CORPUS, 2016 — 640 с.

событий, переживаемых персонажами; 5) каузальные отношения между ними; 6) завершенность сюжета; 7) отношение повествователя к тому, о чём идёт речь.

К основным структурным элементам, выделяемым в тексте, относятся **мотив** и **лейтмотив**. В литературоведении, фольклористике и киноведении исследованию концептов мотива и лейтмотива посвящено много работ. А. Веселовский²¹⁶ трактовал «мотив», как целостную сюжетную единицу. В работе «Морфология волшебной сказки» В.Я. Пропп²¹⁷ в сходном смысле употребляет термин «функция действующего лица». Однако в последующих своих работах Пропп использовал термин мотив.

В современной текстологии принято считать, что лейтмотив - это ведущий мотив, он есть практически в каждом художественном тексте. Лейтмотив выделяется из общего текстового потока при помощи сильных выразительных приемов. «Мотив» понимается как произошедшее или повторяющееся действие, событие или деталь в произведении.

Темпоральность – важная характеристика, определяющая мир документального фильма как публицистического кинотекста. В первую очередь, мы обращаем внимание на вопрос последовательности событий и выделяем два темпоральных порядка:

- хронологическое порядок – поэтапный рассказ событий, при котором не изменяется прямой временной порядок;
- нехронологический порядок – несоблюдение поэтапной последовательности за счет отсылок к прошлому и будущему.

²¹⁶Веселовский, А. Историческая поэтика. Л.: Художественная литература, 1940.

²¹⁷Пропп, В. Морфология волшебной сказки. Л.: Academia, 1928.

Пространство. Нарративное пространство – это материальная среда и культурная рамка, в которой происходят события, действуют персонажи, развивается конфликт произведения.²¹⁸

От того, как устроено внутреннее пространство фильма, во многом зависит его достоверность и убедительность. Ю.М. Лотман²¹⁹ утверждает, что «поведение персонажей в значительной мере связано с пространством, в котором они находятся и, переходя из одного пространства в другое, человек деформируется по его законам». По мнению Д.С. Лихачева²²⁰ пространство может захватывать несколько стран, а может ограничиться одной комнатой, может быть реальным или воображаемым, но в любом случае, оно неотделимо от фабулы и сюжета.

Категории пространства и времени тесно связаны. М.М. Бахтин²²¹ ввел в литературоведение понятие хронотоп, определив его, как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе». Позже термин «хронотоп» начали использовать и в других сферах искусства и культуры.

В статье В.Ф. Познина²²² «Художественное пространство и время в экранном хронотопе» говорится, что сегодня, когда в киноискусстве идет динамичный поиск новых форм взаимодействия художественного времени и пространства, использование термина «хронотоп» позволяет выявлять стилистические особенности произведения, трактуя экранное время-пространство как динамичное, изменчивое явление. В связи с этим больше внимания уделяются зрительскому восприятию экранного хронотопа. Автор статьи высказывает мысль о том, что в конкретном хронотопе, в зависимости от сюжетного и композиционного построения эпизода или фильма, может преобладать либо

²¹⁸ Качанов, Д.Г. Нарративный анализ как метод исследования традиционных и мультимедийных журналистских произведений // Медиаскоп. 2020. Вып. 2. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/2621>

²¹⁹ Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова. М.: Просвещение, 1988.

²²⁰ Лихачев, Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979.

²²¹ Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Худ. лит., 1975.

²²² Познин, В.Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе. Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение 9, no. 1 (2019): 93–109. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.105>

экранное художественное время, либо экранное художественное пространство. В произведениях, где преобладает «горизонтальный монтаж», все события развиваются в многочисленных экранных пространствах, темпоральные же характеристики присутствуют небольшим промежутком условно настоящего времени, а сюжетно важную роль играет прошлое экранных героев. В фильмах с динамичной фабулой и фильмах с постоянным уходом в прошлое или события, которые придумывает герой, главным для зрителя становится время, а пространство играет второстепенную роль. Понятие хронотопа используется для описания флешбэков и флешфорвардов, онейрического и воображаемого времени-пространства, а также позволяет анализировать приемы, передающие на экране субъективное восприятие героями фильма времени и пространства.

Фокализация (*точка повествования*). Ж. Женетт вводит понятие фокализация, или фокусировка, для обозначения повествовательной перспективы. Субъект, через которого зритель наблюдает течение времени, устанавливает фокализацию. По этому критерию выделяют три вида фокализации:²²³

- 1) нулевая фокусировка – *зритель находится в позиции всеведущего повествователя*, знает больше, чем герои (повествование очень предсказуемо);
- 2) внутренняя фокусировка повествователь – внутри героя. Зритель наблюдает историю с позиции героя;
- 3) внешняя фокусировка, означает, что *зрителю дано меньше информации*, чем знают персонажи. Повествователь находится снаружи, вне планов героев (мало предсказуемости).

На протяжении всего фильма фокализация не статична, она может переходить из одной в другую, что делает фильм наиболее драматургичным. Смену фокусировки можно заметить в кинокартинах красноярского документалиста И. Зайцевой.

²²³Niederhoff, C. Focalization / C. Niederhoff // Hühn, P., Pier J., Schmid W., J. Schönert (eds.) Hand book of Narratology. – Berlin: deGruyter, 2009. – S. 115–123.

Повествователь – не всегда автор фильма. Это воображаемая позиция, с которой мы наблюдаем историю. Выявление позиции рассказчика, его расположения относительно событий произведения и персонажей – один из ключевых элементов анализа текста в классической филологии и в нарративном анализе.

В документальных фильмах чаще всего используется внешняя и внутренняя фокусировки, поскольку их сценарии не часто предсказуемы или не настолько шаблонны, как в игровом кино. Иногда ответы на проблемные вопросы героев известны зрителю заранее в силу его жизненного опыта. В этом случае присутствует нулевая фокализация. Фокализация создается автором, хотя процесс ее создания не всегда осознан в полной мере. А смена фокусировки не всегда мотивирована, что снижает оценку профессиональной культуры создателей фильма.

Событийный ряд (фабула). Развивает конфликт и раскрывает героя. Многие современные понятия нарратива вырастают из русского формализма первой половины XX в. Русские формалисты В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский различали в повествовании фабулу и сюжет. По Томашевскому, фабула – это последовательность событий, историй связанных друг с другом, речь о которых будет идти в произведении. «Фабуле противостоит сюжет: те же события, но в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них».²²⁴ У. Эко фабулой называет скрытый, идущий в хронологическом порядке ход событий, а сюжетом — эксплицированную последовательность фабульных событий.²²⁵

«Связь в сюжете может быть хронологической, причинно-следственной, героцентрической, тематической, телеологической и пр. Социологи, исследующие биографические нарративные интервью, выделяют аналогичные

²²⁴Евстигнеева, Н. В. Модели анализа нарратива [Текст] / Н. В. Евстигнеева, О. А. Оберемко // Южно-российский журнал социальных наук. – 2007. – № 4. – С. 95–107.

²²⁵Там же С. 90–92.

категории. Так Е.А. Здравомыслова и А.А. Тёмкина предлагают реконструировать событийную канву жизненного опыта (фабула), которую она называет биограммой и противопоставляет ей повествование об опыте (сюжет)».²²⁶

Различить сюжет и фабулу в документальном кино не всегда возможно, иногда они полностью совпадают. Есть кинокартины, снятые непрерывно и одним планом. Такие фильмы сродни кинохронике, но их драматическая структура претендует на сюжетное произведение.

Отношение «автор-герой» - одна из основных аналитических позиций используемых, как в традиционных методах, так и в нарративном подходе.

В медиологии, в частности, в теории публицистики концепция героя произведения и отношение «автор-герой» исследовалась М. Бахтиным,²²⁷ В. Шмидом,²²⁸ В. Виноградовым.²²⁹

А.В. Трухина²³⁰ описывает концепцию героя в современном российском документальном кино. Автор отмечает изменения в изображении человека на документальном экране и выделяет актуальные в наше время типы персонажей. Они образуют четыре пары:

- оппозиция 1: герой (положительный, эмпатия и сопереживание) – негерой (антигерой - отрицательный);
- оппозиция 2: уникальный герой – коллективный герой (человек-проблема или человек-судьба противопоставляется человеку-функции, человеку-массе);
- оппозиция 3: обитатель социума – «окраинный» человек;
- оппозиция 4: творец, кумир – фантазер, чудака (свобода от стереотипов).

²²⁶ Евстигнеева, Н. В. Модели анализа нарратива [Текст] / Н. В. Евстигнеева, О. А. Оберемко // Южно-российский журнал социальных наук. – 2007. – № 4.

²²⁷ Бахтин, М. М. Автор и герой в эстетической деятельности // Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 9–191.

²²⁸ Шмид, В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.

²²⁹ Виноградов, В.В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971. 239 с.

²³⁰ Трухина, А.В. Автор и герой в современном российском документальном кино : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Трухина Александра Владимировна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. - Москва, 2018. - 25 с.

Основными характеристиками героя в кино являются мотивы и цели его поведения; образ жизни и образ мысли; характер и коммуникативные качества.

Герой, по определению, личность или группа, являющаяся протагонистом ценностей, которые могут быть скрыты внешними конфликтными обстоятельствами. Данный фактор особенно актуален для журналистских материалов, где в роли центрального антагониста выступают различные обстоятельства. Это могут быть природные факторы, или общественные институты, цели которых расходятся с ценностными ориентациями протагонистов.²³¹

В условиях свободы творчества, автор и его герой являются соотносительными сущностями: выбор героя и отношение к нему во-многом, характеризуют личность автора.

Конфликт. Как правило, в основе нарратива лежит какая-либо конфликтная ситуация. В зависимости от того, какова структура участников (актеров), выделяются следующие виды конфликтов:

- внутренний психологический конфликт - герой против себя;
- герой против героя – наличие двух (или более) противостоящих друг другу сил в лице людей, которые представлены в качестве антагонистов;
- герой против общества – противостояние персонажа (или небольшой группы) против социальных структур;
- герой против обстоятельств – борьба персонажа (или группы) с комплексом условий, которые включают как общественные, так и природные оппозиции;
- конфликт систем – противостояние общественных групп, идеологий, представленных организационными структурами.

²³¹Качанов, Д.Г. Нарративный анализ как метод исследования традиционных и мультимедийных журналистских произведений // Медиаскоп. 2020. Вып. 2. Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/2621> (дата обращения 27.01.2021).

Выявление конфликта, лежащего в основе драматургии фильма, является важной частью анализа документального кино.

Таким образом, событийный ряд, хронотоп, фокализация, герои, конфликт - это взаимосвязанные элементы единой структуры нарратива, дополняющие друг друга и образующие целостную картину произведения. Все эти элементы являются основными позициями нарративного анализа документальных кинолент.

Неотъемлемой нарративного анализа является исследование киноязыка, в единстве его технических и символических компонентов.

В процессе осмысления кинопроизведения необходимо рассматривать технические характеристики, обеспечивающие выразительность киноязыка, реализуемые через видеосъемку и видеомонтаж (М.Б. Ямпольский, В. Беньямин,²³² Ж. Делёз,²³³ Г. Бровченко²³⁴).

Рассмотрим особенности технологии режиссуры и съёмки документального фильма.

Процесс создания фильма складывается из трёх производственных этапов: 1) подготовительного; 2) съёмочного; 3) монтажно-тонировочного. Г. Бровченко называет сценарный шаг предварительным, литературным этапом художественной обработки автором жизненного материала.²³⁵

На первом и третьем этапах работы ведутся два комплекса работ. В рамках подготовительного периода разрабатывается сценарий и планируется второй этап

²³²Беньямин, В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. — М.: Медиум, 1996, 240 с.

²³³Делёз, Ж. Кино : Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Жиль Делёз; [пер. с фр. Б. Скуратов]. - Москва : Ad Marginem, 2004 (Екатеринбург : ГИПП Урал. рабочий). - 622 с.; 22 см.; ISBN 5-93321-089-7 (в пер.)

²³⁴Бровченко, Г.Н., Райкин А. М. Беседы о профессии: из опыта работы сценариста-автора документального телефильма / под ред. Г. В. Перипечиной. Сер. «Мастер-класс для журналистов». – М.: Фак. журн. МГУ, 2018.

²³⁵Бровченко, Г. Сценарий неигрового фильма и экранные средства воплощения журналистского замысла : учеб. - метод. пособие. М., 2010, с. 6.

- съёмочный процесс. Монтажно-тонировочный этап включает видеомонтаж и визуально-аудиальную обработку (чистовой монтаж, или постпродакшн).²³⁶

Основные выразительные средства, характерные для кинематографа, сосредоточены в композиции фильма (внутри кадра и архитекtonика фильма в целом) и её составных элементах: ритм и темп, цвет, музыка и живые звуки (интершум). Дополнительную художественную функцию несут операторские и монтажные приёмы.

Рассмотрим особенности композиции. Термин «композиция» используется для описания структуры как отдельного кадра, так и всего фильма, его сценария. М. Волюнец пишет, что композиция есть творческий инструмент в руках художника, который помогает создать яркое, лаконичное, эстетичное повествование, соединяющий все части картины воедино и направляющий мысли зрителей в нужное русло.²³⁷ Автор выделяет два типа композиция кадра: устойчивая (уравновешенная) и неустойчивая (неуравновешенная). В первом случае кадр превращается в «весы», то есть правая и левая части плана уравновешены. Таким образом создаётся ощущение широты пространства, которое может уходить за пределы кадра. Например, это может быть кадр степи. В нём может происходить некое действие, но это должно быть спокойное изображение, лишённое яркой динамики. Неустойчивая (неуравновешенная) композиция выглядит так, словно в любой угол кадра поставили большое тёмное пятно. Неустойчивость может быть применена как сознательный творческий приём. Он несёт эмоциональную нагрузку, вызывает чувство беспокойства, заставляя зрителя сопереживать герою. Уравновесить кадр можно с помощью предмета или человека, поставив его в пустую часть кадра.²³⁸

Смысловую нагрузку в кинопроизведении создают **ритм и темп**. О связи ритма с внутрикадровым движением и его темпом писал режиссер и теоретик

²³⁶Кончаловский, А. 9 глав о кино и т. д. [Текст] / А. Кончаловский. – М. : Эксмо, 2013. – 176 с.

²³⁷Волюнец, М. М. Профессия: оператор [Текст] / М. М. Волюнец. – М. : Аспект-Пресс, 2012. – С.8.

²³⁸Там же. С. 15-19.

кино С. Юткевич.²³⁹ «Внутрикадровый темп монтажного элемента с железной убедительностью подсказывает точную длину монтажного куска. Медленно снятые колеса поезда, на какие бы их мелкие куски ни нарезал монтажер, не дадут нужного ощущения быстроты. Поэтому нужно считать установленным, что темп монтажных элементов предопределяет ритм монтажа, то есть длину и количество чередований».

М. Рабигер²⁴⁰ считает, что зритель воспринимает кинофильм прежде всего как музыку. Элементы киноязыка он делит на две основные категории: ритм и средства перемещения. Ритмические звуки воспроизводят движение во времени: это живые звуки, такие как работающий трактор на покосе, жужжание пчёл на лугу, пение птиц в лесу и т.д. Всё это составляет аудиальный ряд, параллельно с которым берёт на себя нагрузку визуальный ритм: симметрия, баланс, повторение, противостояние изображений. Все события в фильме связаны определённым внутренним ритмом: скоростью внутрикадрового движения, продолжительностью действия, формой перебивок.

Перемещением Рабигер называет «способ повествования, средство соединения отстоящих в пространстве и времени блоков, способ, формирующий стиль фильма и выражающий точку зрения автора».²⁴¹ Когда через повествование «прошло время», значит, случилось перемещение, после которого что-то изменилось. Оно может произойти как в пространстве, так и во времени. Сочетание кадров одного за другим, где сначала подросток спит на заднем сидении автомобиля, затем резко тормозящий водитель - дают зрителю мёртвое тело парня – мощная по эмоциональному воздействию связка, выражающая перемещение. Реализовывать этот режиссёрский приём можно и при помощи звука: первый кадр - лесной ландшафт, второй - городской пейзаж, но лесное пение птиц всё ещё продолжается. Это означает, что сердце героя осталось в лесу.

²³⁹Выразительные средства кинематографа. Режим доступа :<http://radteh.ru/kino/2.html> (дата обращения 30.11.2021).

²⁴⁰Рабигер, М. Режиссура документального кино [Текст] / Майкл Рабигер; пер. с англ. Е. В. Масловой и Д. Л. Караваева; Гуманитарный ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. – 4-е изд. – М. : ГИТР, 2006. – 543 с.

²⁴¹Там же.

Рабигер советует начинающим документалистам фокусировать внимание на природных особенностях человеческого восприятия.

Видеомонтаж - сложный технический и творческий процесс соединения кадров.²⁴²

Зачастую монтаж помещают на четвертое, пятое или даже предпоследнее место в списке средств выразительности после драматургии, изображения и звука. Существует мнение, что монтаж – это новый метод художественного мышления.²⁴³

Однако уже на ранних этапах истории и теории кино роль монтажа оценивалась очень высоко. Этому методу уделяется внимание в работах Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, М. Рабигера, М. Ромма А. Соколова, И. Смирнова, И. Шубиной и др.

В 1917 году режиссёр-теоретик Л. Кулешов написал: «Для того, чтобы сделать картину, режиссер должен скомпоновать отдельные снятые куски, беспорядочные и несвязные, в одно целое и сопоставить отдельные моменты в наиболее выгодной, цельной и ритмической последовательности, также, как ребенок составляет из отдельных, разбросанных кубиков с буквами целое слово или фразу».²⁴⁴ Кинематографический термин «Эффект Кулешова» означает эффект появления нового смысла от сопоставления двух кадров, поставленных рядом. Л. Кулешов советует помнить о том, что монтаж фильма задаёт ритм, а также не забывать о соотношении ритма монтажа сцен с динамикой всего фильма. Не стоит думать, что вначале монтируются сцены, а потом из них вся картина²⁴⁵.

Хороший монтаж может превратить посредственную видеоработу в киношедевр. «Его вещь была правильно снята, но неправильно смонтирована», -

²⁴²Выразительные средства кинематографа. Режим доступа <http://radteh.ru/kino/2.html> (дата обращения 30.11.2021).

²⁴³151. Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : учебник : в 3 ч. Ч. 3 / А. Г. Соколов. – М., 2003. С. 12-13.

²⁴⁴ Там же.

²⁴⁵Кулешов, Л. В. Азбука кинорежиссуры [Текст] / Л. В. Кулешов. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1969. – 132 с.

сказал однажды С. Эйзенштейн²⁴⁶ о фильме своего ученика. По мнению С. Эйзенштейна, монтаж является основным элементом выразительности в кино.²⁴⁷ Он писал, что если противопоставить два кадра, то это произведет эффект, который превысит по силе воздействия эффект каждого кадра в отдельности. Отличие Эйзенштейна от других режиссеров немого кино, в том, что он не использовал кадры только для того, чтобы рассказать или описать, он работал с кадрами, так же, как музыкант со своим произведением, пробовал и подбирал, ища единство или разногласие. Такой стиль позволял экранизировать самые расплывчатые, абстрактные, философские темы.²⁴⁸

Понятие монтажа многогранно. Во-первых, он представляет собой систему специфических выразительных средств экрана, из которых складывается кинематографическая образность. Во-вторых, в искусстве монтаж выражает принцип и закономерности построения художественного образа. В третьих, он является творческим и технологическим процессом синтеза отдельных кадров в единый идейно-художественный организм. М. Ромм характеризует монтаж как мысль автора-творца с его видением мира в наиболее выразительном и осмысленном воплощении.²⁴⁹

Объединяющим звеном выразительных средств монтажа выступает композиция кадра, которая складывает их в новое художественное целое – мизанкадр (С.М. Эйзенштейн). Общую мысль отдельного эпизода выражает мизансцена.

Существуют универсальные приёмы монтажа, актуальные для любого вида киноискусства. Среди наиболее распространённых приёмов выделяют:

- 1) Контрастность (сближение противоположных по смыслу элементов кинопроизведения);

²⁴⁶Эйзенштейн, С. Полн. собр. Соч. Т. 3. С. 63.

²⁴⁷Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 2000. – 588 с.

²⁴⁸Там же.

²⁴⁹Ромм М. Заметки о монтаже // Искусство кино. 1959. № 6.

- 2) Параллелизм (параллельно могут развиваться сюжетные линии, судьбы, имеющие внутренний смысловой контакт);
- 3) Одновременность (изображение в изображении, действие на нескольких экранах сразу);
- 4) Лейтмотив (напоминание, подчёркивание основной мысли сценария);
- 5) Последовательность (логичное формирование материала в хронологической последовательности, исторически и природно обусловленной).

Создание фильма включает в себя несколько компонентов: мизанкадр (образное решение действия в кадре); стоп-кадр (обобщение); глубинный кадр (диагональное построение действия); внутрикадровый монтаж (смена ракурсов и крупностей планов внутри кадра во время съёмки); сцена (кадры объединены содержанием, временем и местом действия); мизансцена (действие на сцене выражает идейно-художественный замысел фильма).

Результатом монтажа является установление соответствия видеоряда естественным процессам зрительного восприятия (Н. Изволов).²⁵⁰ Поэтому кинематограф так близок и понятен человеку. Монтаж может мгновенно изменить видение зрителя, что равносильно тому, как нормальный человек естественно переводит взгляд на другой объект.²⁵¹ Принцип монтажа когерентен восприятию человека, как переводится взгляд, дискретность зрительного восприятия. Однако есть опасность, что монтаж утратит связь с естественным восприятием.

Во время монтажа документальных и художественных кинопроизведений режиссёры монтажа применяют внутри одной сцены правила плавных переходов. Каждое из правил монтажа соответствует свойствам восприятия человеческим глазом действительности.

Приведем основные правила монтажа:

²⁵⁰Изволов, Н. Что такое кадр? [Текст] / Н. Изволов // Искусство кино. – 2000. – № 9. – Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article23> (дата обращения: 02.04.2023).

²⁵¹Там же.

- 1) Монтаж по крупности (соединение кадров разного масштаба через один план);
- 2) По направлению движения объекта;
- 3) Монтаж на изменение направления съёмки и крупности персонажей в одной и той же сцене (применяется в диалогах, группировке статичных кадров);
- 4) По принципу ориентации в пространстве (координация кадров по движению, взгляду персонажа);
- 5) Монтаж по темпо-ритму;
- 6) По внутрикадровому направлению (в кадре может быть несколько направлений, необходимо выбрать главное)
- 7) Метрический монтаж (чередование кадров разной длины);
- 8) Ритмический монтаж (скачок с одного темпа и ритма на другой);
- 9) Монтаж по движению переднего плана;
- 10) По свету и цвету
- 11) Монтаж по звуку и др.²⁵²

На основе опыта известных кинорежиссёров, в теории кинематографа выделены и исследованы следующие формы монтажа.²⁵³ Их можно назвать композиционными приемами.

Формально-описательный монтаж - наиболее популярная форма монтажа, которая раскрывает тему логично, по порядку, внутри одного эпизода и между отдельными монтажными фразами. При этом происходит чёткое движение по линии сюжета от начала к концу, от завязки к развязке. В дальнейшем будет показано, что такой монтаж характерен для документального кино Красноярского края (в особенности телепублицистики), но многие авторы прибегают к более сложным формам.

²⁵²Шубина, И.Б. Основы драматургии и режиссуры рекламного видео: Творческая мастерская рекламиста – Москва: ИКЦ «Март», 2004. – С. 147.

Параллельный монтаж. Когда несколько сюжетных линий (две и более) развиваются вместе, но в разных местах. История происходит в одно и то же время, но герои и их местонахождение разные. За счет параллельного монтажа зрители могут наблюдать за жизнью и ситуациями главных героев одновременно, независимо от того, что зачастую они находятся на расстоянии друг от друга. Красноярский документалист В. Варакина использует данный приём в документальном цикле «Две цивилизации».

Ассоциативный монтаж. Пожалуй, самый сложный из всех. Монтаж, за счёт которого происходит перемещение героя во времени и пространстве на основе ассоциаций. Например, герой сидит у могилы матери, плачет и его «отбрасывает» на 10-15 лет назад. Зритель видит сцену, где он маленьким мальчиком, гуляет в парке с мамой. При помощи ассоциативного монтажа мы можем оказаться в любой момент времени, в любой точке земного шара и за его пределами.²⁵⁴ Можно использовать данный вид монтажа в фильмах, но не стоит строить на нём всё произведение. Драматургию одним приёмом не заменишь. Ассоциация – острое авторское оружие. Яркую и выразительную ассоциацию можно назвать метафорой, а монтажный приём, поднимающий ассоциацию, тематическим монтажом.

Тематический монтаж. Для его описания Соколов А.Г. предлагает вспомнить песенку «Мы едем, едем, едем в далёкие края». Песня, в которой поётся, что кто-то («Мы») везёт куда-то разных животных. Соколов утверждает, что если бы по данному произведению снимали фильм, то он имел бы тематический монтаж.²⁵⁵ То есть, были бы сняты кадры, которые соответствовали бы числу персонажей. А зритель понял бы, что все герои едут в одну сторону, с одинаковой скоростью и на одном и том же транспорте. В советской документалистике данный приём применялся часто.

²⁵⁴Соколов, А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Москва, 2005. – С. 170.

²⁵⁵Соколов, А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Москва, 2005. – С. 170.

Межкадровый монтаж. Кадры разрезаются и монтируются в определённом порядке, для того чтобы подчеркнуть конкретное настроение или выделить деталь. В межкадровом монтаже используются различного рода склейки и переходы от кадра к кадру.

Внутрикадровый монтаж реализуется в процессе видеосъёмки. Статичные пластические образы сопоставляются с пластическими образами действия путем использования движения объектов в кадре (мизансцены) и путем различных движений самой камеры, которое обеспечивает смену информации и развитие содержания кадра. В то же время внутрикадровый монтаж можно рассматривать как совмещение двух мизансцен.²⁵⁶ Можно выделить несколько средств для создания данного вида монтажа. Первый из них – панорамирование. Камера остаётся на месте, но при этом вращается: вверх или вниз, вправо или влево. Таким образом, объектив воспроизводит движение глаз или головы человека, стоящего на одном месте. Второй вид съёмки – проезд, или тревеллинг (от англ. travelling – «путешествующий», «передвигающийся»). Тревеллингом называют движение камеры, которая снимает предмет или человека, а угол между оптической осью объектива и плоскостью предмета остается во время съёмки неизменным.²⁵⁷ Например, съёмка движущихся автомобилей, или идущий по улице человек.

Особый вид тревеллинга – отъезд и наезд. В данной съёмке изменяется угол зрения объектива и зависящая от него крупность изображения. Последние десять лет наезд камеры заменили на оптический, при котором используется специальный объектив для того, чтобы сменить угол изображения.

Третий вид съёмки в движении – траекторная съёмка. По сути это всевозможные сочетания тревеллингов с панорамированием. Технически это

²⁵⁶Там же.

²⁵⁷Телевизионная журналистика : Рекомендовано Министерством образования Российской Федерации в качестве учебника для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению и специальности "Журналистика" / Ред. колл. : Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А. Я. Юровский. - 3-е изд., перераб. и доп. - Изд-во Московского Университета : Высшая школа, 2002. - 299 с.

достаточно сложный процесс, для реализации которого используются операторские краны с выносными стрелами. Такой технический симбиоз позволяет в одном моменте времени поднимать, поворачивать и двигать в любую сторону камеру. Для достижения максимальной результативности используются еще несколько десятков различных механизмов и приспособлений. В числе способов видеосъемки можно выделить наплыв, затемнение, вытеснение (или «шторку»), двойную экспозицию, скольжение (или «смазку»), расфокусировку.

В данной работе мы привели три списка, относящихся к описанию монтажа: «приемы», «принципы» и «формы» монтажа. Следует отметить, что некоторые позиции, присутствуют в разных списках, т.е. три классификации частично перекрывают друг друга. Такая ситуация не идеальна с логико-методологической точки зрения, однако во-первых, она часто встречается при описании сложных реалий, к которым относится монтаж, во-вторых, она не мешает анализу кинотекстов.

Важнейшим изобразительным средством киноязыка является **план**. Самые распространённые виды планов: общий, средний и крупный. Более дробное деление включает шесть планов: деталь, крупный план, 1-й средний, 2-й средний, общий план, дальний план²⁵⁸ (по Л. Кулешову²⁵⁹). Лев Кулешов был первым, кто систематизировал планы по крупности.

План или (как его ещё могут называть) кадр – это своего рода «кирпич», некая склеивающая частичка при монтаже изображения. Он может быть урезан в итоге, но всё равно от склейки до склейки будет называться планом. Стык или склейка – это место, где соединяются конец первого кадра и начало второго.²⁶⁰ От того, как будет расположен план, зависит логическое восприятие. Когда человек заходит в помещение, он сначала осматривает его – это дальний план, затем

²⁵⁸Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : учебник : в 3 ч. Ч. 3 / А. Г. Соколов. – М., 2003. - С. 39.

²⁵⁹Кулешов, Л.В. Первые киносьемки [Текст] : Работа с актером / Проф. Л. Кулешов. - Москва : Искусство, 1962. - С. 23-24.

²⁶⁰Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : учебник : в 3 ч. Ч. 3 / А. Г. Соколов. – М., 2003. С. 30.

присматривается и замечает другого человека – это общий план. Он может подойти к человеку ближе, тогда это будет уже 2-й средний или 1-й средний план и так далее.

В зависимости от правильности применения крупности плана режиссером и оператором кинокартина будет выглядеть скучной и растянутой, или же будет яркой и выразительной.

Цвет. Исследованию цвета как сильному выразительному средству посвящено большое количество исследований. (Железняков²⁶¹, И. Иттен²⁶² и др.). Цвет появился в кино сразу же после звука: ещё в 30-х годах прошлого века начали снимать цветное кино. Так, возможности многоцветной и монохромной съёмки стали важным источником обогащения изобразительной ткани фильма.²⁶³ Основными свойствами цвета, представляющими интерес с точки зрения их использования в искусстве кино, являются: контрастность, ассоциативность, способность образовывать гармоничные и дисгармоничные сочетания, оказывать эмоциональное и эстетическое воздействие.

Цвет можно рассматривать в контексте хроматемной знаковой системы.²⁶⁴ «Хроматемой называется знак, посредством которого выражаем коммуникативное и психологическое значение цветов», - даёт определение Х. Кафтанджиев. При помощи хроматем у режиссёра есть возможность:

- посредством цветов описать форму и пространство;
- создать настроение;
- представить цвет как носитель значений;
- использовать цвет в качестве символа;

²⁶¹Железняков, В. Н. Cinematographer. Человек с фабрики грез [Текст] / В. Н. Железняков. – М. : Пробел-2000, 2004. – 200 с.

²⁶²Иттен, И. Искусство цвета [Текст] / И. Иттен ; пер. с нем. Л. Монаховой. – 4-е изд. – М. : Д. Аронов, 2007. – 94 с.

²⁶³ Штандке, А.А. Выразительная функция цвета в современном неигровом кино // Журнал Вестник ВГИК, № [4 \(46\)](#). – 2020.

²⁶⁴Кафтанджиев, Х. Семиотика абсолюта - М.: «РИП-холдинг», 2006. – С. 102.

- достичь композиционного единства;
- обозначить акценты.

Постоянное совершенствование фото- и кинотехники, улучшение цветопередачи видеоизображения позволяют кинорежиссерам сосредоточить внимание на чем-то конкретном и важном, выделить значимую фигуру на общем фоне, и, наоборот, распределить внимание, вызвать ассоциации, спровоцировать эмоции, поработать на контрастах.

Звук. Классификация звука: слово, музыка, шум, которые также имеют свою классификацию. Слово — это авторский текст, диалог, закадровый или внутренний монолог/диалог.

Взаимодействие звука и изображения усиливает ритм и динамику кинофильма, поэтому важно быть внимательными к звуку во время работы над фильмом. Звук создаёт изображение, как и изображение звук. К несчастью, в наше время чаще всего «хороший звук» - это громкий звук.

Чёткая запись выстрелов и взрывов – это ещё не хороший звук. Хорошо сыгранная и записанная музыка не имеет смысла, если она плохо вписывается в сценарий фильма. Не всегда хорошо, если в фильме много диалогов. Шумы, музыка и пр. будут значимы, только тогда, когда станут единым целым – идущими во времени и задействованы с другими элементами звукозаписи.²⁶⁵

Как правило, в кино есть два вида музыки – в кадре и за кадром.

Смирнов И.П. утверждает, что музыка может быть свободна (самодостаточна) только в кинематографе, поскольку именно он «приближается к идее современного театра как естественного сращения всех искусств».²⁶⁶

²⁶⁵Русинова, Е. Звук рисует пространство/Е. Русинова [Электронный ресурс]//КиноведческиеЗаписки. – 2005. – №70. – С.237 – 248. – Режим доступа: www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/233/ (дата обращения 12.04.2022).

²⁶⁶Смирнов, И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – Спб.: Издательский дом «Петрополис», 2009. – С. 382.

Музыка в кино делится на иллюстративную, драматургическую и настроенческую.²⁶⁷ Иллюстративная музыка передаст настроение героя и способна держать нужное состояние в течение определенного времени. Её звучание подходит под картину и не портит впечатление. Настроенческая музыка передаёт эмоции и чувства автора к картине. Драматургическая музыка расставляет нужные акценты в кадре и даёт понять и осознать нужное настроение при просмотре. «Как в изобразительном ряду может идти рассказ или от автора, или от имени персонажа, так и в музыке на экране, в ее функциональных возможностях существуют две позиции: позиция автора и позиция персонажа, объективное или субъективное выражение чувств, настроения, отношения к событию или к другому персонажу. Выбрать позицию - одна из первых задач для режиссера, звукорежиссера, композитора или компилятора. Конечно, чаще всего в экранном творчестве музыка выражает авторское начало».²⁶⁸

Шумы. Они бывают синхронные и фоновые.²⁶⁹ Синхронные шумы – те, источник которых зритель может видеть. Как правило, это единичный или повторяющийся отрывочный звук. Фоновые шумы - звуки, непрерывные и долгие.

По мнению Соколова, «шумы - не придаток звуковых фонограмм, не затычка для звуковых дыр и провалов, а богатое самостоятельное выразительное средство. Нужно только творчески и умело им пользоваться. Иногда шумы и звуки нужно выдумывать, конструировать и сочинять, как сочиняют настоящую музыку».²⁷⁰

Шум в кинофильме выполняет важные функции, помогая зрителю понять определённые режиссёрские задачи. К числу задач относятся:

1. Создание живой атмосферы, «эффекта присутствия». Эта задача предполагает неразрывную связь между увиденным и услышанным.

²⁶⁸Соколов А.Г. «Монтаж: телевидение, кино, видео». - М., 2001.

²⁷⁰Соколов А.Г. «Монтаж: телевидение, кино, видео». - М., 2001.

2. Сотворение звукового образа, который дополняет изображение.
3. Создание эмоционального фона, способствующего раскрытию образа героя.
4. Задать динамику фильму, его темп и ритм.
5. Акцентировать внимание на важных событиях.

Важную роль играют звуковые эффекты такие, как пауза и интершум.

Интершум – настоящий шум с места события, в котором находится герой здесь и сейчас. Если герой помещен в обстановку, которая для него характерна, то интершумы, обычные в данной обстановке, играют важную роль в создании его образа.

Пауза – звук тишины, который записан для того, чтобы зритель обратил внимание на определённые моменты в кино. Тишина в кинематографе может усиливать напряжение, отодвигать развязку, доводить до кульминации, а также участвовать в создании средств музыкальной артикуляции.

Монтаж звуковой дорожки даёт возможность совместить музыку и звуки смеха, плача и т.п., тем самым создавая большое количество выразительных образов. Наложение звука на монтаже помогает не просто скрепить, но и связать по содержанию разные сцены.²⁷¹

В. Железняков пишет, что, несмотря на то, что в современном мире кинематограф придаёт звуку огромное значение, большая часть восприятия зрителем картины всё же зависит от визуальной части.²⁷² Даже актёрская игра, если она будет снята как-то не так, то до зрителя не дойдут те смыслы, которые были заложены в картину. Это же относится и к режиссерским приемам. Пусть

²⁷¹ Демещенко, В.В. Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве // European Journal of Arts. 2016. № 3. С. 9-14.

²⁷² Железняков В. Н. Cinematographer. Человек с фабрики грез. – М.: Пробел-2000, 2004. – 200 с.

даже многие из них завязаны на звукозрительных сочетаниях, они должны будут обрести визуал, чтобы зритель мог их воспринимать.²⁷³

Выразительно-технические средства необходимы для создания качественного документального фильма: глубокого, яркого, содержательного... При умелом использовании творческого инструментария можно избежать нарушения ключевого принципа документализма – отображения реальности.

Выводы по первой главе

На основании проведенного в данной главе анализа автором сделаны следующие выводы.

Документальное кино, являясь публицистическим жанром, строится на двух типах дискурса: документальном, т.е. изобразительном и художественном, т.е. выразительном. Публицистичность кинодокументалистики означает присутствие авторского видения, осмысления и оценки, что вносит субъективность в кинотекст и, тем самым, проблематизирует возможность объективного отображения реальности.

Особенность документального кинематографа становится более явной и, в тоже время, проблемной, если анализировать сходство и различие художественного и документального кино. Обоим присущи: в плане содержания - публицистичность, авторское видение объекта отображения, позиционирование по отношению к своей аудитории; в плане выражения - использование выразительных средств, специфичных для кинотекста.

Для экспликации различий необходим анализ диалектики документального и художественного как отношения между изобразительностью и выразительностью. С целью выявления отношения между изобразительностью как объективностью и выразительностью, важно обратиться к опыту осмысления данной проблемы в культурологическом дискурсе. Из всего необозримого

²⁷³ Там же.

множества для данного исследования были выбраны имена и тексты, представляющие разные хронотопы и разные идеологии. Тем важнее оказывается их сходство. Оно состоит в разработке концепции соавторства создателя текста и его читателя или зрителя. Соавторство предполагает наличие общего языка для обоих участников данной коммуникации. Общий (кино)язык из носителей субъективности делает автора и его аудиторию субъектами. Что не отменяет тенденцию, действующую в направлении разрыва коммуникации: усложнение авторского языка, его субъективизация, и упрощение зрительского восприятия (клиповое мышление).

Для документалистики конца двадцатого – начала двадцать первого веков характерно обращение к притчевому дискурсу, что связано с особенностями семиосферы, а именно, с необходимостью защиты нравственных ценностей, с одной стороны, и недоверием к нравоучительному нарративу – с другой. Язык притчи позволяет непротиворечиво соединить принципы документальности и художественности, изобразительности и выразительности, поскольку форма иносказания делает явной грань между планом содержания и планом выражения.

Одной из важнейших аналитических характеристик, раскрывающих профессиональную культуру автора, является отнесенность созданного им кинотекста к жанровой категории «документальное кино». В отечественной медиологии и культурологии вопрос определения жанра документального фильма проблематизирован наличием следующих оппозиций: авторское документальное кино – жанровое документальное кино, игровое – неигровое кино, телепублицистика - кинодокументалистика.

Жанровое и авторское документальное кино отличаются степенью вмешательства автора в содержание фильма и характером данного вмешательства. Смысл концепта «жанровое кино» состоит в том, чтобы авторское кино могло определять себя через свою противоположность.

Оппозиция «игровое-неигровое кино» говорит о том, что в создании достоверного образа реальности не всегда возможно использовать только документы: свидетельства участников событий, архивные материалы и т.п. Приемы игрового кинематографа не просто заполняют пустоты, но обеспечивают степень выразительности, необходимую для эмоционального вовлечения в материал и автора, и зрителя. Одним из наиболее востребованных приемов игрового кинематографа в документалистике является приём исторической реконструкции.

Сравнение телевизионной публицистики и кинодокументалистики углубляет понимание зависимости медийного продукта от технических характеристик его создания и условий потребления. Кинодокументалистику отличают следующие особенности: 1) обоснованность присутствия режиссёра в кадре; 2) повествовательность: нарратив без комментариев режиссёра; 3) сюжетность; 4) метафоричность, образность; 5) сопереживание герою (проживание с ним определённых моментов его истории). Теледокументалистика имеет следующие особенности формата: 1) обилие стендапов, 2) закадровый голос, 3) событийность, 4) относительная бедность художественного языка, 5) отсутствие длительного наблюдения героев и обстоятельств, 6) эмоциональная отстранённость.

Три выделенные пары противоположностей, по-разному раскрывают сущность принципа документализма, выражают его глубину и проблемность противопоставления объективного и субъективного в публицистике. Умение обозначить границу между объективным отражением реальности и субъективным способом её отображения, и при этом делать это не в ущерб выразительности, является проявлением профессиональной культуры автора, его способности с помощью эстетического инструментария превращать документальный материал в произведение искусства.

Основным инструментом для исследования творчества документалистов был выбран нарративный анализ, адаптированный к особенностям анализа кинотекста. Нарративная интерпретация наиболее универсальна, она включает все традиционные аналитические позиции, относящиеся к плану содержания и плану выражения.

Анализ выразительных средств киноязыка позволяет исследовать творческий инструментарий красноярских режиссеров, разобраться в технологии съёмки и монтажа фильмов и определить уровень их профессионализма.

Глава 2 Документальное кино Красноярского края

2.1 История развития сибирской документалистики на фоне отечественной

Прежде чем говорить о становлении и развитии документального кино в Красноярском крае, следует обзорно рассмотреть социокультурные условия и процесс развития российского документального кино в целом, а также обратить внимание на культурную рецепцию – образ сибирской территории в культурологических текстах. Рассматриваемый исторический период обусловлен наиболее активным развитием российского документального кино в связи с открытием и развитием филиалов Свердловской киностудии в разных городах страны, в частности, в столице Красноярского края. Региональное кино, безусловно, попадает под влияние общих исторических условий. Тенденции развития сибирского кинематографа имеют свою специфику, но всё же находятся в зависимости центра.

История документального кино Восточной Сибири от дореволюционного периода до постперестроечного отражена в книге Т.Д. Зыряновой.²⁷⁴

Жители Иркутской губернии впервые увидели «синематограф» (или движущуюся фотографию) в 1897 году: это были кадры коронации императора Николая II, снятые оператором фирмы братьев Люмьер. В 1905 году иркутский предприниматель итальянского происхождения Дон-Отелло открыл первый в Иркутске стационарный кинотеатр «Электротеатр». Именно он и стал первым кинохроникёром столицы восточно-сибирского региона (один из его ранних фильмов посвящён Байкалу). В годы Октябрьской революции Антонио Михайлович запечатлел на кинокамеру вход в Иркутск войск Красной Армии. Кинохроникёр снял порядка сотни кинолент, составивших большую и лучшую долю кинопродукции дореволюционного производства фильмов.

После революции иркутские кинотеатры стали национализированными. Владельцы-прокатчики эмигрировали, а оператора-кинохроникёра А.И. Гончарова репрессировали. На этом заканчивается первый период развития иркутского кинематографа, где был организован не только прокат фильмов, но и производство собственного кино. В связи с этим фактом Иркутск называют кинематографической столицей Сибири.

Возрождение сибирской документалистики началось в Новосибирске: в 1928 году там открыли корпункт «Совкино». Иркутский хроникёр В.А. Петров зафиксировал на плёнку первомайскую демонстрацию. С этого сюжета началась новая жизнь иркутского кинопроизводства. В 1932 году появился первый киножурнал (материалы о Падунских порогах, Байкале, сибирских деревнях и сёлах) Иркутского отделения Союзкинохроники, создателем которого тоже выступил В.А. Петров. Кинооператор прошёл с кинокамерой всю Великую Отечественную войну – создал кинолетопись ВОВ. Его фильмы отмечены государственными премиями СССР, а автор вошёл в число 240 фронтовых хроникёров.

²⁷⁴ Зырянова, Т. Д. Мастера экранной публицистики Сибири : учеб. пособие /Т. Д. Зырянова. — Иркутск : Изд,во Иркут. гос. ун,та, 2009. — 135 с.

Далее Т.Д. Зырянова уделяет внимание истории Восточно-Сибирской студии кинохроники и её мастерам. Исторические моменты «строек века», осуществляемые в Иркутской, Братской, Богучанской, Усть-Илимской ГЭС и Байкало-Амурская магистрали фиксировались в хроникальных материалах иркутской киностудии. Это сюжеты про тундру и тайгу, про сибирские реки, портреты героев сибирских романтических профессий.

Документальному кино Западной Сибири второй половины XX века (с доперестроечного периода до начала XXI века) посвятила свое исследование Н.Ф. Хилько.²⁷⁵ Автор рассматривает киноискусство (как профессиональное, так и любительское), проводит сравнительный анализ фильмов документалистов-профессионалов и любителей г.г. Новосибирска, Омска, Кемерово, Барнаула. В профессиональных фильмах можно заметить как линейные, так и нелинейные сюжеты, а также их сочетание, стремление документалистов показать социальную значимость фактов и событий для страны и региона, а также характерны «смещение времен, материализация мыслей персонажей». Язык образов сложен из кадров-символов (яркие природные ландшафты, живописная городская среда, контраст сцен труда и обстановки). Н.Ф. Хилько характеризует образный строй этих фильмов как хроникально-реконструктивный документализм. Данная формулировка наводит на мысль о не отображении режиссёрами реальности, а о преподнесении её в социально-одобряемом виде.

Любительское документальное кино Западной Сибири показывает «остроту» факта в истории фильма и его локальную значимость, здесь превалирует бессюжетность. Ретроспективный монтаж сочетается с документальным материалом, а «скрытая камера» с репортажным методом съёмки. В отличие от профессионалов, любители-режиссёры используют преимущественно средние и крупные планы. И те, и другие документалисты показывают человека в его натуральной среде, возвышают образы «малой» Родины, поднимают тему труда на ней, подчёркивают целесообразность

²⁷⁵Хилько, Н. Ф. Кинематограф Сибири: коммуникация, язык, творчество [Текст] / Н. Ф. Хилько. – Омск, 2010. – 99 с.

народных инициатив («Цикл о Чернобыле», «Берег двух океанов» В. Новикова). В сибирских кинодокументальных лентах преобладали линейные сюжеты, социально-возвышенный пафос нарратива.

Этнокультурно-региональная идентификация образов исторического прошлого и современности выражена следующим тематическим рядом: красота родного края и любовь к малой Родине; эстетика труда и героизм трудовых буден, показ трудовых традиций; призыв к охране природы, национального наследия и памятников культуры; красота и величие науки; выдающиеся деятели культуры региона.²⁷⁶ Профессиональный кинематограф 80-х открывал и парадоксальность бытия: показывали не только идеологизированные сюжеты, но пытались раскрыть и «запрещенные» темы, связанные с искусством, духовно-нравственными нормами, особенностями ментальности, экологий. Хилько называет данную тенденцию *доперестроечной реабилитацией реальности*, реализованной при помощи кинодокументалистики.

Обращаясь к изучению специфики сибирских текстов, считывается определённый образ северной территории, согласно которому Сибирь преподнесена читателю или зрителю как равнодушная холодная пустыня, «символ космической вечности»,²⁷⁷ немилая земля для сосланных, мотив исчезновения памяти. Концепт периферии, безусловно, свойственен и сибирским – красноярским кинотекстам (д/ф «Сельский кинемеханик», «Госпожа тундра», «Плотина», «Мученики и исповедники», «Предчувствие», «Жизнь по-чёрному» «Последняя рыбалка Тамары» и др.), однако такую клишированную крайность сегодня можно оспорить даже и в этих картинах. Отражение социально-пространственной маргинальности не всегда совпадает с современным социальным заказом: всё зависит от намерений документалиста, зачастую зависимо от заказчика, и личного, субъективного восприятия автором

²⁷⁶Хилько, Н. Ф. Кинематограф Сибири: коммуникация, язык, творчество [Текст] / Н. Ф. Хилько. – Омск, 2010. – 99 с.

²⁷⁷Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве [Текст] : коллективная монография / отв. ред. К. В. Анисимов. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2010. – 237 с. (серия «Россия как объект литературного воспроизведения»).

отображаемой им действительности. Некоторые современные режиссёры стремятся показать позитивный, романтический и эстетический образ умиротворённой сибирской глубинки, из которой не хочется уезжать, с её красивейшей природой. Малая сибирская родина воспринимается как некий тыл, место силы. Можно предположить, что в исторической ретроспективе прослеживается следующая трансформация стереотипов: представления о «гиблом месте» перерастают в топос духовного возрождения, истоков для человека, который родился именно здесь (д/ф «Вечные селения», «Ефимова правда», «Последняя рыбалка Тамары», «Златоуст из Потеряевки» и др.). Вероятно, такой процесс трансформации можно рассматривать в качестве аутентичного регионального признака сибирской культуры, её особенностью, отличающей кино о Сибири от других национальных киношкол.²⁷⁸ Культурная репрезентация и самоидентификация региона выражается как через сибирские стереотипы, так и через изменение образов героев: врачей, изобретателей, художников, спортсменов с их уникальным предназначением именно на своей земле («Борьба Миндиашвили» А. Гришакова, «Кардиохирурги», «Краснолуцкий» И. Зайцевой, «Космос над Енисеем» Э. Астраханцевой и др.). Ярким примером стал современный документальный сериал молодых красноярских режиссёров В. Буйлова и В. Тарасова – «Там, где наш дом», состоящий из четырёх новелл о неординарных людях Красноярского края разных профессий и взглядов на жизнь. Их объединяет место, в котором они выросли и живут (спортсменка-колясочница Наталья Рыжова, хирург, заведующий отделением микрохирургии и пластической хирургии Красноярской краевой клинической больницы Вадим Кеосьян, первооткрыватель новых видов доисторических животных Сергей Краснолуцкий, главный тренер сборной Красноярского края по альпинизму, мастер спорта Николай Захаров).

²⁷⁸Савельева, Е. Н. Кино в Сибири и кино о Сибири: проблема тематической специфики регионального кинематографа [Текст] / Е. Н. Савельева // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 304. – С. 81–85.

В 80-е документальная кинематография имела стабильное государственное финансирование. Такой крупной кинематографической отрасли, как отечественное неигровое кино, не было ни в одной стране.²⁷⁹ Данное преимущество создавало условия для *нравственного кризиса в документальном кино* (как оценивает исследователь Л.Н. Джулай). Многие мастера кинопублицистики были вынуждены работать в «аппаратном», «официозном» кино. Конечно, не все режиссёры снимали фильмы в согласии со своей совестью, хотя были и те, кто спокойно соглашался работать с государственными заказами вопреки своим взглядам. Для одних документалистов это время стало творческим кризисом, для других же – стабильностью и возможностью выполнять важную культурно-просветительскую миссию.

И всё же, некоторые профессионалы отступали от неписанных, цензурных правил. Они фиксировали приметы застоя — экономической стагнации, духовного оскудения, экологической напряженности. Такой смелой позицией отличалась Свердловская киностудия, раздражавшая руководство своими граждански честными, проблемными кинолентами («Сеятель твой и хранитель», «Священный Байкал», «Молочные реки», «Открытое письмо» и другие).

Последнее двадцатилетие советского общества отмечено противоречивыми тенденциями в развитии культуры. С одной стороны, были кризисные моменты, связанные с застойным характером эпохи. С другой — поиски выхода из кризиса давали толчок для духовных исканий творческой интеллигенции. Этот период отмечен заметными достижениями в культурной сфере. В частности, в Красноярском крае появились профессиональные творческие коллективы; местные писатели, художники, артисты приобрели известность далеко за пределами региона.²⁸⁰

²⁷⁹ Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Материк, 2005. — 240 с.

²⁸⁰ Иллюстрированная история Красноярья (XVI – начало XX века) / Г.Ф. Быконя, В.И. Федорова, В.А. Безруких; [Электронный ресурс] / Электрон. дан. / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2015. – Систем. требования: PC не ниже класса Pentium I ADM, Intel от 600 MHz, 100 Мб HDD, 128 Мб RAM; Windows, Linux; Adobe Acrobat Reader. – Загл. с экрана.

Л.Н. Джулай называет *документалистику начала перестройки кинематографом быстрого реагирования* с активной наступательной позиций и публицистической задиристостью. (Фильмы «Июльский снег Уренгоя» (1986, реж. Б. Урицкий), «Плотина» (1986, реж. В. Кузнецов), «Гайное голосование» (1988, реж. Б. Кустов). На взгляд исследователя, в этой высокой «температуре» проблемного кинематографа студий Урала и Сибири отражён накал политической ситуации. Через документалистику конца 80-х показана противоречивость процесса ломки системы социально-нравственных ценностей, господствующей в период социализма. На экран вышли «переломные» фильмы «цвета крови», не имеющие чёткой жанровой структуры, которая бы сковывала их жажду «правды жизни». Например, фильм «Предел» об изнасиловании матери-алкоголички своим же сыном и его друзьями (1986, ЦСДФ, реж. Т. Скабард).²⁸¹

Кинематографисты перестроечного периода проявляли активную гражданскую позицию, энергично коммуницируя друг с другом и с аудиторией. ««Новое мышление», обернувшееся драматической ломкой всей социальной структуры, сменой вектора движения и ценностных понятий, торопливо провозглашало своих героев: “архангельского мужика” – фермера, отечественного бизнесмена, рок-певца на баррикадах, политика-демократа и политика-либерала...».²⁸²

Подобную ситуацию отмечали красноярские историки-краеведы. Они писали о том, что социально-экономический кризис начала 1990-х гг. больно ударил по культурной сфере в Красноярском крае. Театры, оркестры, галереи стали реже проводить гастроли, спектакли и выставки. Библиотеки и музеи не могли пополнять фонды новыми изданиями и экспонатами. Учреждения культуры вынуждены были искать способы выживания. Началась их коммерциализация. Из-за нехватки средств на треть сократилось число клубов и библиотек в городах.

²⁸¹Малькова, Л.Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино - М.: «Материк», 2001. - 188 с.

²⁸²Джулай, Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...» [Текст] / Л. Н. Джулай // Документальное кино эпохи реформаторства. – М. : Материк, 2001. – С. 28.

Закрывались кинотеатры, резко (на 83 %) уменьшилось количество киноустановок в сельской местности. Материально-техническая база деревенских клубов и библиотек совершенно оскудела. Различия в культурном обслуживании города и деревни крайне обострились. Культуре требовалась государственная поддержка.²⁸³

Начало 1990-х годов в России Л.Н. Джулай обозначает как *инерционный*, когда «профессия документалиста лишается идеи общественного служения, превращается в снобистское занятие, скорее, сочиняющее, а не отражающее реальность».²⁸⁴ А.В. Трухина считает, что для российской документалистики тех лет были характерны: признаки национальной изоляции; авторская индивидуализация; равнодушное, бытописательское, а порой и высокомерное отношение к герою; утрата ответственности за воспитание и образование зрителя; произвольное обращение с документальным материалом; все более широкое использование техники имитации реальности игровыми методами; рыночные критерии оценки творчества; разрыв интересов документалистов и государства; уход кино от политики, от злободневности и событийности; отказ от хронометрирования реальности; и в целом утрата статуса «самого важного» из искусств; превращение жизни в объект эстетизации «чернухи» или конъюнктурной моды.²⁸⁵ «В объектив кинокамеры попадают преимущественно представители маргинальных сообществ: больные старики и брошенные дети, “новые тунеядцы” – бомжи и попрошайки, преступники и экзотические молодежные группы. Новый лексикон кинематографа дополнили лимитчики, “афганцы”, беженцы, жертвы экологических катастроф, наркоманы, сексуальные меньшинства...», - пишет Джулай.²⁸⁶

²⁸³ Красноярье: пять веков истории. Часть I. — Красноярск: группа компаний «Платина», 2005. — 240 с.

²⁸⁴ Джулай, Л. Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества [Текст] / Л. Н. Джулай. – 2-е изд. доп. и перераб. – М. : Материк, 2005. С. 235.

²⁸⁵ Трухина, А.В. Автор и герой в современном российском документальном кино : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03 / Трухина Александра Владимировна; [Место защиты: Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С.А. Герасимова]. - Москва, 2018. - 175 с.

²⁸⁶ 46. Джулай, Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...» [Текст] / Л. Н. Джулай // Документальное кино эпохи реформаторства. – М. : Материк, 2001. – С. 29.

Н.Б. Кириллова, изучавшая историю работы Свердловской киностудии, отмечает, что это объединение вместе со всем российским кинематографом в первой половине 1990-х годов находится в состоянии производственного кризиса. Во второй половине 1990-х годов случился крах отечественного кинопроката. Кино, по выражению Н.Б. Кирилловой, переживало состояние «клинической смерти».²⁸⁷

В результате сравнительного анализа ключевых российских кинолент исследователи Л.В. Татару и А.А. Пронин пришли к следующему выводу: на рубеже XX-XXI вв. можно заметить, что режиссёры перешли к созданию «исторических сенсаций» и «биографий знаменитостей»,²⁸⁸ «звездных» историй.²⁸⁹

Если говорить о состоянии культуры региона в целом, то в Красноярском крае, по мнению историков-краеведов,²⁹⁰ постсоветский период был отмечен и положительными моментами: свободой творчества, оживившей культурную жизнь, созданием национальных культурных центров, которые сохраняли и развивали национальные традиции: проводили выставки, фестивали, создавали языковые школы и коллективы художественного творчества.

К 2000 г. изменилась сфера досуга красноярцев. Открывались современные киноцентры, боулинги, ночные клубы. К сожалению, яркая и насыщенная культурная жизнь была характерна в основном для краевого центра и других крупных городов. Она контрастировала с кризисом культурной сферы на селе. Для развития культуры в сельских районах нужны не только значительные средства, но и продуманная долгосрочная программа. Эта проблема отражена в фильме А. Калашникова «Сельский киномеханик»,²⁹¹ о котором далее будет сказано более подробно. В декабре 2000 г. был принят краевой закон «О

²⁸⁷ Кириллова, Н.Б. Уральское кино: время, судьбы, фильмы : монография — Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. — 432 с. : ил.

²⁸⁸ Татару, Л.В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива//Narratorium. 2011, № 1-2. URL: <http://narratoriLim.rggu.ru/article.html?id=2027.593> (дата обращения 07.02.2021)

²⁸⁹ Пронин А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл: дисс. док. филол. н, СПб., 2016.

²⁹⁰ История Красноярского края. Том 1. Культура. Красноярск: Изд. "Буква", 2008. - с. 66.

²⁹¹ Официальный портал администрации Красноярского края. Режим доступа: http://www.krskstate.ru/kraygrants/dok_kino/kino/0/id/26170 (дата обращения 11.11.2021).

культуре»,²⁹² главными пунктами которого стали статьи о социальных гарантиях работникам культуры. Были также разработаны комплексные целевые программы «Сохранение и развитие культуры Красноярского края», «Поддержка сельской культуры Красноярского края», рассчитанные на реализацию в 2001—2005 годах.

²⁹² Закон Красноярского края от 5 декабря 2000 года № 12—1031 «О культуре» (Красноярский рабочий, 2000, 20 декабря). Режим доступа: http://www.krasrab.com/archive/2000/12/20/15/view_article (дата обращения 13.03.21).

2.2 Возникновение и развитие кинодокументалистики в Красноярском крае

Первый киносеанс в Красноярске состоялся в 1897 г., а в начале XX века в городе действовало три частных кинотеатра. Сибиряки восприняли кинематограф не только как разновидность досуга, но довольно быстро овладели им как профессией.²⁹³

Зарождение кинематографа в Красноярском крае связано с именем первого в истории региона кинооператора, кинохроникёра М.П. Чулкова (1881–1942). В 1913 году он снял фильм «Живая хроника Красноярска», в котором нашло отражение пребывание в городе известного полярного исследователя Ф. Нансена.²⁹⁴ М.П. Чулков в начале прошлого века освоил киносъёмочную аппаратуру, снимал большие сюжеты и демонстрировал их в кинотеатре «Арс» (современное название «Красноярский Дом кино») - одном из первых в городе Красноярске,²⁹⁵ который он также и возглавлял. В том же году часть негативов Чулкова купили французские предприниматели фирмы «Gaumont». Короткометражки «По реке Мане», «По реке Бирюсе» и «Красноярские Столбы» показывались зрителю в Лионе под общим названием «Медвежьи уголки Сибири»²⁹⁶.

²⁹³Красноярье: пять веков истории. Часть I. — Красноярск: группа компаний «Платина», 2005.— 240 с.

²⁹⁴ Иллюстрированная история Красноярья (XVI – начало XX века) / Г.Ф. Быконя, В.И. Федорова, В.А. Безруких; [Электронный ресурс] / Электрон. дан. / Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2015. – Систем. требования: PC не ниже класса Pentium I ADM, Intel от 600 MHz, 100 Мб HDD, 128 Мб RAM; Windows, Linux; Adobe Acrobat Reader. – Загл. с экрана.

²⁹⁵ Где был овраг, там сквер стоит // Красноярский рабочий (2012). Режим доступа: http://www.krasrab.com/archive/2012/01/18/09/view_article (дата обращения 2 декабря 2018).

²⁹⁶ Союз кинематографистов // Красноярский Дом искусств. Режим доступа: <http://domiskusstv24.ru/soyuz-kinematografistov/> (дата обращения 15 июля 2019).

В Архивном агентстве Красноярского края хранятся две оцифрованные хроникальные записи (черно-белые и без звука): хроникально-документальные фильмы «Праздник труда» (1 мая 1918 год) и «Праздник Красноярского вольно-пожарного общества» (9 мая 1918 год). Первый выпуск посвящён празднованию Дня международной солидарности трудящихся (сняты демонстрация и митинг). Второй рассказывает о параде пожарных дружин, демонстрирует показательное тушение пожара с участием членов Исполнительного комитета Красноярского Совета рабочих и солдатских депутатов, в честь которых сегодня названы улицы Красноярска: Дубровинским Я.Ф., Вейнбаумом Г.С., Марковским Т.П.

С тех пор (до образования Красноярской студии телевидения в 1957 году) о развитии документального кино Красноярского края ничего не известно. Этот «пустой» период в истории нашей документалистики как раз совпадает со временем войн - Гражданской и Великой отечественной. Можно лишь предположить, что кто-то из сибирских кинохроникёров реализовался в своей профессии на военном фронте.

В 50-е годы образуются первые профессиональные институции со своей материальной базой. Красноярская студия телевидения (1957), которая была образована на базе Комитета радиоинформации и радиовещания при Красноярском краевом исполнительном комитете советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов (Красноярский радиокомитет).²⁹⁷ Затем Норильская студия телевидения (1959), стартовавшая после первой телетрансляции в Норильске (30 декабря 1958 года).²⁹⁸

Для советского кинематографа 60-е годы знаменовались весомыми творческими достижениями на федеральном уровне и серьёзными работами региональных документалистов. Однако собственного филиала киностудии в Красноярске ещё не было.

²⁹⁷Из истории краевого радио. Режим доступа: <http://krasnoyarsk.rfn.ru/rnews.html?id=471> (дата обращения 11.11.2021).

²⁹⁸Киноархив ВГТРК. Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20160622100850/http://noriisk-tv.ru/history.html> (дата обращения 23.06.2022).

В Красноярске в 1982 году образовалось творческое объединение по производству документальных фильмов — филиал Свердловской киностудии. Этот коллектив ежемесячно выпускал киножурнал «Енисейский меридиан» (в 2022 году «Енисей кино» планирует возродить эту институцию). Документальные фильмы «Плотина», «Госпожа тундра» и другие приобрели всесоюзную известность. Однако власть, помогая работе культурных учреждений, стремилась к жесткому идеологическому контролю над ними. Это ограничивало творческую свободу деятелей культуры.²⁹⁹

В непростых условиях приходилось работать документалистам, что делает их достижения ещё более ценными. Среди видных мастеров выделяются творческие биографии В.В. Кирьянова, Ю.И. Устюжанинова, Ю.А. Ледина.

Бесценный кадровый резерв формировался на телестудии уже с момента её образования. Первым кинооператором в Красноярском крае сотрудники-первооткрыватели Красноярской студии телевидения считают В.В. Кирьянова. Снятые им документальные фильмы рассказали миру о Сибири, Саянах, суровом крайнем Севере («Сороковая весна Рудинского», «Наследник из Калькутты» и др.). Он работал на телестудии почти с момента её основания, проработав около 35 лет. За это время он снял более 200 документальных фильмов. Многие из них стали победителями Всесоюзных телевизионных фестивалей³⁰⁰ и впоследствии были куплены зарубежными телекомпаниями.

Одновременно с В.В. Кирьяновым на красноярском телевидении развивает отечественную кинодокументалистику красноярский кинооператор, кинорежиссёр Ю.И. Устюжанинов (1935-2015) - Почётный кинематографист России, лауреат престижных международных, всесоюзных и всероссийских кинофестивалей.

²⁹⁹ Дроздов Н.И. Красноярье: пять веков истории. Учебное пособие по краеведению / Н.И. Дроздов, Е.В. Артемьев, Г.Ф. Быконя. - Красноярск: группа компаний «Платина», 2005. - 256 с. .Статейнов А. История Красноярского края. Культура / Под ред. А.П. Статейнов, О.М. Покаместова и др. - Красноярск: Буква, 2008. - 550 с. .Шаповалова Л.И. Открыть красоту: художественная культура Красноярского края / Л.И. Шаповалова. - Красноярск: Искусство, 2006. - 175 с.

³⁰⁰ Говорит и показывает Красноярск. Юбилейное, публицистическое, краеведческое издание, посвящённое 55-летию краевого телевидения/автор-составитель Т.Н. Елинская. – Красноярск: Изд-во «Поликор», 2012. – 264 с.

Первый фильм Ю.И. Устюжанинова «Адрес подвига — Енисей» появился в 1963 году. Режиссер снял около шестидесяти документальных лент и около трёхсот сделаны с его участием, многие из них были показаны не только всему Советскому Союзу и России, но и за границей.³⁰¹ В его знаковом фильме «Плотина» (1977) зрительский отклик получил эпизод с демонстрацией картины М. Врубеля «Голова Демона». Возможно, этот кадр был понят как художественный прием, используемый режиссёром в качестве предупреждения и напоминания о том, какой ценой достаётся красноярцам эта электростанция. Кинодокумент «Плотина» является хроникой строительства Красноярской ГЭС: «Без слов, преисполненный тревожной музыкой. Тогда многие оценили работу как увековечивание подвига строителей ГЭС. Но сам Устюжанинов вкладывал другой смысл».³⁰²

Каждая из работ автора является кинодокументом, историческим свидетельством того, как рос и развивался Красноярский край. Работая на КГТРК, Ю.И. Устюжанинов снимает истории об уникальной природе и людях Сибири. Его киноработы в режиссёрской и журналистской среде называют «брендами» эпохи, среди которых наиболее известны «Ергаки», «Столбы», «Староверы», серия фильмов о Туве «В верховьях Енисея», «Там, за грядою синих гор», «Чонардаш» (о тувинских камнерезах), «Непридуманная сказка» (о Хинганском заповеднике), «Реликтовая чайка» (о заповеднике Бурун-Торей) «Черный коршун» (о Даурском заповеднике), серия фильмов «Журавли». Документалист-натуралист 25 дней сидел в профессиональной засаде, замаскированным в стогу сена, чтобы получить уникальные кадры журавлей.

Ю.И. Устюжанинов оставил землякам обширный киноархив, отражающий историю региона второй половины двадцатого века. Среди его

³⁰¹ Снимал в Красноярске Кастро и Гагарина: 85 лет со дня рождения Юрия Устюжанинова // Культура.24.РФ (2020). Режим доступа: <https://cultura24.ru/news/14331/> (дата обращения 17 июня 2020).

³⁰² Памяти Юрия Устюжанинова. Красноярский кинооператор и режиссёр (КГТРК, 2015). Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=q545pPHdt5s> (дата обращения 12 января 2020).

видеосвидетельств, такие знаковые события, как визит Фиделя Кастро в Красноярск и приезд Юрия Гагарина на Красноярскую ГЭС.³⁰³

Особого внимания заслуживает творчество сотрудника Норильской студии телевидения режиссёра и оператора Заслуженного деятеля искусств РСФСР Ю. Я. Ледина³⁰⁴. Многие из его фильмов стали призёрами престижных международных фестивалей. В 60-70-е годы и вначале 80-х он снял картины о природе и её обитателях: «Белый медведь», «Северный морской котик» «А кругом тундра», «Оленёнок»³⁰⁵, «Моржи»³⁰⁶, «Краснозобая казарка», «На оленьей тропе» и т. п. В 1981 году Ю.Я. Ледин выпустил в прокат свой последний фильм «На родине белых медведей».

Норильский документалист сам выполнял всю организационную работу во время съёмочных экспедиций. Воспоминания об этом авторе отражены в книге красноярского сценариста, режиссёра, Почётного кинематографиста России В. Н. Фёдорова: «Вырвать» штатив, «выбить» хорошую киноплёнку... Да ему ли этим заниматься! Это дело студийного инженера, администратора, хозяйственника. Но Ледин был один. Он лично добывал на фабриках Шостки и Казани надёжную киноплёнку, десятки тысяч метров переправляя к себе домой, в Заполярье. Не доверяя ушлым администраторам, сам готовил каждую свою экспедицию, закупая консервы лишь свежие, лишь нужные».³⁰⁷ Ледин и своего главную героиню для съёмок готовил сам: приручал медведицу Айку, летал с нею на самолётах, гулял с по Норильску и Москве. Именно эта медведица снялась в его известном документальном фильме «Белые медведи». Данный факт можно расценить как авторский приём, который выделяет творчество Ледина среди других режиссёров.

Период 70-х годов в историко-культурном аспекте не настолько прорывной, нежели предыдущий и последующий, здесь больше напрашивается

³⁰³Снимал в Красноярске Кастро и Гагарина: 85 лет со дня рождения Юрия Устюжанинова // Культура.24.РФ (2020). Режим доступа: <https://cultura24.ru/news/14331/> (дата обращения 17 июня 2020).

³⁰⁴Петербургский некрополь (2008). Режим доступа: <http://spb-tombs-walkeru.narod.ru/2014/6/5.htm> (дата обращения 5 августа 2019).

³⁰⁵Киноархив ВГТРК. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=erd-t3eNUJw> (дата обращения 7 января 2021).

³⁰⁶Киноархив ВГТРК. Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/novogodnii_kinopodarok/morji_25122020_456/ (дата обращения 12 января 2021).

³⁰⁷Фёдоров, В.Н. Оглянись и вспомни. – Красноярск: Издательство «Платина», 2007. – 188 с., ил.

характеристика эпохи «застоя». Теоретик киноискусства Н.М. Зоркая писала, что кинематографический климат той эпохи резко отличался от прошлых лет. Несмотря на полную подчиненность государству, кинематограф, относясь к сфере государственного планирования и финансирования, представлял собой и сферу индивидуального творчества,³⁰⁸ о чём свидетельствует авторская картина красноярского режиссёра Ю. Устюжанинова «Плотина».

В архиве Красноярской государственной телерадиокомпании десятки кинодокументов, отразивших историческое и культурное многообразие региона. Среди них «Гагарин в Красноярске»³⁰⁹ (1964 год, режиссёр И. Кокорин), «Капитанская вахта»³¹⁰ (о навигации на Диксон, 1979 год, режиссёр О. Байкалова), «Пропуск ледохода на строительстве Красноярской ГЭС» (Н. Трофимов, К. Белов),³¹¹ «Строим ГЭС»³¹² (1975 год, режиссёр В. Фёдоров), «Шаман» (Таймыр, 1990 год, режиссёр В. Фёдоров), «Два служения хирурга»³¹³ (о Святителе Луке, 2012 год, автор Д. Бызов), «Тайна Тунгусского чуда» (2019 год, Д. Бызов),³¹⁴ «Записки Крутовской»³¹⁵ (2014 год, Е. Плотникова), «Дмитрий Хворостовский: я должен был вернуться...»³¹⁶ (2018 год, Е. Плотникова), «Говорит Красноярский край» (о краевом радиовещании, 2017 год, А. Славецкая) и другие. В Архивном агентстве Красноярского края оцифровано (период 1961-2007) несколько сотен единиц хроникально-документальных фильмов журналистов-документалистов КГТРК. Судьбы строителей КАТЭКа и Берёзовской ГРЭС-1, хакасская культура, остров Диксон, полярная навигация (порты Игарки и Дудинки), экспедиции красноярских геологов в Саянские горы,

³⁰⁸ Зоркая, Н.М. История советского кино. — СПб.: Алетейя, 2005. — 544 с.

³⁰⁹ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/novogodnii_kinopodarok/gagarin_v_krasnoyarske_25122020_455/

³¹⁰ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/novogodnii_kinopodarok/kapitanskaya_vahta_25122020_458/

³¹¹ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: https://www.youtube.com/watch?v=KXlu9r_TXqw

³¹² Киноархив ВГТРК. Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/novogodnii_kinopodarok/stroim_ges_25122020_459/

³¹³ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/novogodnii_kinopodarok/dva_slyjieniya_hiryrga_25122020_470/

³¹⁴ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/novogodnii_kinopodarok/taina_tyngysskogo_chyda_25122020_472/

³¹⁵ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/novogodnii_kinopodarok/zapiski_krytovskoi_25122020_463/

³¹⁶ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/novogodnii_kinopodarok/hvorostovskii_ya_doljen_bil_vernytsya..._25122020_464

жизнь на Таймыре и культура народов Севера, деятельность учёных-полярников Красноярского края, вклад сибиряков в экономическое, социальное и культурное развитие Сибири, проблемы лесозаготовительной отрасли, красноярская промышленность, природопользование Республики Тыва, жизнь и творчество писателей Виктора Астафьева и Михаила Тарковского, - все эти темы нашли отражение в телевизионных документальных лентах авторов КГТРК, через которые рисуется культурно-исторический образ эпохи региона.

Среди современных авторов-документалистов КГТРК на слуху у зрителей имена С. Герасимова («Деревни: время дожития»,³¹⁷ «Деревенские отшельники», «Михайловский гусь»³¹⁸), А. Гришакова («Прощай, Ангара!»,³¹⁹ «Борьба Миндиашвили»³²⁰), Д. Бызова, Е. Плотниковой.

Хотя Красноярская студия телевидения и не является киностудией, всё же, работы её сотрудников по-настоящему обогатили краевой архив: в них запечатлен образ эпохи и региона, через них можно изучать историю Красноярского края.

Основная веха, повлиявшая на становление и развитие региональной документалистики, была выражена в открытии Красноярского филиала Свердловской киностудии.

Красноярская киностудия

В 1982 году по инициативе первого секретаря Красноярского крайкома КПСС П.С. Федирко в Красноярске открывается творческое объединение по производству хроникально-документальных фильмов филиала Свердловской киностудии,³²¹ которая подчинялась непосредственно Государственному комитету по кинематографии при Совете министров РСФСР (Госкино), финансировавшему все российские киномастерские. Через него режиссёры Красноярской киностудии согласовывали сценарии фильмов, представляли

³¹⁷ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: <https://youtu.be/f7bdwSTijHA>

³¹⁸ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: <https://youtu.be/58NLLRvLwdU>

³¹⁹ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: https://youtu.be/h2rKNRk_FqM

³²⁰ Киноархив ВГТРК. Режим доступа: https://youtu.be/d2fDUEVh_UU

³²¹ История Красноярского края. Том 1. Культура. Красноярск: Изд. "Буква", 2008. - с. 66.

кинопродукцию. А через краевую структуру «Комитета по охране государственных тайн в печати» - уже готовые фильмы и киножурналы. Творческий коллектив работал на всесоюзный экран, так как при полном государственном финансировании красноярский кинематограф 80-х – 90-х не делился федеральный и региональный. Ядро новой творческой организации составляли ветераны документального кино члены Союза кинематографистов СССР Д. Смекаев, В. Галаганов, С. Лаврентьев и В. Рютин, уже имевшие практический опыт работы в кинематографе оператор Ю. Ермолин и редактор Э. Давлетшина, выпускники ВГИК Е. Шермергор, В. Кузнецов, С. Тышкевич, С. Чаплинский, И. Зайцева, выпускники Ленинградского института киноинженеров А. Калашников, С. Абрамов, В. Старокожева.³²² Художественным руководителем творческого коллектива со дня его образования до октября 1991 года был А. Михайлов, пришедший в кинематограф с должности главного редактора краевого телевидения. Ежегодно команда профессионалов производила пять документальных фильмов и двенадцать киножурналов «Енисейский меридиан».

Красноярская киностудия отличалась от всех других гораздо большей свободой творчества. На студии была проведена большая работа по формированию творческого коллектива, по отбору из числа выпускников ВГИКа, наиболее способных и талантливых. «Например, режиссер хотел снимать острую тему, от которой другие студии откращивались. А в Красноярске директор студии Александр Михайлов для них делал все, чтобы они работали. Ребята снимали фильм, а то и два-три, получали призы на кинофестивалях, потом уезжали в столицу. У нас работал известный всем Сергей Мирошниченко. Он снял несколько прекрасных фильмов именно у нас. Например, фильм «Госпожа тундра» (1986), хотя в титрах этого фильма написано — Свердловская киностудия».³²³

³²²Кострыкина, Н. В. Воспоминания сценариста, руководителя Красноярской киностудии А. А. Михайлова как источник по истории региональной кинодокументалистики // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4. – № 1. – С. 104-112.

³²³Тайга.инфо//Красноярский режиссер Элина Астраханцева: «Мы смотрим на Новосибирск, и нам кажется, что здесь все здорово». Режим доступа: <https://tayga.info/146078> (дата обращения 05.09.2019).

Первый документальный фильм на базе Красноярской киностудии был снят в начале марта 1982 года с привлечением свердловской съёмочной группы: режиссёра В. Тарика, операторов А. Шапиро, Б. Кустова. Собственной профессиональной команды на тот момент времени у красноярцев ещё не было. Так, дебютировала кинокартина о Пятой зимней спартакиаде народов СССР, когда на Центральном стадионе в результате столпотворения пострадало много людей. «Операторы снимают колонны спортсменов, которые торжественным маршем под оркестр проходят мимо наших местных вождей и высоких гостей из Москвы, а в это время с северных трибун раздаются душераздирающие крики, люди падают с многометровой высоты... Всё это я видел своими глазами... это были опытные советские операторы. Из многолетней практики они знали, что можно снимать, а что нельзя...», - вспоминает руководитель Красноярской киностудии А. Михайлов.³²⁴

Вначале 80-х гг. Советское правительство было не в состоянии решить имеющиеся в стране проблемы (низкий уровень жизни населения, дефицит продуктов и товаров на рынке, проблемы со свободой слова). Поэтому первые фильмы, созданные на базе Красноярской студии, были более сдержанными на фоне «застойной» цензуры.³²⁵ Однако М.С. Горбачев провозгласил в 1985 г. курс на «перестройку», и в следующем году Красноярское творческое объединение получило возможность снимать и тиражировать неоднозначное для политики региона и страны документальное кино, призывающее к переменам в общественном сознании.

В 1986 году Красноярская киностудия получила всесоюзную известность благодаря неоднозначным для политики региона фильмам В. Кузнецова «Плотина» и С. Мирошниченко «Госпожа тундра», завоевавшим главные призы на международных кинофестивалях в Острове, Тбилиси, Свердловске, Томске

³²⁴Кострыкина, Н.В. Воспоминания сценариста, руководителя Красноярской киностудии А. А. Михайлова как источник по истории региональной кинодокументалистики // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4. – № 1. – С. 104-112.

³²⁵Там же.

Однако фильмы получили большой тираж и вышли в прокат не сразу. Посмотрев готовые кинокартины, Первый секретарь Красноярского крайкома КПСС П.С. Федирко заявил, что краю не нужны картины, его порочащие. Изначально на всю Россию напечатали лишь три копии, которые удалось посмотреть только писателям В.П. Астафьеву, В.Г. Распутину и В.Н. Крупину. Именно они открыли путь к массовой российской аудитории «Госпоже Тундре» и «Плотине», написав письма заведующему отделом культуры ЦК КПСС Ю.П. Воронову, главному редактору журнала «Знамя» и председателю Госкино СССР Ф.Т. Ермашу.³²⁶

По мнению Л.Н. Джулай, «Госпожа Тундра» Сергея Мирошниченко является одной из достойнейших лент десятилетия (1986), сумевшей «рассказать и о времени, и о человеке, о его философии существования, и все это языком аудиовизуального искусства, красноречивыми пластическими и музыкально-шумовыми образами».³²⁷ Ещё один фильм режиссера С. Мирошниченко (наряду с кинолентой «Частушка – XX век»), снятый на базе Красноярской киностудии - «А прошлое кажется сном...» - фильм-путешествие по Енисею, вглубь отечественной истории. Его пассажиры – уже старики, которых в 1930-х-1940-х годах репрессировали, сослали в Сибирь. Они плывут в Игарку посмотреть на тот детский дом, который их выкормил и вырастил. Среди них был и писатель Виктор Астафьев. «Сейчас на пароходе весело. Льется песня про «...все пройдет, и печаль и радость». Бывшие «зеки» и «спецпереселенцы» отдыхают в шезлонгах на палубе, вечерами танцуют там же под оркестр, поют под гармошку - и спокойно, без надрыва вспоминают уничтоженную, скомканную юность. Тогда одних записали в кулаки, других - в шпионы, и всех скопом отправили в Игарку, почти на край света. И хотя это прошлое кажется сном, им от него никуда не деться...».³²⁸

³²⁶ Там же.

³²⁷ Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм, опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Материк, 2005. — 240 с.

³²⁸ А прошлое кажется сном... (1988). Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=lrL696WKxWk>

Расцвет кинодокументалистики в Красноярском крае связан с фильмами В. Кузнецова («Плотина», «Такая долгая зима», «Русский узел», «Позиция», «Предчувствие»), С. Богданова («Где поле битвы – сердце человека»), Л. Улановой («Ибо я одинок»), В. Заволжина («Меня убили много раз»), А. Болотина («Отшельники»). Эти картины отличались смелостью, имели жёсткое противостояние с прежней политической системой. Нельзя не упомянуть имена кинооператоров Красноярского филиала Свердловской киностудии Ю. Ермолина и Е. Шермегора, объехавших с кинокамерой полмира.³²⁹

Можно предположить, что в фильмах красноярских документалистов конца 80-х 20 века – нулевых годов 21 столетия был частично реализован и отражён футуристический сценарий религиозного философа Н. Бердяева, отражённй в его концепции «Новое средневековье».³³⁰ Возрождение русской религиозности началось в конце 80-х годов, когда страна отметила тысячелетие крещения Руси и снова официально приняла праздник «Рождества Христова». Христианская проблематика прошла через несколько сюжетов кинолент, имеющих несколько иррациональный характер: «Русский узел», «Златоуст из Потеряевки» (В. Кузнецов, 1988), «Меня убили много раз» (В. Заволжин, 1988), «Староверы» (В. Васильев, 1992), «Мученики и исповедники», (И. Зайцева, 1994), «Девушка пела в церковном хоре» (И. Зайцева, 2004) и другие. Например, рассказ о трагической судьбе диссидентов, пострадавших за свои политические и религиозные убеждения проиллюстрирован в кинокартине В. Кузнецова «Предчувствие» (1990), а в фильме И. Зайцевой и С. Чаплинского «Вечные селения» (1991) зритель следит за духовным становлением героев, рассказывающих о своем пути к вере и Богу, о необходимости возвращения к истокам. Тема отшельничества и духовных поисков, где в роли протагонистов – староверы, не теряет актуальность и в нулевые (В. Васильев «Грешный отшельник» (2003), А. Гришаков (ведёт

³²⁹ Кострыкина, Н. В. Воспоминания сценариста, руководителя Красноярской киностудии А. А. Михайлова как источник по истории региональной кинодокументалистики // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4. – № 1. – С. 104-112.

³³⁰ Бердяев, Н. Новое Средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1924_21.html (дата обращения 10.10.2019).

съёмки фильма про Агафью Лыкову с 2009 года), В. Вараксина «Ефимова правда» (2012)).

В 1992 году филиал Свердловского творческого объединения трансформировался в ОАО «Красноярская киностудия». Сократилась и сумма финансирования новой студии. «Причинно-следственная связь указывает на экономическую несостоятельность потенциала студии тех лет. С другой стороны, на первом месте, всё-таки, не финансовые средства, а идея, стратегическая цель, внятно сформулированная творческая политика, отвечающая общественным интересам, привлекающая сильные творческие кадры и поддержанная властными структурами. Всего этого руководство студии обеспечить не смогло».³³¹ Л. Джулай называет постперестроечную кинохронику Красноярска одним из последних очагов сопротивления коррозионному процессу, который уничтожил неигровое кино как искусство подвижников и романтиков. «Освободившись в период реформ перестройки от диктата, отечественное документальное кино стало ещё более материально-зависимым и, соответственно, более сочиняющим, нежели отражающим реальность, что повлияло на чистоту жанра и регионального кинематографа, размыло границы и уникальность его жанра».³³²

С 2001 года директором организации по производству фильмов и популяризации киноискусства в крае вплоть до приватизации студии как государственного предприятия в 2008-м году (ООО «Красноярская киностудия») стал современный красноярский режиссёр и звукорежиссёр расформированного Красноярского филиала Свердловской киностудии А. Калашников, сохранивший бренд творческого цеха по документальным фильмам.³³³

³³¹ Кострыкина, Н. В. Воспоминания сценариста, руководителя Красноярской киностудии А. А. Михайлова как источник по истории региональной кинодокументалистики // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4. – № 1. – С. 104-112.

³³² Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм, опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Материк, 2005. — 240 с.

³³³ Кострыкина, Н. В. Воспоминания сценариста, руководителя Красноярской киностудии А. А. Михайлова как источник по истории региональной кинодокументалистики // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4. – № 1. – С. 104-112.

«Нынче Красноярская киностудия переживает нелегкие времена, но ее режиссерам и операторам, несмотря на финансовые проблемы, удается находить заказчиков и снимать новые фильмы и выпуски киножурнала "Енисейский меридиан", отражающие сегодняшнюю реальность».³³⁴Эту цитату иллюстрирует документальный фильм С. Чаплинского и В. Васильева «Жизнь по-черному» (2002), где зритель знакомится с судьбами деревенских мужиков, от тяжелой нужды занявшихся рыболовным промыслом (не всегда законным).

Новая Красноярская киностудия как государственное предприятие, выполняющее госзаказ, расформировалась в 2008 году. Так, в нулевые в Красноярске образовалось несколько частных творческих объединений: АНО «Киностудия АРС» документалиста И. Зайцевой, сохранившая бренд ООО «Красноярская киностудия» режиссёра А. Калашникова, АНО «Архипелаг» Э. Астраханцевой, ООО «САГА» А. Гришакова и другие.

В нулевые развитая рыночная экономика промаркирует многие произведения искусства в товар. Частные творческие объединения уже сами изыскивали материальные средства на реализацию творческой профессиональной деятельности. Режиссёр Э. Астраханцева несколько лет подряд активно участвовала в поиске грантовой поддержки кинематографа в Красноярском крае: «...вопрос был поставлен о том, что кинематограф в крае не развивается. Эту лакуну надо заполнить — огромный край, огромные ресурсы, а ничего не снимается, не ведется летопись края. Жизнь должна как-то документироваться, в том числе через судьбы простых людей».³³⁵ Только в 2014 году будет объявлен грантовый конкурс Министерства культуры Красноярского края по программе «Документальное кино Красноярья», а первые фильмы по выделенным средствам снимут в 2015 году.

В то же время в Красноярске на базе Фонда президентских грантов развивается программа по развитию и продвижению авторского документального

³³⁴ Жизнь по-чёрному// Красноярский рабочий. – 2003. Режим доступа: http://www.krasrab.com/archive/2003/12/23/24/view_article (дата обращения 07.07.2022).

³³⁵Тайга.инфо//Красноярский режиссер Элина Астраханцева: «Мы смотрим на Новосибирск, и нам кажется, что здесь все здорово». Режим доступа: <https://tayga.info/146078> (дата обращения 11.03.2022).

кино в Сибири – SiberiaDOC.³³⁶ Для молодых потенциальных документалистов проводятся творческие мастерские, где можно провести диагностику и анализ учебного проекта, подготовить реальный сценарий документального фильма, обсудить проблемы, возникающие при реализации проекта, в том числе рассмотреть возможности местного финансирования, познакомиться с методиками по работе над сюжетом и преобразований его в сценарий фильма.

В первое десятилетие двухтысячных годов региональные кинематографисты разрабатывают военно-патриотическую тематику. Одним из ярких примеров является фильм-победитель нескольких международных кинофестивалей И. Зайцевой, С. Чаплинского «Жили-были старик со старухой» (2003), повествующий о ветеране Великой Отечественной войны, жителе села Остяцкое Красноярского края Егоре Емельянове и его жене, матери-героини Ульяне Емельяновой. Еще один фильм в этом ряду - «Чувствую себя защитником» (2007) режиссёра В. Васильева, описывающий горькую судьбу двух друзей-солдат, подорвавшихся в Чечне на mine. Звукорежиссёр этих двух картин - автор красноярского документального кино А. Калашников (члены коллектива старой Красноярской киностудии часто помогали друг другу).

В 2008 году И. Зайцева создает историческую киноленту «Шарыповское дело»,³³⁷ посвящённую событиям Гражданской войны 1921 года, происходившим в волостном центре Шарыпово Енисейской губернии. Автор фильма не очень любит это произведение «из-за картинки» (цветокоррекция, качество видео), но справедливо отмечает, что драматургически фильм сделан хорошо и получил много положительных отзывов от зрительской аудитории. Потомки тех, кто убивал и тех, кого убивали, продолжали жить в г. Шарыпово и окрестных сёлах, создавали семьи, становились родственниками. Их внуки и правнуки – это наши современники. С ними и встретила И. Зайцева. «И теперь призывать правнуков к осуждению их прадедов – это значит снова одних противопоставить другим, разделить Сибирь на белых и красных, на судей и обвиняемых. В фильме

³³⁶SiberiaDOC. Режим доступа: <https://siberiadoc.ru/seminary-siberiadoc> (дата обращения 17.03.2022).

³³⁷ Зайцева, И. Документальный фильм «Шарыповское дело» // Киностудия «Архипелаг». Красноярск. 2008. CD-ROM.

реконструированы события, которые могут, но не должны быть забыты. Новым поколениям следует знать историю своей родины и понимать, к чему может привести деление на красногвардейцев и белогвардейцев, до сих пор живущее в российском сознании. В киноленте нашел отражение мотив сострадания к соотечественникам. Один из героев И. Зайцевой говорит: «Мы несём ответственность за дела своих отцов. И пока мы не переживём геноцид, который совершили по отношению к своему народу в 20-е годы, не осознаем, что произошло тогда в стране, не поймём и сегодняшнего дня, внутренне не изменимся».³³⁸ Фильм режиссёра Зайцевой призывает к милосердию по отношению к памяти наших предков – и красных, и белых. Не потому, что кто-то из них был прав, а кто-то нет – предки наши заплатили по всем счетам сполна и уже никому не подсудны. А потому, что потомки должны быть благодарны им, получив в наследство великую страну».³³⁹

Коллеги не раз указывали И. Зайцевой на, по их мнению, злоупотребление игровыми элементами в документальном кино. «"Братья" мне за игровые приёмы простили, а "Жили-были старик со старухой" никто из жюри кинофестиваля "Россия" не простил. Сочли его за игровое кино, хотя это была полная импровизация и о постановочных кадрах речи не шло». Жюри смутил тот факт, что режиссёры успевали снять некоторые сцены одновременно планами разной крупности. На что красноярский документалист ответила, что всегда имеет при себе два объектива. И. Зайцева считает, что польская кинодокументалистика, в которой приветствуется художественный стиль, является одной из лучших в мире. «На их кинофестивалях такие моменты приемлемы и не вызывают вопросов. Их документальная школа построена образом чередования: год снимают документальное кино, год - игровое, затем снова документальное. За счёт этого обогащается визуальная культура студентов, вырабатывается поэтичный киноязык. Многие совмещают в своих фильмах и те, и другие методы.

³³⁸Кострыкина, Н.В. Творчество красноярского документалиста И. Зайцевой как феномен региональной и национальной культуры // Северные архивы и экспедиции. — 2021. — Т. 5. — No 2. — С. 103–112. DOI:10.31806/2542-1158-2021-5-2-103-112.

³³⁹Кузнецов, В. История без ретуши// Российская газета. №207. 2008. С. 16.

Другое дело в Школе Марины Разбежкиной: поселился с героем и следишь за жизнью, в которой, может быть, что-то произойдёт». В творчестве И. Зайцевой присутствует гибридность – соединение фактуальности и художественности, что не означает обесценивания принципа документальности. Талант режиссера проявляется в том, что художественные приемы работают на создание достоверного образа реальности.

Сложно представить процесс создания исторического документального фильма без использования авторских методов, позволяющих воссоздавать события, которые никто и никогда бы уже не увидел. Анализ киноленты «Мученики и исповедники» и краткий обзор других фильмов режиссёра И. Зайцевой обнаруживает широкий спектр использованных художественных приёмов: субъективная видеокамера, вертикальный и параллельный монтаж, историческая реконструкция, «рассказ в рассказе», смена фокализаций и темпоральности и другие. Метафорический язык и поучительный контекст раскрывают притчевую природу фильма. Ключевой признак документального кино - достоверность представлена содержанием кинолент И. Зайцевой, созданных на основе архивных документов. Используемые художественные приемы являются средством выражения смысла кинопроизведения и не искажают образ истории России и Края. Фильмография И.Б. Зайцевой представляет собой феномен региональной и национальной культуры.

В то же время в кинолентах красноярских режиссёров актуализируется проблематика Нижнего Приангарья. Тема прощания с Матёрой стала появляться в работах красноярских документалистов ближе к 2009 году, когда завершался процесс строительства Богучанской ГЭС, и готовились к запуску последние турбины. Режиссёр авторского кино А. Гришаков снял фильм «Прощай, Ангара», который рассказывает о затоплении десятка деревень, старейших поселений Кежемского района Красноярского края в целях сооружения водохранилища. Документалист Э. Астраханцева продолжила развивать ангарскую проблематику, ставшую на тот момент одной из самых болевых точек в медиаполе региона:

«Однажды я пришла на показ документального фильма Андрея Гришакова «Прощай, Ангара». В зале собралось много кежмарей. Андрей вышел и сказал: «Вы никогда не видели, как плачут мужчины? Сейчас фильм начнется, и вы увидите — весь зал будет плакать (...) Кто такие кежмари? Это потомственные охотники, рыболовы. Мужчины по два-три-четыре месяца живут в тайге, каждый год. Чтобы заставить такого мужчину плакать, даже не знаю, что нужно. Начался фильм, и я вижу — у всех появились слезы. Стало понятно, что это важная тема, о которой надо говорить. А о ней молчат».³⁴⁰

Далее можно обнаружить развитие темы в картине В. Васильева «Ангара» (2010), когда на берегу Ангары встретили друг друга пожилые мужчина и женщина, но большая стройка, призванная превратить Ангару в гигантский источник электроэнергии, разлучила их. В 2012 году выходит фильм Э. Астраханцевой и Е. Николаева «Последняя рыбалка Тамары» об Ангаре и о судьбе ангарцев-кежмарей в районе Богучанской гидроэлектростанции через историю одной женщины. Журналист и режиссёр авторского кино В. Вараксина в тот же год организовала в Красноярском Доме кино премьеру документального фильма «Ефимова правда» о жизни и философии коренного ангарца, старожилы отдалённой староверческой деревни Яркино, который по-ангарски объясняет суть, причинно-следственные связи происходящих в мире событий. Главный герой Ефим Колпаков трактует драму затопленных и сожжённых ангарских деревень новым Богучанским морем: «Никому не понять все потери переселенцев, если вы сами их не переживали».³⁴¹ Здесь же отражена и тема отшельничества, которая уже поднималась в ранее упомянутом фильме В. Васильева «Грешный отшельник» (2003), где главный герой - человек, променявший рутинные семейные отношения на жизнь среди дикой первозданной природы. И будет продолжена в будущей картине А. Гришакова об

³⁴⁰Тайга.инфо//Красноярский режиссер Элина Астраханцева: «Мы смотрим на Новосибирск, и нам кажется, что здесь все здорово». Режим доступа: <https://tayga.info/146078> (дата обращения 25.05.2022).

³⁴¹Ефим Колпаков: "Корреспондент сейчас занят - икру на хлеб намазывает!"//Красноярский рабочий. – 2012. Режим доступа: http://www.krasrab.com/archive/2013/01/10/09/view_article (дата обращения 04.05.2021).

известной сибирской отшельнице из семьи старообрядцев-беспоповцев Лыковых, проживающей в лесном массиве Абаканского хребта Западного Саяна.

Одна из знаковых картин, посвященная героическим покорителям Северного Полюса и освоению Арктического шельфа - «Три капитана. Русская Арктика» М. Файтельберга была снята на Красноярской студии телевидения в 2013 году. Об истории полярной авиации в крае сняла документальный фильм «Крылья. Ворота Крайнего Севера» (2015) Э. Астраханцева. Его герои – лётчики В. Галышев, В. Молоков, Б. Чухновский, Ф. Куканов, Я. Липп и другие спасали пассажиров из застрявших во льдах кораблей. Их авиамаршрут начинался с острова Молокова в Красноярске, где была гидроавиабаза под названием «Ворота Крайнего Севера». Авиатрассы по Красноярскому краю и Арктическому Северу осваивали именно эти лётчики.

Отдельно хочется сказать о вкладе в современное документальное кино Красноярского края писателя, сценариста Михаила Тарковского.³⁴² По его сценариям сняты четыре серии фильма «Счастливые люди» (режиссёр Д. Васюков), также «Жесткая сцепка» (А. Калашников) и «Замороженное время»³⁴³ (М. Тарковский, В. Васильев, А. Калашников, 2014) - фильм-автобиография, фильм-исповедь Михаила, который более 30 лет назад решил уехать из Москвы жить в отдалённую Бахту на Енисее – посёлок Туруханского района. Картина повествует о профессии-призвании писателя со всеми её сложностями. Через идею фильма можно сформулировать ответ на вопрос: почему у Тарковского возникает необходимость погрузиться в среду, отличную от той, где он родился. «"Служение на Руси" как главный смысл человеческого существования – лейтмотив фильма-романа».³⁴⁴ Кинолента была отмечена призами на VIII открытом всероссийском фестивале документальных фильмов «Соль земли» (Самара, 2015), на XII Международном телекинофестивале документальной

³⁴² Вальянов, Н. А. Творчество М. А. Тарковского в свете современной литературно-научной критики / Н. А. Вальянов // Проблемы современной науки и образования. – 2015. – № 2 (32). – С. 76–80.

³⁴³ Документальный фильм «Замороженное время». Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=Xxs1nUlfq-0> (дата обращения 14.11.2021).

³⁴⁴ Официальный портал администрации Красноярского края. Режим доступа: <http://www.krskstate.ru/press/news/0/news/84583> (дата обращения: 18.03.2021).

мелодрамы «Саратовские страдания» (Саратов, 2015), на VI Всероссийском экологическом кинофестивале конкурсных фильмов «Меридиан надежды» (Санкт-Петербург, 2016), на XX Международном телевизионном экологическом фестивале «Спасти и сохранить» (Ханты-Мансийск, 2016).

Достаточно внимания северной межнациональной тематике уделила документалист Валентина Вараксина. В нулевые на красноярском телевидении для телепроекта ВГТРК «Вся Россия» В. Вараксина снимает на Таймыре первые документальные фильмы о кетах и эвенках «Уходящий народ», «Таймырские радости», «Гусиные лапки», «Идущие поперёк хребтов». В 2006 году выходит её фильм «Тайны Тухардской тундры», построенный на ненецких видеопортретах (стал призёром Международного фестиваля телевизионных программ и фильмов «Золотой бубен»). Затем начинается работа над документальным циклом «Две цивилизации»³⁴⁵ (2006-2013 гг), который также был отмечен на всероссийских кино- и телефестивалях. Эти фильмы рассказывают о том, как взрослеют дети разных культур (из Красноярска и Таймыра). Один из них заслуживает более подробного анализа.

«Северное» и этническое документальное кино появилось в крае давно. Мы помним, что всё начиналось с творчества Ю.Я. Ледина. Далее, в 1989 году появляется картина «Юктэ-источник» режиссёра И. Зайцевой о русском и эвенкийском народах. Затем документалист снимет фильм «Караван» (1992), повествующий о завершении навигации на Енисее, о последнем караване во льдах. А год спустя – и документальный фильм «Братья» (1993), поднимающий темы земли, Родины, взаимоотношений народов и их единстве перед Всевышним. «Вот мы сидим у костра, и ничто нас не разделяет, и за душой нет ничего плохого, и расстаёмся мы друзьями» (из интервью с автором).³⁴⁶ Кинолента была признана лучшим фильмом года на кинофестивале «Зелёное яблоко – золотой листок»,

³⁴⁵ Документальный цикл «Две цивилизации». Часть первая. Режим доступа: <https://tube.sfu-kras.ru/video/897> (дата обращения: 10.10.2021).

³⁴⁶ Чеберяк, А. Ирина Зайцева: «Мы сидим у костра, и ничто нас не разделяет...» // Собеседник. - №8 (195). – 1997.

взяла первый приз на Международном кинофестивале «Mediawave» в Венгрии (1995), приз за лучшую операторскую работу (к/ф «Россия-94»).

Особое внимание к темам и героям культурной жизни Красноярья было отмечено в двухтысячные годы. Несколько картин произвела команда киностудии «АРХИПЕЛАГ»³⁴⁷ (сначала её возглавляла И. Зайцева, затем Э. Астраханцева): «Юрий Худоногов» (2009 г.), «Патеграф» (2009 г.), «Борис Рязузов» (2010 г.). Однако ещё ранее, в 1996 году И. Зайцева уже сделала фильм «Во сне я горько плакал...» об известном итальянском дирижёре Пьеро Белуджи и руководителе Красноярского ансамбля скрипачей Михаиле Бенюмове. Затем в 2006 году В. Васильев снял «сибирский андеграунд» - фильм «Сибирские чудики» (о красноярском художнике, который рисовал картины половым органом). Позднее появляются другие киноленты И. Зайцевой («Валерьян Сергин» (2015), «Русское рондо Наталии Шаховской» (2019)), в этой же нише не перестаёт работать и Э. Астраханцева («Окна» (2017), «Когда грунтуют холсты» (2021), «Палитра. Современные художники Красноярья» (2020)). В то же время кинопроизведения о культуре начинает снимать и режиссёр А. Калашников («Танец жизни» (2020), «Сельский киномеханик» (2016)). Его фильм о спасителе клубного деревенского киносмотрения заслуживает отдельного внимания. Сюжет киноленты – это актуальнейшая история не только в кинематографе, но и сложившийся, узнаваемый собирательный образ на станицах качественных российских СМИ (например, репортаж Д. Соколова-Митрича «Шрэк на тихой речке»)³⁴⁸.

Одной из сильнейших работ современности можно считать фильм Александра Кузнецова «Краткая инструкция по освобождению» (2015) – результат шестилетних наблюдений автора за историей жизни двух девушек, попавших на пожизненное проживание в психоневрологический интернат. Инструментом по освобождению является терпение и упорство героинь. «Причина настоящего ужаса в обыденности этой искусственной коммуны для взрослых. Он настигает,

³⁴⁷ Информация о киностудии. Официальный портал Красноярского края. Режим доступа: http://www.krskstate.ru/kraygrants/dok_kino/kino/0/id/19334?eyes=yes (дата обращения 17.01.2021).

³⁴⁸ Эксперт. Режим доступа: https://expert.ru/russian_reporter/2007/09/provincyvalnye_kinoteatry/ (дата обращения 13.07.2021).

когда смотришь на комнаты с плюшевыми игрушками, на дергающихся в такт музыке людей, на противень с ромбиками теста – здесь готовится печенье для интернатских полдников»³⁴⁹. Фильм получил несколько высоких наград: победитель Международного кинофестиваля «Послание к человеку» (Санкт-Петербург, 2016), Главный приз международного жюри Международного фестиваля в Вене (Австрия, 2016), Премия Джона Маршалла за современные этнографические медиа, Камден международный (США, 2016) и др. Известный документалист, фотограф стал единственным (среди красноярских режиссёров), кто участвовал в международном фестивале авторского документального кино «Артдокфест» (Гран-при), а также попал в лонглист европейского «Оскара» EFA («Лучший европейский документальный фильм, 2016»). Режиссёр А. Кузнецов в интервью «АиФ-Красноярск»: «В первый раз поехал в Тинской интернат в 2007 году, ничего о нём не зная. Когда увидел их дискотеку, стало жутко. Но в фильме такого рода «натурализма» почти нет. Я делал кино не про сумасшедших, а про двух нормальных девочек. Они живут отдельно от тяжёлых. Мне хотелось снять фильм, который показал бы ситуацию правдиво и при этом не был бы чернушным».³⁵⁰

Кинокартина на смежную тематику была снята ещё ранее, в 2011 году красноярским режиссёром И. Зайцевой. Фильм «Преступление без наказания» рассказывает о судьбах детей-отказников, проживающих в том же Тинском психоневрологическом интернате. Здесь отчасти раскрыта тема «отцов и детей», которая у Зайцевой проходит через сюжетные линии её фильмов «Вечные селения» (1991), «Баллада о старой прачечной» (2006) - кинопроизведения о внутреннем покаянии и прощении человека. Сложно, а порой и невозможно раскрыть сюжет, через перипетии которого не пройдёшь самостоятельно. В студенчестве, обучаясь на факультете операторского мастерства во ВГИК, документалист поняла, что многие темы в творчестве режиссёров рождаются из

³⁴⁹ Красноярский режиссер Александр Кузнецов стал лауреатом Международного кинофестиваля «Послание к человеку»//Культура24. Режим доступа: <https://cultura24.ru/news/10775/> (дата обращения 24.04.2021).

³⁵⁰ Не приговор. Сибиряк снял кино о людях, попавших в психдиспансер по ошибке//Аргументы и факты на Енисее. Режим доступа: https://krsk.aif.ru/society/ne_prigovor_sibiryak_snyal_kino_o_lyudyah_popavshih_v_psihdispanser_po_oshibke

детских переживаний. В возрасте 12 лет И. Зайцева пережила эмоциональный опыт, который сформировал авторскую потребность в создании таких картин. Один из последних фильмов красноярского режиссёра Ирины Зайцевой «Рондо Натальи Шаховской» показал, насколько сильно герои кинокартин доверяют именно сибирякам. Главная героиня - знаменитая виолончелистка, ученица Растроповича, народная артистка СССР, профессор Московской консерватории отказала даже телеканалу ВВС, но услышав от режиссёра слово «Сибирь», тут же согласилась. Единственный раз в жизни музыкант мирового уровня дала согласие сняться в кино именно сибирскому документалисту. И дала его вовремя, так как на последнем году съёмок она умирает. И этот эпизод тоже входит в фильм-завещание Ирины Зайцевой. Неудивительно, что такая картина стала победителем крупнейших международных и всероссийских фестивалей.

Среди красноярских молодых талантов можно отметить имя В. Буйлова – режиссёра неигрового и игрового кино («Активация», «Инверсия», «Глухонемые», «Жестокое любопытство», «Свободные деньги», «Звуки», «Книга желаний», «Немезида» и др.), композитора, основателя кинокомпании «Саянфильм». Окончил ВГИК и Литературный институт имени М. Горького, работал на Мосфильме помощником режиссера, снимал документальный проект в США. С 2017 года снова работает в Сибири. В. Буйлов планирует привлечь мэтров кинодокументалистики в Красноярск, чтобы организовать факультет кинорежиссуры в Сибирском государственном институте искусств им. Д. Хворостовского, где в настоящий момент и сам является преподавателем творческих дисциплин.

В 2022 году возрождается отдел краевой кинолетописи и региональный киножурнал «Енисейский меридиан». Его возрождение не является попыткой создать копию советской кинохроники. Производство киножурнала нацелено на продолжение важного дела: ведения видеолетописи жизни людей, которые живут в Красноярском крае. Через материалы киножурнала можно увидеть меняющийся образ региона: его динамику, темп времени, настроение жителей. Творческой

группе предстоит масштабная задача: поймать образ времени и отразить его в своих киноочерках.

Проблематизированы соотношения соцзаказа и автора, жанра и автор. Вопрос отсутствует, если социальный заказ совпадает с ценностями режиссёра. Многие советские авторы были согласны с редакционной идеологией (это были также и их убеждения), и внутреннего конфликта не возникало. Для других же документалистов это является главной творческой проблемой - конфликтом личных ценностей и идеологии. В этом состоит сложность культурного исторического процесса, в результате которого данные перипетии отразились и на творчестве красноярских документалистов. Смена ценностных ориентиров, изменение культурного процесса, авторская адаптация к культурным реалиям, сохранение творческой индивидуальности представляют собой дилемму. В эпоху конфликта и культурного слома сложно сохранять принцип документализма.

В ходе обзора фильмов краевых документалистов были отмечены наиболее важные и часто реализуемые темы: военно-историческая и политическая тематика, «северное» документальное кино, проблематика Нижнего Приангарья, религиозная тематика, фильмы о культурной жизни региона. Для подробного анализа киноленты выбирались нами именно по данному тематическому принципу. Такое разделение обусловлено сложившимся в ходе исследовательской работы представлением об аутентичном разнообразии кинематографа Красноярского края. Предложенная нами классификация является субъективной кинематографической картиной региона, отражающей некий спектр общественно-значимых тем, часть которых актуальна не только для края, но и на федеральном уровне. Нельзя не сделать оговорку о том, что далеко не все темы доступны нашим документалистам. На выбор темы влияет ряд факторов: политическая обстановка (негласная цензура), бюджет картины, авторские предпочтения. Также встаёт вопрос: насколько полно, целостно, качественно освещается жизнь региона и страны в имеющихся фильмах? С одной стороны, документалистика как феномен культуры – это творчество и мастерство автора, но с другой, мы не

можем упускать из виду ключевой показатель работы киномастера – принцип полноты отражения реальности. В то же время мы понимаем, что документалист как творческая единица не только не может, но и не должен охватывать все темы. У каждого автора есть специализация и творческая индивидуальность. На них мы и будем опираться в ходе дальнейшего анализа кинолент.

2.3 Анализ фильмов красноярских документалистов

Изучение региональных культурных процессов сложно представить без анализа сюжетов и форм документальных кинолент. Документальное кино должно реагировать на социокультурные изменения, формируя культурный фон территории. Нам предстоит выяснить, в какой степени кинодокументалистика Красноярского края вписана в региональный культурный процесс и как она отражает местные традиции.

Принцип документализма, как было показано выше, в неигровом кино является ключевым, определяющим роль кинематографа в культурном развитии региона и уровень профессиональной культуры документалистов.

Образ культуры Края прослеживается в кинокартинах, повествующих об уникальном внутреннем и внешнем мире сибирских героев: жителей глубинки, отшельниках-староверах, ангарцах, народах крайнего Севера с пластом их локальных проблем, малознакомых гражданам крупных городов. Региональное документальное кино здесь выполняет краеведческую функцию музея, а ряд авторских работ претендуют на роль и наименование кинодокумента.

Для определения ценности документального кино как свидетельства истории и культурного феномена фильмы необходимо анализировать в единстве дискурсивного и повествовательного планов, т.е. изобразительно-выразительного и с точки зрения жанровых рамок.

Анализ выразительных средств киноязыка поможет определить уровень профессионализма красноярских документалистов, рассмотреть инструментарий мастеров, понять технологию создания фильмов, а через них – и процессы формирования региональных культурных феноменов.

2.3.1 Документальный фильм «Мученики и исповедники»

(реж. И. Зайцева, С. Чаплинский)

Кинодокумент посвящён памяти священнослужителей, погибших от рук представителей советской власти в период 1918-1938 гг. В конце 80-х годов о гонениях на верующих можно было открыто говорить в медиа, но всё же, во время сбора материала в Калужской области (мужской монастырь «Оптина Пустынь») документалистам пришлось целую неделю ждать благословения на съёмку. Режиссёр фильма И. Зайцева подчеркнула, что они с оператором С. Чаплинским сделали первый решительный шаг в эту тематическую нишу: «Мы первыми в России сделали такой фильм. Нам об этом сказали на кинофестивале "Золотой витязь"». В титрах указаны имена убитых священников Красноярской епархии, которые удалось найти в архиве, но далеко не все: только 15 процентов от общего числа жертв.

Однако гонения на православных священников в 38-м году на русской земле не закончились. Сцена убийства священнослужителей на колокольне снята в обители «Оптина Пустынь» в 1994 году через год после их гибели. Режиссёры хотели показать трудную судьбу священников, по отношению к которым продолжается насилие. Ранее, в 20-30-е гг. оно было со стороны государства, затем перешло в руки представителей популярной на рубеже веков субкультуры - сатанистов. В 90-е годы в постперестроечной России деятельность этих оккультно-религиозных организаций почти никем не контролировалась и не пресекалась.

Кинолента стала участницей Всероссийского фестиваля документальных фильмов о Русской православной церкви (Москва, 1994), Международного кинофестиваля «Золотой Витязь» (Москва, 1995). Хотя сначала фильм был снят

с фестиваля по 13 пунктам, в числе которых значились: протестантская музыка, жестокое изображение смерти священника, использование реконструкции.

Фильм был снят на базе Красноярской киностудии. Автор сценария и режиссер - Ирина Зайцева, оператор - Святослав Чаплинский. Хронометраж – 50 минут.

Сюжет и фабула. Фильм рассказывает о мученической кончине священников Енисейско-Красноярской Епархии в 1919 году. Центральным эпизодом кинокартины стал рассказ об убийстве оптинских монахов в апреле 1993 года. Объективная темпоральность³⁵¹ чередуется с субъективной. С одной стороны, зритель видит ряд событий – от времён революции 1917 года до 1993 года. Это фабула документального фильма. В сюжете сопоставлены разные временные периоды. С другой стороны, мы наблюдаем течение времени «через» личные истории и рассуждения героев из разных городов и стран – свидетелей и участников освещаемых событий, имеющих прямое или опосредованное отношение к происходившему.

М.М. Бахтин отмечал двусобытийность нарратива: «...два события – событие, о котором рассказывается в произведении, и событие самого рассказывания».³⁵² В фильме «Мученики и исповедники» реализовано и то, и другое: он основан на реальных происшествиях, а его повествователи – их свидетели или участники с их «сопереживаниями» становятся эмоциональным маркером наррации, отмечающим и «событие рассказывания», и «событие, о котором рассказывается». Ж. Женнет считал свойство двусобытийности для документального кинонарратива зримым, демонстрирующим на экране прямую «передачу фактов».³⁵³ Однако мы здесь уже видим ещё один слой наррации, или трисобытийность.

³⁵¹ Ямпольский, М. Дискурс и повествование // Ямпольский М. Язык — тело — случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

³⁵² Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 403.

³⁵³ Женнет, Ж. Повествовательный дискурс // Фигуры. Т.2. М., 1998. С. 180.

Пространство, темпоральность. Раскрывается пространственный аспект поднимаемой в фильме проблемы: от регионального до международного уровня. Пространство также является нарративным свидетельством в документальном фильме, что обеспечивает «достоверность» и «убедительность».³⁵⁴ Факты и оценки тех событий из уст Иеромонаха Филарета (Оптина Пустынь), Митрополита Черногорского и Приморского Амфилохия (Сербия), отца Геннадия Фаста (Енисейск), ссыльной старостильницы (имя которой режиссёрам запретили называть) наряду с приёмами авторской кинодокументалистики являются для И. Зайцевой средствами выражения замысла.

Фокализация. Режиссёрский дискурс основан на диалогичной фокализации, на экспертном подходе к раскрытию темы, позволяющем режиссёру минимизировать предвзятость, а зрителю - воспринимать фильм в качестве достоверного кинодокумента.

Свидетельства повествователей формируют внутреннюю фокализацию в фильме, то есть зритель наблюдает историю с позиции героев-рассказчиков. Когда в сюжете «Мучеников и исповедников» появляются вынужденные игровые элементы, фокализация становится внешней: повествователь находится снаружи, вне планов героев, а зрителю доступно меньше информации, чем знают участники, так как невозможно показать всё так, как это было на самом деле. Чередование типов нарративных позиций указывает на смену ритма повествования.

Фигуры и тропы. Отец Филарет вспоминает, что иеромонах Василий хотел умереть на Пасху под звон колоколов, чтобы душа его тут же устремилась к Господу. Так и случилось. В пасхальный день прихожане со слезами грусти и радости провожают отца Василия. Эти слезы И. Зайцева показывает посредством капель дождя, падающих в озеро.

³⁵⁴Прожиико, Г.С. Концепции реальности в экранном документе. М., 2004.

Мы видим режиссёрскую метафору, реализованную при использовании вертикального видеомонтажа, когда в кадре показана толпа комсомольцев и пионеров на народных гуляниях на площади в Первомайский праздник под торжественную музыку. Видим мы этих людей несколько минут подряд на планах разной крупности, рассматриваем их лица, но слышим слова отца Геннадия совсем не о коммунизме: «...Узнаем ли мы Христа, когда Он придет...если глянуть в толпу, которая озверело кричала: «Распни», то не узнаем ли мы там свои лица? Ведь те, кто кричал «Распни», они за несколько дней до того кричали: «Осанна! Благословен Грядущий во имя Господне!» и с цветами и пальмовыми ветвями встречали Христа. Сегодня мы тоже возносим Христа, но когда Он придет – не распнем ли Его?».³⁵⁵

Чёрно-белый фильм заканчивается самым важным: на экране имена убиенных священников, памяти которых посвящена кинолента. Тишина нарушается детским голосом за кадром: дитя учит молитву, но иногда сбивается. Читать помогает взрослый. Вера продолжается в детских сердцах, о чем сказали И. Зайцева и С. Чаплинский в следующих кадрах: дети с бабушкой собирают цветы в поле; дети кидают цветы к ногам священнослужителей во время крестного хода в Енисейске.

Приёмы видеосъёмки. Камера непрерывно движется по кругу, показывая поле со стогами сена в сером тумане под карканье ворон. Здесь использован операторский приём панорамирования, помогающий расширить визуальное пространство и раскрыть его семантику за пределами кадра, т.е. выйти в пространство за пределами истории региона и страны.

В одном из игровых эпизодов зритель видит и проживает ситуацию глазами убийцы (внутренняя фокализация): истерично каркающий чёрный ворон, сидящий вместе с маньяком в кустах, сначала нападает на объектив трясущейся камеры, затем убегает от неё. Отчётливо слышно учащённое дыхание

³⁵⁵Зайцева, И. Документальный фильм «Мученики и исповедники»//Кинодокумент №82. Режим доступа: <https://www.net-film.ru/film-82/> (дата обращения 17.02.2021).

преступника, чувствуется его волнение. Взгляд рассеянный и иногда направленный в пол. В данном случае оператор использует приём «живой» или «субъективной камеры», чтобы создать максимальный эффект присутствия, вызвать у зрителя эмоцию тревожного ожидания.

Приёмы монтажа. Драматизм сюжета проявлен во всех эпизодах фильма, от экспозиции до эпилога, несмотря на сдержанную динамику и отсутствие агрессивных монтажных фраз. Режиссёр использует метод вертикального видеомонтажа, демонстрируя на фоне тяжёлого закадрового текста лёгкий для эмоционального восприятия видеоряд - мирную сцену, в которой священник проводит памятную службу в открытом поле, где присутствуют люди разных возрастов. Эпизод говорит о том, как важно помнить и осознавать национальную трагедию подрастающим поколениям: на крупном плане маленькая девочка держит в руках крест и читает молитву.

Нарратив. Роль основного рассказчика в фильме отведена отцу Геннадию Фасту, выдающемуся православному мыслителю наших дней: «Мне пришлось родиться в такой семье и вырасти в такой среде, где в 20-е, 30-е, 40-е годы пострадали все. Когда встречались старики, они никогда не спрашивали, сидел ли ты...Они сразу спрашивали, где и сколько (...) пострадали все. И эти люди не говорили о том, что они страдали за Христа и за веру. Но почти все они страдали в вере и со Христом. Это были кроткие незлобивые страстотерпцы. И это было присуще России».³⁵⁶ В кадре Г. Фаст словно один на один со зрителем и взгляд его из кадра устремлён прямо на аудиторию. Такая короткая визуальная дистанция между героем и зрителем настраивает на серьёзное и вдумчивое слушание.

Принцип документализма (факты и мнения). Хронометраж киноленты составляет 49 минут. Если оценивать общий объём текста вне видеоряда, то примерно 10% времени занимает авторский закадровый голос, 60% - слова отца Геннадия в кадре и за кадром, 30% - синхроны - интервью других свидетелей.

³⁵⁶ Зайцева, И. Документальный фильм «Мученики и исповедники»//Кинодокумент №82. Режим доступа: <https://www.net-film.ru/film-82/> (дата обращения 18.02.2021).

Смысловую нагрузку несёт видеоряд (документальный и реконструированный) и музыкальное сопровождение, обеспечивающие примерно 50% дополнительной информации.

В двух сценах картины использована историческая реконструкция, так как материалов для фильма практически не было. А.А. Пронин считает, что включение в повествовательный биографический текст эпизодов «миметического нарративного текста» (художественных реконструкций событий) представляется более сложным, поскольку у постановочной сцены есть свой драматический ритм.³⁵⁷ Сцену о нападении на отца Дмитрия Яровецкого и издевательствах над ним снимали в Туруханске. Жестоких подробностей зритель не видит, всё показано в рамках этического кодекса: сани в сопровождении верховых, рядом бежит привязанный к оглобле и держащийся за дугу священник, бегущая лошадь, на санях везут убитого. Роль священника, раздетого и привязанного за шею к оглобле, бегущего по снегу босиком, сыграл оператор картины С. Чаплинский в постановочной сцене. Он внешне похож на Д. Яровецкого. К тому же, все потенциальные актеры отказались сниматься в постановочной сцене насилия. Реконструировали также и жестокую сцену сжигания бороды, но её пришлось оставить в архиве, так как, по словам И. Зайцевой и С. Чаплинского, наблюдался уже явный перекос в сторону игрового кино.

Важным эпизодом фильма является рассказ об убийстве оптинских монахов (иеромонаха Василия Рослякова, инока Ферапонта Пушкарёва, инока Трофима Татарникова) 18 апреля 1993 года. Здесь нарративную функцию выполняет рассказ отца Филарета об убийстве трех священников мечом, помеченным «символом сатаны». Данную сцену режиссёру также пришлось реконструировать.

Фактологическая основа фильма частично построена на архивных данных, которые нашёл соавтор картины, оператор С. Чаплинский, который подробнее об этом рассказал нам в интервью: «В какой-то момент я потерял интерес к кино и

³⁵⁷Пронин, А. А. Документальный фильм как публицистический нарратив : структура, функции, смысл [Текст] : автореферат дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 / Пронин Александр Алексеевич. – СПб., 2016. – 52 с.

обратился к церкви, стал сидеть в архивах. Мне попала книга «Мученики и исповедники», в которой были приведены имена священников средней полосы России. О сибирских служителях русской православной церкви не было ни слова. Сегодня в архив о репрессированных могут не допустить, а тогда спокойно. Сначала я не хотел снимать этот фильм, считал, что это святотатство, такие темы выносить нельзя». Режиссёрам серьёзно помог отец Геннадий Фаст, который жил в этой теме, пройдя этот путь, будучи сосланным в Сибирь (Кемеровская область). «...Для того чтобы фильм «Мученики и исповедники» увидел свет, его авторам - режиссеру и сценаристу Ирине Зайцевой, оператору Святославу Чаплинскому - пришлось провести громадную работу в архивах, чтобы найти документы и воскресить преданные поруганию и забвению десятки имен убитых священнослужителей Енисейско-Красноярской епархии (так она тогда называлась). В пестроте современного документального кино этот фильм, как удар колокола, - резкий, одинокий, заставляющий силой своего звука поднять голову к небу и заглянуть вглубь собственной души...».³⁵⁸ Так оценила работу документалистов в 1995 году газета «Красноярский рабочий».

Имя одной из героинь фильма документалистам указывать в титрах запретили, так как она являлась представительницей старого стиля веры. А приверженцы старой церкви (так называемые старостильники) имели связь с зарубежными храмами. В то время говорить об этом было небезопасно. Эта женщина в 1961 году за свою веру была сослана в Сибирь «строить коммунизм», с неё силой снимали крест, в зимнее время обливали ледяной водой из пожарного шланга, когда сгоняли всех ссыльных мыться в одно место. «Просто мучали нас. А когда начальник пришёл, то в ответ на жалобу одной из наших девушек сказал: «Мы на вас терновый венец надеваем, а ты на себя тащишь лавровый». И он правильно сказал. Я вспоминаю свою ссылку, как светлое пятнышко (...) Я жила с

³⁵⁸ Майстренко, В. Не умолкнет колокольный звон (размышления о новом фильме красноярских кинодокументалистов «Мученики и исповедники») [Текст] / В. Майстренко // Красноярский рабочий. – 2015. – 25 февраля.

Богом и радостью в душе (...) Тюрьма, испытание, считаю, это лекарство, школа для христианина». Смысл этого свидетельства находит отражение в христианских заповедях: смирение и терпение со временем дают силы терпеть многое и испытывать чувство благодарности за страдания. Слова начальника о венце являются притчевым «нарративом в нарративе».

После показа документального фильма «Мученики и исповедники» биографиями священников стали заниматься красноярские историки, а некоторых служителей культа канонизировали.

Конфликт. Во все времена и по разным причинам священнослужители России и других стран мира страдали за веру, но не только за свою, а ещё и за всенародную. За поступки и мысли людей, которым необходимо покаяться. В этом заключается главная идея фильма. Экзистенциальная проблема мученичества ищет решение через толкование событий с точки зрения Евангелия. Попытка навести зрителя на мысль о покаянии, выявить в абсурдных, хаотичных и жестоких событиях глубочайший смысл благородного страдания за веру и Христа является сверхзадачей режиссёра.

Авторская этика. В самом фильме во время повествования об этой и других пытках и издевательствах зритель видит крупным планом лицо батюшки, держащегося на ходу за лошадь, сошедшего с ума от пыток, которого вскоре убьют, бросят в сани и сожгут. Подробности этого и других свидетельств мученичества документалисты не показывают намеренно.

Лейтмотив. «Мы живём в поразительной стране, стоящей в буквальном смысле слова на могилах миллионов святых мучеников. Их великое множество. Из миллионов убитых многие умирали с верой, молитвой и покаянием на устах и в сердце. И они прощены. И покрыли свои грехи мученичеством (...) 25 миллионов убитых: такова жертва первых лет революции». Мысль о необходимости всенародного покаяния озвучена на протяжении всей кинокартины. Митрополит Черногорский и Приморский Амфилохий

подытоживает масштабы и смысл страданий православных христиан всего мира: «...Страдания, которые прошла русская Церковь, русский народ, сербский народ, сербская Церковь... свидетельствуют, что мы на Кресте со Господом, а после Креста и приходит Воскресение». Сербский священник в очередной раз напоминает зрителю о том, что нужно успеть покаяться, ведь «без Голгофы нет Пасхи, а без Страшного Суда нет Небесного Иерусалима».³⁵⁹

Притчевый дискурс. Время от времени мы снова встречаемся с главным рассказчиком из Енисейска – отцом Геннадием, который старается перевести негативные эмоции в план их осмысления, объяснить зрителю суть происходящего с точки зрения Евангелия. Он поясняет, что революция стала «законным определением Божиим» за то, что в те годы истлели нравы, сильно охладела вера. Мысли енисейского священника, за кадром высказанные на фоне разрушенного храма, перекликаются с евангельскими притчами: «Страдания мы заслужили, важно не то, что мы страдали, но чему мы в них научились (...) Времена прошли, но опасность осталась. Мы так ничего и не поняли (...) Необходимо общее народное покаяние для очищения всех. Если этого не будет, то Господь может ещё круче посетить нашу землю».³⁶⁰

Последний показ картины «Мученики и исповедники в Красноярском доме кино» состоялся 15 марта 2011. По итогам просмотра была опубликована статья в газете «Новая университетская жизнь», в ней дана высокая оценка фильма, в частности, отмечена его убедительность: «Большая часть ленты — это закадровый текст на фоне картин с прихожанами возле храмов и свидетельства выживших в травле верующих людей. Убедительные рассказы отметили необходимость в какой-либо документальной хронике: описываемые голосом

³⁵⁹Зайцева И. Документальный фильм «Мученики и исповедники»//Кинодокумент №82. Режим доступа: <https://www.net-film.ru/film-82/>

³⁶⁰Там же.

события вставали перед глазами, как происходящие здесь и сейчас, со всеми их страданиями и болью».³⁶¹

³⁶¹ Егоров А. Кино для нас // Новая университетская жизнь. Режим доступа: <https://gazeta.sfu-kras.ru/node/2722>.

2.3.2 Документальный фильм «Чувствую себя защитником»

(реж. В. Васильев)

Знакомство с документалистикой красноярских авторов начнём с анализа кинодокумента «Чувствую себя защитником» (2007) режиссёра Владимира Васильева. Фильм снимался три года, в него вошли натурные съёмки (Саяногорск, Новосибирск), интервью, архивные кинодокументы 2003-2006 гг. При создании киноленты была использована видеохроника из личных архивов военнослужащих, принимавших участие в боевых действиях на территории Чеченской республики с 1999 года по 2003 год. Также режиссёр воспользовался семейным архивом (фото, видео) одного из героев фильма – Евгения Зайцева, который В. Васильеву предоставила кинокомпания «Пигмалион».

Над документальным фильмом работали: автор сценария и режиссёр В. Васильев, оператор С. Чаплинский, режиссёры монтажа А. Калашников, Э. Пазыч, продюсер А. Калашников. Кинокартина создана на базе Красноярской киностудии при государственной финансовой поддержке «Федерального агентства по культуре и кинематографии».

В 2007 году фильм «Чувствую себя защитников» стал призёром Международного фестиваля военно-патриотического фильма им. С.Ф. Бондарчука «Волоколамский рубеж». Фильм удостоен приза за воплощение на экране героической истории Отечества (г. Волоколамск). В 2008 году стал победителем Международного телерадиофестиваля «Победили вместе» г. Севастополь (I место в номинации «Мир без терроризма»).

Сюжет и фабула. Документальный фильм посвящён событиям Чеченской войны (1999-2009) и судьбам двух солдат-сверхсрочников: он рассказывает о

жизни ветеранов боевых действий. Первый главный герой Евгений Зайцев (1979 г.р.), подорвавшись на mine, потерял зрение. Вылечившись, он стал мужем и отцом, но прожил недолго. Второй главный герой Виталий Фролов (1979 г.р.) после взрыва потерял обе ноги. По окончании лечения и протезирования вернулся в Саяногорск к бабушке, живет в её деревенском доме. Молодые ветераны рассказывают о своих ранениях, рассуждают о роли военной службы в их жизни и о том, что жизнь продолжается, несмотря на тяжелые испытания.

В кинокартине использован как линейный, так и нелинейный временной и событийный ряды. Чередуются эпизоды архивных кадров военных действий и мирной жизни главных героев. Преамбула фильма не открывает нам основных персонажей. Линейно показаны события из жизни Виталия: как он примеряет выделенные ему костыли, получает на почте крохотную пенсию...

О фокализации фильма сложно говорить вне **пространства и темпоральности**. Образ железнодорожного полотна как бы объединяет пространство и время, объективную и субъективную темпоральность истории. В начале фильма повествователь держит аудиторию во внутренней фокализации: зритель пока находится в неведении относительно дальнейших событий. Однако все сразу меняется с появлением на экране российских вертолетов, которые ревя двигателями, поднимаются в воздух и ложатся на боевой курс под звуки стремительной кавказской мелодии. Под ними узнаваемый по телевизионным сюжетам ландшафт. При помощи музыки и этих кадров автор создаёт драматический конфликт – на контрасте. Мощный авторский приём опасен неоднозначностью. Жизнеутверждающая мелодия сопровождает кадры про смерть. У зрителя не может не появиться подсознательной привязки к пространству и времени – действие переносится в Чечню.

Когда мы видим кадры разминирования, темпоральность становится линейной – всё идет своим чередом, повествование по-прежнему протекает в режиме внутренней фокализации. Сапёры внимательно и неспешно осматривают местность (момент съёмки на любительскую камеру военнослужащих). Напряжение растёт, за кадром слышен шёпот: «Давай!». Взрыв... Акценты

смещаются, меняется фокализации: за несколько секунд внутренний ракурс трансформировался в нулевой. Теперь зритель знает больше, чем действующие лица.

В фильме показана деревенская жизнь инвалида Виталия Фролова. Он погружен в домашние заботы и думает о создании семьи, но нарративное пространство меняется. Режиссёр, используя вертикальный монтаж, разворачивает события вспять: кладбище, поминки, фотография Евгения Зайцева. Всё это время зритель и главный герой одновременно находились во внутренней фокусировке, были в неведении: смерть Евгения для обеих сторон - полная неожиданность! Владимиру родственники не сообщили о случившемся. Видно, что он испытывает сильное потрясение.

Риторические приёмы. Удачно реализована съёмка бегущих навстречу поезду железнодорожных шпал: это часто используемая метафора (вереница армейских дней и ночей). Событийный ряд наполнен символическими элементами: койки, больничные коридоры, медсестры, раненые. Манера повествования вне риторических приёмов размеренная, речь героев спокойная без яркого проявления эмоций.

Звук. В прологе фильма не используется дополнительная музыка и специальные видео- или аудиоэффекты. Под марш «Прощание Славянки» следует видеоряд: перрон, слезы провожающих-матерей, невест, а у вагонов строй молодых ребят. Зритель начинает понимать, где будет происходить действие, когда лезгинка (аудиоряд) сопровождает летящие российские вертолёты (видеоряд). Именно в этот момент возникает наиболее сильное эмоциональное напряжение. Аудитория (если не знать, о чём фильм и как он называется) осознаёт, что речь пойдёт о войне в Чечне.

Во время рассказа истории героев музыка - диссонансирующая, дисгармоничная, жуткая. В единстве с картинкой она даёт ощущение наступившего апокалипсиса. Музыка меняется на пронзительно тоскливую, когда на экране появляется видеоряд госпиталя: молодые ребята с оторванными руками,

ногами на костылях, в инвалидных колясках. И снова глаза - полные грусти и непонимания происходящего.

В сопровождении тревожной музыки батальные видеок cadры: танки, вертолеты, взрывы. Идут военные учения. Красиво едет бронетехника. Лицо молодого солдата без страха в глазах (в него еще не стреляли). Довольные лица генералов. В объективе видеокамеры взрывы артиллерии. Несмотря на эффектность видеоряда, звукоряд оставляет острое ощущение тревоги.

Приёмы видеосъёмки. Автор не использует сложные инструменты: нет дополнительного освещения, символические элементы узнаваемы – вокзал, лица, перрон; видеопланы базовые – общий, средний, крупный. Длительность кадров лаконична в момент первого накала: рёв российских вертолетов под звуки кавказской музыки. Их всего два, но это рисует картину происходящего целиком и без дополнительных комментариев. Военные учения сняты панорамно.

Показаны видеопланы разминирования. Съёмки производились на камеру высокой четкости «Betacam». Видно, что камера находится в руках профессионального оператора. Кадров немного, без изысков, но всё видно и понятно: солдаты боевого охранения, осмотр места, работа собаки. Бросается в глаза, что все сапёры в этом отряде старше 20 лет – сверхсрочники.

Удачно использованы таймлапс и слоумоушн, что создает атмосферу «нерепортажности», делает акценты точными, убирает «дежурность» повествования, готовит зрителя к серьёзной истории.

Кадры работы саперов сняты на любительскую камеру. Видео трясется, т.к. съёмка производится с далекого расстояния. В углу экрана включена календарная опция: год, дата и время. Первые секунды зритель не подозревает, что произошло. И продолжает смотреть историю глазами одного из участников событий, который решил запечатлеть происходящее на свою видеокамеру. В какой-то момент за кадром слышен шепот. Становится понятно: тот, кто снимает, не хочет быть замеченным - сидит в засаде. Без сомнения, это один из чеченских боевиков. Они всегда так документировали свои преступления – записывали момент взрыва на плёнку как доказательство содеянного в обмен на деньги. Вот и сейчас, заложив

мину, ждут подходящего момента. Переход от профессионального видео с камеры «Betacam» на любительское (видео боевиков) сыграл свою роль. Видео взрыва автор фильма получил от бойцов отряда Российского спецназа. Со стороны ФСБ РФ в материалах было отказано.

Интервью одного и второго героя снято крупным планом. Это размеренное повествование с пересказом страшных деталей. Без ярких эмоций, даже с какой-то ноткой обыденности.

Приёмы монтажа. В определённый момент автор начинает чередовать крупные видеопланы героев фильма с кадрами боевых действий Чеченской войны: распутица, грязь, разбитая техника и солдаты. Много грязных, измученных и раненных солдат. И лица совсем молоденьких, можно сказать мальчишек с широко раскрытыми от страха глазами. Видеоряд черно-белый. Чтобы периодически возвращаться к событиям прошлых лет, режиссёр использует вертикальный монтаж. В целом кинолента построена на тематическом монтаже.

Отношение к герою и образ героя. В. Васильеву удалось передать всю напряженность и трагизм разных моментов войны и судеб солдат при помощи демонстрации деталей из жизни главных героев, описания их быта, последствий военной службы. Образ героя меняется в глазах зрителя после вопроса бабушки внуку - Владимиру Фролову:

- Володя, что бы ты выбрал: оторванные ноги, как у тебя или потерянное зрение, как у Женьки?

- Бабушка, конечно ноги.

- Вот, вот. У тебя уже костыли, ты уже ходишь! А Женька не видит.

Этот диалог трансформировал чувство сострадания, жалости к герою в маленькое чувство гордости за наших сильных духом солдат, которые несмотря ни на что по-прежнему любят жизнь и благодарны ей за то, что имеют. Виталий в конце фильма снова едет на службу, только уже с искусственными ногами.

Конфликт. Как уже было отмечено, на противоречии музыки и видеоряда построен эпизод со взрывами под лезгинку. У главного героя отсутствует

конфликт экзистенциальных ценностей (по крайней мере, он его не демонстрирует на камеру). Он никого не винит в случившемся. Живет инвалид Виталий Фролов, не имея своего жилья, автомобиля, получая небольшую пенсию. Иногда жалеет, что остался живым, но настрой у него патриотический: «Мое дело маленькое: если что опять волну за спину, броник и снова залез бы в окопы (...) Я люблю Россию. Я буду её защищать! До последней капли!» [Чувствую себя защитником].

Принцип документализма (факты и мнения). Следует отметить, что фильм свободен от каких-либо комментариев автора. Фильм заканчивается силуэтом памятника воинам – интернационалистам на фоне ночного неба. Чтобы сохранить объективность кинопроизведения, автор намеренно не появляется в кадре. Не звучит его голос и за кадром с теми или иными комментариями и выводами. Зритель сам решит, как отнестись к этому печальному сюжету.

Автору удалось через речь и действия героев провести идею героизма, силы духа и любви к Родине. Режиссёр выразил идеюфильма и свое отношение к его героям. На любой войне нужны такие сверхсрочники, получившие бесценный боевой опыт. Если вспомнить мальчишек с глазами полными страха, становится ясно, что именно эти - что постарше - помогали выжить многим молодым. Они как более опытные были впереди на самых трудных участках и первыми попадали под удар.

2.3.3 Документальный цикл «Две цивилизации» (реж. В. Вараксина)

Авторская работа «Недарма» В. Вараксиной (документалиста, этножурналиста, члена Гильдии межэтнической журналистики) состоит из четырёх частей (документальный цикл «Две цивилизации»). Автор считает свой фильм обращённым больше в сторону телевизионного жанра, однако нельзя сказать однозначно, что это именно так. Фильм снимался четыре года (2007-2011 гг.). Хронометраж каждой серии от 17 до 18 минут. В них вошли натурные съёмки, интервью с героями, семейный видеоархив В. Вараксиной.

Над документальным циклом работали: автор Вараксина В., режиссёры монтажа Казанцев Р., Дашкевич Е., видеооператоры Николаев Е., Вараксин А., Колесниченко А., Шицов А., Хананов Д., дизайнер-оформитель Лупинин В.

Фильм стал лауреатом конкурса журналистских работ «Енисей.РФ-2014» в номинации «Любимый край», а также занял III место во Всероссийском конкурсе СМИ на лучшее освещение темы межэтнического взаимодействия народов России и их этнокультурного развития «СМИротворец-2011».

Сюжет и фабула. В киноленте рассказана история двух мальчиков, появившихся на свет примерно в один год. Зрителей знакомят с двумя параллельными вселенными, двумя непересекающимися мирами. Один ребенок, Илья Еремеев родился в Красноярске в семье инженера и журналиста. Второй мальчик, Владик Каярин - на Таймыре, в семье оленевода. Автору удалось создать

ощущение, что работают две независимые съемочные группы. Складывается впечатление, что два оператора всё это время жили со своими героями, не отходя от них (на самом деле это не так). В фильме показан параллельный процесс взросления мальчиков. Урбанизированный антураж большого города с одной стороны и дикая, нетронутая природа тундры с её суровыми нравами - с другой. Контраст происходящему на экране добавляет увлечение Ильи Еремеева игрой на скрипке. Темпоритм фильма размеренный: всё в жизни обоих мальчишек идет своим чередом. В четвёртой серии таймырский мальчик покидает чум и начинает новую жизнь в интернате г. Дудинка. Тем временем его ровесник, красноярец Илья Еремеев серьёзно занялся изучением английского языка и по-прежнему осваивает скрипичное искусство.

Пространство и темпоральность. Локации, диалоги и действия указывают на соответствие каждого из мальчишек тем мирам, в которых они существуют. У Ильи сбылась мечта – ему позволили дирижировать настоящим симфоническим оркестром. А Владик с интересом наблюдал, как на празднике по традиции убивают оленя, а после ел свежую оленью печень. У зрителя к этому моменту уже сформировалось представление о том, что эти два еще пока маленьких человека двигаются во взрослую жизнь совершенно разными путями.

Фокализация. Нейтральное повествование держит зрительскую аудиторию во внутренней фокализации. Зритель получает информацию о «двух цивилизациях» через призму субъективного сознания героя с одной стороны и через безоценочный закадровый голос (текст) автора – с другой.

Фигуры и тропы. Кинокартина построена на сравнительных принципах противопоставления и параллелизма. Дети постепенно познают этот мир, находясь каждый в своих условиях. Когда Владiku было три года, он увидел первый в своей жизни боевик. Папа купил видеоплеер и подключил его к аккумулятору снегохода. Так посреди холодной тундры к оленеводам пришел мир гангстеров и красавиц. А Илья почти с рождения ходит на концерты симфонической музыки. Увлечения мальчишек, конечно, разнятся. Один в свои редкие свободные

часы любит кататься во дворе дома на велосипеде. Всё остальное время помимо обучения в школе, многочасовые занятия в школе музыкальной. Второй, весь короткий световой день проводит «на воздухе»: игра с собаками, общение с оленями и т.д.

Показательна сцена с параллельным одеванием героев. Илью собирают в театр, а Влад спешит на праздник под названием «Гонки оленеводов». Поочередно на одного надевают белую сорочку, на другого - толстый свитер, видео с галстуком «бабочкой» сменяется на тяжелую кухлянку.

Звук. В качестве музыкального сопровождения используются отрывки классических произведений и этническая музыка, что органично ложится на видеоряд.

Приёмы видеосъёмки. Автор фильма специально часто использует крупные планы мальчишек. Благодаря этому приему очень четко видна разница между ними. У Ильи глаза ребенка соответственно его возрасту. Ему еще долгое время в этой жизни будет нужна родительская помощь. Он пока не может самостоятельно двигаться по дороге под названием «недарма». Да он и представления не имеет, что это такое. Влада родители уже многому научили. Чтобы жить в гармонии с окружающим миром, желательно уже с детства знать о «недарме» и самое главное - видеть её. Только так человек может прожить жизнь человеком, а не его подобием. Владу Каярину ещё многому придется учиться заново: очень резкая перемена для его возраста. На укрупнённых видеопланах видно что, он мальчишка терпеливый. И в его глазах уже читается уверенность и спокойствие. Это глаза уже взрослого ребенка.

Приёмы монтажа. Автор использует параллельный монтаж.

Отношение к герою и образ героя. Илья и Влад находятся в равных условиях: их поочередно погрузили в чуждые для них среды, в результате чего оба героя преобразились – стали немного старше и заметно эрудированнее.

Конфликт. Наступает кульминационный момент – Илья летит в гости к Владу. Сначала сын режиссёра испугался. Выйдя из вертолета, он заплакал: ему все непривычно. Он прижимается к матери, боится заходить в чум. У мальчика стресс в новой среде, но мама рядом, и Илья постепенно успокаивается. Зона дискомфорта мотивирует маленького героя стать смелее и взрослее, внутренний конфликт постепенно разрешается. Мальчишки знакомятся, начинают активно общаться; кормят с рук оленей, подсчитывают пойманных щук. Отец Влада учит Илью накидывать маут (ременной аркан у оленеводов). Они с удовольствием играют, не осознавая, огромную разницу между ними. Затем наступает очередь взрослеть у другого маленького героя: у Влада Каярина сентябрь этого года - месяц особый. Ему предстоит решить тот же конфликт. Он прощается с родным чумом и без родителей летит в новую жизнь: в школу-интернат. И если у одного все события пойдут привычной чередой, то другому придется заново постигать жизненные премудрости. Влад спокойно (даже можно сказать философски) относится к переменам в своей жизни. Осторожное любопытство – так можно охарактеризовать его поведение.

Лейтмотив фильма обозначен в его названии. На языке ненцев «Недарма» – это большая тысячелетняя дорога, на которой люди рождаются, женятся, старятся и умирают. Она никогда не бывает пуста, как и человеческая жизнь. Эту мудрость ненцы из поколения в поколение передают своим детям. Исходя из этой философии, человек должен идти своим путем, внимательно слушая только своё сердце и ничего не бояться. Главное - никуда не сворачивать и не поддаваться страхам, слабостям и искушениям. Именно они являются теми препятствиями, которые человек двигаясь по тысячелетней дороге жизни, постоянно преодолевает, пытаясь не сбиться со своего пути. Заметно, что маленький Владик успел хорошо усвоить эту философию. В его характере глубоко укоренились невозмутимость и такое прекрасное человеческое качество как способность принять ситуацию.

Принцип документализма (факты и мнения). Нарратив объективный, безоценочный. В целом документальный фильм «Недарма» получился без «подводных камней». Автор лишь иногда дает небольшие ремарки «закадровым голосом». Хотя автор периодически появляется в кадре, будучи беременная Ильёй (герой фильма), общается с ним через объектив камеры, занимаясь аэробикой («Сынок, это я для тебя стараюсь!»), в целом, дискурсивное и повествовательное в фильме уравновешены.

Фильм Валентины Вараксиной обладает высокой научной и художественной ценностью для понимания сибирской культуры. Красноярский край представляет собой большую многонациональную семью, которая ещё недостаточно хорошо изучена и отображена в жанре документального кино.

2.3.4 Документальный фильм «Последняя рыбалка Тамары»

(реж. Э. Астраханцева)

В 2023 году исполняется 11 лет со времени затопления старинных сёл и деревень Кежемского района. Фильм «Последняя рыбалка Тамары» снимался в то время, когда половина из них уже оказались на дне Богучанского «моря», половина сёл и деревень уже были под водой. Героиня фильма, коренная ангарка, живёт после переселения в городе, но по-прежнему не представляет свою жизнь без рыбалки, чем занималась вся её семья из поколения в поколение. Последний раз Тамара едет рыбачить на Ангару, чтобы попрощаться со сожжённой Кежмой. Фильм построен на интервью-откровении главной героини и натуральных съёмках с её участием. Закадровый текст отсутствует. Хронометраж – 53 минуты.

Работа над фильмом шла около года (2012). Кинокартина стала призером национальной премии «Страна - 2013» в номинации «Оригинальная идея» (Москва), а в 2014 году режиссёр получила приз «За лучший фильм о природе» международного кинофестиваля «Восточное Поморье» (Хабаровск). Фильм был приглашён на Международный кинофестиваль туристического кино «Свидание с Россией», а также на «АРТДОКФЕСТ».

Продюсер и режиссёр фильма - Элина Астраханцева, оператор - Евгений Николаев, производство - киностудия «АРХИПЕЛАГ», киккомпания «Кедры» (2013).

Сюжет и фабула. Главная героиня Тамара после переселения живет в Сосновоборске, за 1200 километров от родных мест. Летом она ездит на свою малую родину в отпуск ловить рыбу. Место, на котором стояло её село, скоро уйдет под воду Богучанского водохранилища. Путь до него не близкий: автобусы, пересадки. Тамара рассказывает, что поселок Кежма являлся крупным районным центром, где работали различные организации, действовал аэропорт. В последний раз Тамара возвращается в родные места, чтобы насладиться рыбалкой на Ангаре и взглянуть на огромный пустырь, недавно бывший ее домом, чтобы проститься навсегда.

Начинается сюжет фильма с отправления автобуса из Красноярска (в нём едет Тамара) на малую родину пассажиров-кежмарей. В основе повествования неторопливо трепетное, можно сказать магическое действо - подготовка к процессу под названием «Рыбалка». Время от времени ход событий переходит в режим «без комментариев». Установка моторов на лодки, советы о том, что еще взять, какие лучше рыболовные снасти использовать в такую погоду и т.д. Тамара наравне с мужчинами активно принимает в этом участие. Чувствуется, что как рыбак она давно не новичок. Резких сюжетных поворотов в картине нет: дома уже сгорели, осталась только родная земля, которая скоро станет «сибирской Атлантидой». По ней неторопливо шагает Тамара со слезами на глазах.

Автор использует кольцевую композицию: фильм начинается и заканчивается видеопланом с мощными струями воды, выбрасываемыми из турбин ГЭС.

Пространство и темпоральность. При помощи длинных видеопланов передаётся несуетливая атмосфера той жизни, которая для главной героини уже в прошлом. Видеопланы сопровождаются рассуждениями героев о сегодняшнем дне, их воспоминаниями. Не торопясь, без суеты бывшие односельчане разделяют рыбу. Видно, что от этой довольно рутинной работы они получают огромное удовольствие. Рыбины потрошат, рубят на части, укладывают в бочки, пересыпая солью. Постепенно большие фляги наполняются. Из потрохов на печи готовится ужин. Атмосфера для всех

привычная и, возможно, у каждого из них появляется чувство, что и не было никакого переселения. За ужином каждый рассказывает, как устроился на новом месте. Но все рассказы больше похожи на перечисление бесчисленных неудобств, с которыми они столкнулись после переезда в город. Главное неудобство - это четыре стены, окружающие каждого в благоустроенной квартире. При этом все подчеркивают, приезжая сюда, на родину, эти стены «исчезают». Здесь зритель вынужден додумать городское пространство (в фильме оно не показано).

Фокализация. Повествователь не торопит события, удерживая зрителя во внутренней фокализации (история глазами персонажа). Он старается передать чувства покоя и умиротворения, но в то же время, зритель чувствует в голосе героини еле сдерживаемый плач.

Фигуры, тропы, приёмы видеосъёмки. Крупный план горящего островка травы олицетворяет пепелище в глобальном смысле, а куски пепла на Ангаре (общий план) являются тому подтверждением. Периодически появляется один и тот же план: в поле на кусте сидит птица, которая что-то щебечет и улетает. Символический повторяющийся кадр как будто отсылает к сюжету книги и фильма «Убить пересмешника» (американский роман Харпер Ли получил Пулитцеровскую премию), где основными лейтмотивом являются несправедливость и неравенство.

Начальный видеоряд завораживает: мощные, с оглушительным грохотом, несущиеся многотонные потоки ангарской воды извергаются из чрева плотины. Затем наступает контрастная тишина. Здесь использован приём противопоставления. Буйство работы гидросооружения сменяется на лес, вернее то, что от него осталось - торчащие из воды верхушки мертвых деревьев. В конце фильма перед нами кадры, на которых мощные струи Богучанской ГЭС вырываются из тела плотины и вспенивают Ангару, оставляя за собой мертвую тайгу с серыми безжизненными стволами над водой. Здесь использована аллюзия: результат затопления стал технической неизбежностью, платой за

лучшую жизнь. Наше будущее во многом зависит от того, каким путем будет двигаться человечество в своем развитии.

Лицо главной героини периодически показано крупным планом, чтобы в самый ответственный момент сопереживания донести эмоции Тамары до зрителя. Укрупнение в кадре всегда работает на раскрытие чувств.

Одним из необходимых выразительных приёмов является репортажность, работающая на принцип документализма. Тамара находится прямо на месте драмы и старается вербально реконструировать то, чего уже нет: «Здесь был один огород, здесь другой... тут тропинка...Здесь двухэтажка была. Тут дом культуры «Авиатор»[Последняя рыбалка Тамары].

Звук. Фильм построен на ярких живых звуках: бурлящие струи воды плотины, пение птиц, стрекотание кузнечиков, лай деревенских собак, мычанье коров, кукареканье утренних петухов, ангарский фольклор (песни и частушки), звук мотора лодки, потрескивающий от местных дорог шум колес уазика, звуки вёсел, проходящих черед гладь реки. Нельзя не запомнить нагнетающий видеоряд вначале фильма, когда Тамара Турова, сидя в автобусе, проезжает мимо плотины. Весь этот звукоряд создаёт сильное погружение в атмосферу фильма и усиливает доверие зрителя. К тому же, он не расходится с видеорядом.

Приёмы монтажа. Стилль этой документальной работы напоминает (в хорошем смысле) почерк советского режиссёра Сергея Герасимова. В его фильмах всегда между видеосклеяками был так называемый «воздух», незаметно затягивающий в то, что происходит на экране и дающий возможность наиболее глубоко вникнуть в суть произведения. В фильме Э. Астраханцевой воспоминания рыбачки, видеоряд, манера монтажа, - все это единый сплав превращающий зрителей в соучастников. Режиссеру удается сохранять особый темпоритм, оставляющий ощущение приближающегося действия, начало которого с нетерпением ждет Тамара. Сцены пожара с горящими домами реализованы через параллельный и ассоциативный монтаж.

Отношение к герою и образ героя. В этом неторопливом повествовании главной героини автор фильма сумела услышать, а главное передать всю

силу, с которой людей тянет туда, где был их дом. Где, скорее всего, и был глубинный смысл их бытия, бережно передаваемый последующим поколениям. В голосе Тамары слышна глубокая горечь об утраченном: она вроде бы и смирилась, но в то же время еле сдерживает плач. Автор сопереживает героине и вовлекает в сопереживание своего зрителя.

Показан и позитивный, жизнеутверждающий настрой героини скалейдоскопом красивых действий: скольжение лодки по речной глади, утреннее солнце, первый «заброс», первая щука! И опять видно, как Тамара с ловкостью бывалого рыбака управляется с мотором и веслами, как умело забрасывает удочку и сматывает катушку, подтягивая к лодке очередную рыбину. И хотя Тамара ведет себя по-сибирски - степенно, за этими действиями угадывается радость и азарт.

Однако сама рыбалка для Тамары не является главным событием в этих поездках, ей хочется прикоснуться к прошлому - побывать на том месте, где стоял их дом.

Конфликт, притчевый дискурс. Река Ангара – жемчужина Красноярского края с мощным и полноводным течением. Эти качества реки и привлекли человека. И решил человек...Освоение Приангарья - вот основная цель деятельности человека последних десятилетий на ангарской земле. Цель, которая, казалось бы, должна сделать жизнь сибиряков лучше, но в парадигме такой деятельности и её последствий возникает дуальность во взгляде на техническое чудо под названием Богучанская ГЭС. Бульдозер, расчищающий территорию, напоминает помощника антагониста, а кадры с горящими избами усиливают драму. Тамара со слезами на глазах реагирует на это: «Старались жечь там, где живут люди. Это делается специально, чтобы меня быстрее выжить ... Я не хотела сюда идти».

Лейтмотив. Речка была объединяющим элементом для всех. С раннего детства все были связаны с Ангарой. Тамара не была исключением. Вспоминает, как с удочками с самого утра уже на рыбалке. С одной стороны, интерес и азарт, а с другой стороны, улов - неплохая помощь семье. Ведь от

того, сколько добудешь рыбы, зависело, как переживешь зиму. От этого чувства ответственности рождалось ощущение независимости и сплоченности. И на ежегодной традиционной рыбалке эти ощущения заново проживаются.

Однако основной лейтмотив произведения для кого-то останется непонятым: современная городская жизнь с её удобствами, готовыми продуктами и другими благами, у многих из нас атрофировала чувство независимости и самостоятельности, которое было свойственно главной героине фильма в ее ангарской жизни.

Принцип документализма (факты и мнения). В фильме комментарии автора присутствуют только в начальных титрах, закадровый текст отсутствует. Первый титр доводит до нас информацию о том, что главная героиня Тамара Турова и её земляки были выселены из их родного ангарского села Кежма в 2011 году. «В тот же год деревня была разрушена и сожжена», - последняя фраза звучит, как военная сводка и наиболее полно передает и отображает весь трагизм произошедшего. Отношение автора к заявленной экологической проблеме явно негативное. Режиссёр оставляет зрителю возможность проявить сочувствие к природе и пережить эмоции главной героини.

Свою задачу создатели фильма «Последняя рыбалка Тамары» выполнили. Они смогли в лице главной героини передать внутреннее состояние людей, покинувших не по своей воле родные дома и вырванных из привычного уклада жизни. В кинокартине отсутствует визуализация городской жизни коренной ангарки, что может стать предметом критики кинопроизведения.

Документальный фильм «Последняя рыбалка Тамары» - самобытная, интересная режиссерская работа. В ней прослеживается суть характера сибиряков, их внутренняя свобода, бескомпромиссность, независимость и жизненная самостоятельность. Красота и мощь сибирской природы поражает каждого, кто когда-то соприкоснулся с ней.

2.3.5 Документальный фильм «Сельский киномеханик»

(реж. А. Калашников)

Кинолента была снята в 2016 году в рамках грантовой программы «Документальное кино Красноярья» на базе ООО «Красноярская киностудия, созданного в 2008 году для производства, проката и реализации фильмов, популяризации киноискусства. В центре внимания киномеханик местного клуба Тимур и его жена, которые пытаются вернуть любимое кино на сельский экран. Большую часть времени на экране перед зрителем проходят сцены сельского быта.

Хронометраж фильма Почётного кинематографиста России Александра Калашникова «Сельский киномеханик» составляет 50 минут. Над кинопроизведением работали: автор сценария и режиссёр, звукорежиссёр А. Калашников, оператор В. Ламберг, режиссёр монтажа Е. Орлова.

Документальный фильм был показан во внеконкурсной программе 39 Московского международного кинофестиваля, на XXV фестивале российского кино «Окно в Европу» в Выборге и на международном фестивале «Флаэртиана», где заслужил «Специальное упоминание жюри за поэзию простой жизни». Далее режиссёр получил специальный приз киноклуба «Волшебный фонарь» «За самое точное попадание в жанр» на международном фестивале документальной мелодрамы «Саратовские страдания – 2017». Фильм также был отмечен призом министерства культуры Саратовской области.

Сюжет и фабула. Действие происходит в наше время в селе Таят, основанного старообрядцами в конце 19 века у подножия Восточного Саяна. Герои фильма киномеханик Тимур Харсиев и директор клуба Надежда - его жена

пытаются сохранить традицию просмотра кинофильмов в кинозале клуба. Они устраивают сеансы в своем селе и ездят «передвижкой» показывать кино в соседние села. Процесс повествования протекает ровно, линейно, без резких сюжетных поворотов. В селе с довольно убогой бытовой инфраструктурой уже не первый год есть интернет, спутниковое телевидение. Компьютеры, сотовые телефоны – обыденность. Давно нет ничего необычного в том, что селяне после работы на огороде садятся за ноутбук или смотрят новинки кино по спутниковому ТВ. Однако в финале фильма зритель видит расклеенные по всему селу объявления. Заряжается пленка в проектор. В зрительном зале гаснет свет и начинается фильм. На экране идут кадры исторического фильма про старообрядцев «Хмель». А смотрят его только два человека: Тимур и его жена...Сеанс закончился. Зрители расходятся. Можно сказать, что сюжет и фабула совпадают.

Пространство и темпоральность. Во все время фильма герои рассуждают о роли кино в жизни селян в «доинтернетной» эпохе. Вспоминают старые фильмы, забитый зал, восторженные крики: «Сапожник!». Тимур со своими взглядами на современную действительность оставляет ощущение человека, не согласного с тем, что происходит вокруг. Новое нарративное пространство, в котором живут сегодня люди, по его мнению, сильно деформирует личность.

Фокализация. Внутренняя фокализация постепенно выводит зрителя на проблематику фильма, которая проявлена в рассуждениях героев, и состоит в конфликте экзистенциальных ценностей. «Душа деревни» - это клуб, говорит Надежда. Все главные события, все праздники, детские кружки, танцы, короче «вся культура» - это клуб. А кто раньше были первыми парнями на деревне: гармонист или гитарист и киномеханик. А теперь и такого понятия нет».

Приёмы монтажа и музыка. Автор не прибегает к сложному монтажу, спецэффектам, к ремаркам или комментариям за кадром. В фильме очень немного музыки. А в тех местах, где есть музыкальная тема, сразу чувствуется вектор, по которому автор ведет зрителя. Она точно дорисовывает контекст экранного пространства, делает обыденные, на первый взгляд, события доминантными.

Образ героя и отношение к герою. Словарный запас Тимура не очень богатый, его речь не отличается особой выразительностью. Он вообще немногословен, свою позицию склонен выражать не словами, а делами. Найдя в интернете фильм про героя земляка, именем которого названа местная школа, он идет в эту школу показать ребятишкам историю их малой родины. Или, распечатав объявления на компьютере о том, что в клубе состоится показ фильма про старообрядцев, несмотря на добродушные усмешки жены, идет развешивать эти объявления по селу. Автору удалось «войти» в доверие к своим персонажам, «разговорить» их. Они открыты, ведут себя естественно, не обращают внимания на камеру. Их рассуждения подкупают своей простотой и ясностью. В какой-то момент откровенной беседы Тимур как бы в шутку высказывает мысль, что хватит возиться с этим клубом и лучше открыть магазин. Однако его жена возмущенно восклицает: «А культуру кто за тебя поднимать будет?!!!».

Автор не зря выбрал для фабулы своего фильма деревню. Парадокс: несмотря на всю размеренность сельской жизни, отличающейся от городской, где события пролетают более стремительно и многие новшества не воспринимаются как откровение, в сельской местности психология людей более уязвима: мышление людей (особенно молодых) с приходом новых технических достижений меняется кардинально, более наглядно. Мы видим, как это сказывается на народных русских традициях, в частности, собираться на киносеансах в сельских клубах.

Конфликт. В суждениях о молодежи возникает только одно утверждение. Молодежь лучше «скачает» фильм из интернета и будет смотреть кино, не выходя из дома. В клуб из молодых на киносеансы давно никто не ходит. В этом и заключается конфликт современности. С одной стороны, у всех, даже у тех, кто живет в таких дальних селах, как Таят благодаря современным средствам связи и компьютеризации появилась возможность свободного доступа к информации. С другой стороны, эта самая «возможность доступа» атрофирует у людей потребность в живом общении. Действие фильма все 50 минут проходит в очень отдаленной сибирской деревне. Это село далеко от норм городского

благоустройства. Разбитые дороги, отсутствие во многих домах горячей воды и газа, «удобства» - на улице. Однако интернет уже есть, и это сильно начало деформировать психологию населения Таята. Особенно это коснулось молодежи поселка. Для многих из них уже нет смысла лишней раз выходить из дома для общения со сверстниками. Ходить в клуб на киносеанс с некоторых пор считается атавизмом.

Лейтмотив, притчевый дискурс. Режиссёр-документалист А. Калашников при всём небогатом наборе инструментов дискурса (манеры повествования), ясно обозначает основной лейтмотив своего фильма: неутешительный, можно даже сказать тревожный. С каждым годом все шире, настойчивее входит в нашу повседневную жизнь «цифровизация». Современное общество невозможно представить без так называемых «гаджетов». Появилась возможность связываться и общаться с товарищами в любое время. Несмотря на все плюсы, которые принес нам с собой неожиданно наступивший цифровой рай, А. Калашников обозначает основную проблему, которая уже встала перед человечеством: возможность разобщения и, как следствие, одиночество.

Принцип документализма (факты и мнения). Автор не выступает с критикой ни от себя, ни от лица героев. В их рассуждениях чувствуется только грусть и немного сожаления. На протяжении всей картины не слышно ни одной антагонистической нотки. На это нет даже намека. Создатель ленты оставляет возможность зрителю самому делать выводы из всего увиденного. От этого фильм становится оправданно лаконичным и, несомненно, объективным и законченным произведением. Деревенский «отклик» на современные реалии является лакмусовой бумажкой, показывающей реакцию на все перемены, происходящие в нашем обществе.

Проведя анализ документальных фильмов красноярских режиссёров, можно сказать, что, с одной стороны, их киноленты отражают историю России, глобальные социальные процессы и явления, касаются острой международной проблематики(межэтнические взаимоотношения, военные конфликты). С другой стороны, наши документалисты создают специфичное – характерное именно для

Красноярского края кино с определённым тематическим спектром, поднимая в своих кинолентах пласт локальных тем и проблем, волнующих, в основном, только самих жителей региона (уничтожение их среды обитания, уход от культурных традиций, покушения на местных священников).

Такой разносторонний подход режиссёров к выбору тем, их профессионализм, выраженный в объективности с умеренной субъективной составляющей авторского киноязыка, в раскрытии характеров и историй героев, удачном использовании различных художественно-выразительных технических средств дают право считать их документальные фильмы феноменом культуры региона и страны, бесценными кинодокументами для сохранения культурного наследия Красноярского края.

Выводы по второй главе

Кино Красноярского края развивалось под воздействием общих для страны и специфичных для региона социокультурных условий. Становлению профессионального мастерства способствовала относительно свободная творческая атмосфера в крае. Красноярские режиссеры эффективно осваивали опыт российского кинематографа, в частности, идеологию и опыт работы Свердловской киностудии.

На рубеже 20-21 веков российское документальное кино трижды меняет свой характер: до перестройки оно идеологизированное; затем, в начале 90-х оно смелое и непосредственное; в конце 90-х-начале нулевых идёт тенденция на коммерциализированное документальное кино. В пред перестроечный и перестроечный периоды Красноярскими режиссерами создавались смелые произведения, противостоящие «идеологии застоя». На рубеже веков происходят изменения в образе Сибири и Красноярского края. В доперестроечный период в документалистике присутствовал образ преобразования Сибири. Отталкиваясь от стереотипного восприятия региона как глубокой провинции, в кинолентах активно создавался образ динамично и мощно развивающегося края. Эта сюжетная линия продолжается в творчестве документалистов вплоть до

настоящего времени, но уже с мотивами критического отношения к переменам. В постперестроечный период происходит трансформация традиционного образа Сибири также в ином направлении: меняется семантика образа «глубинки», она приобретает смысл источника силы и мудрости. Еще одно важное направление документального дискурса – отображение и осмысление конфликта модернизма и традиционных ценностей.

В параграфе 2.2. в общих чертах воспроизведен ход истории документалистики Красноярского края. Институциональная история краевого документального кино включает несколько основных событий: образование Красноярской студии телевидения в 1957 году, Норильской в 1959 году; открытие Красноярского филиала Свердловской киностудии в 1982 году; в 1992 году филиал Свердловского творческого объединения трансформировался в ОАО «Красноярская киностудия». В 2008 г. Красноярская киностудия как государственное предприятие была расформирована, образовалось несколько частных творческих объединений; в 2022 году воссоздан отдел краевой кинолетописи и региональный киножурнал «Енисейский меридиан».

По результатам обзора фильмов (порядка ста кинолент) сделан вывод о том, что наиболее важными темами в краевой кинодокументалистике являются: военно-историческая и политическая тематика, «северное» документальное кино, проблематика Нижнего Приангарья, история церкви, культурная жизнь региона.

Красноярская кинодокументалистика представлена именами выдающихся режиссеров, работы которых в разные годы были отмечены призами и премиями на профессиональных конкурсах разного уровня. Несмотря на профессионализм режиссеров, уровень краевого документального кино вряд ли можно оценивать однозначно, поскольку многие важные события и процессы не получили объективного отображения. Поскольку, в силу понятных причин, далеко не все темы были доступны для освещения. С одной стороны, документалистика как феномен культуры – это мастерство автора, но с другой, нельзя игнорировать ключевой показатель работы кинодокументалистики – принцип полноты

отражения реальности. Следует сделать оговорку: автор данной работы не считает данную оценку бесспорной, она может стать предметом полемики.

Красноярские авторы документальных кинолент пользуются обширным художественным инструментарием: субъективная видеокамера, вертикальный и параллельный монтаж, историческая реконструкция, «рассказ в рассказе», смена фокализаций и темпоральности, символические элементы, метафоры, сравнительные принципы противопоставления и параллелизма, длинные видеопланы, музыкальные приёмы, яркие живые звуки и шумы. Режиссёрский дискурс часто основан на диалогичной фокализации, на экспертном подходе к раскрытию темы, позволяющем режиссёру минимизировать предвзятость, а зрителю - воспринимать фильм в качестве достоверного кинодокумента.

Документальный кинематограф региона хранит культурно-историческую память «Сибири Енисейской», выполняет просветительскую миссию, прививает профессиональную грамотность новым поколениям сибирских кинодокументалистов.

Заключение

В результате изучения краевой кинодокументалистики мы пришли к заключению, что творчество красноярских режиссеров представляет интерес во многих отношениях. Рассмотренные нами киноленты являются историческими свидетельствами, раскрывающими важные историко-культурные процессы развития региона и страны. Творчество кинорежиссёров Красноярского края способствует преодолению культурной рецепции Сибири как интеллектуальной и художественной провинции. Для отображения сложного и динамичного характера региона красноярские авторы прибегают к приемам микширования документального и постановочного, используют притчевую поэтику, создавая произведения, отмеченные выраженным авторским отношением к героям и событиям. Данная ситуация актуализирует проблему границ документального жанра и ставит вопрос о профессиональной культуре кинодокументалиста.

Поэтому для реализации цели данной работы, состоявшей в том, чтобы выявить значение творчества красноярских режиссеров в создании образа Красноярского края, и оценить уровень их профессионального мастерства, потребовалось решить ряд задач методологического и методического характера.

Основаниями для анализа творчества кинематографистов являются категории: документальное и художественное, изобразительное и выразительное, жанровая определенность и авторское начало. Изучение научной литературы по

проблемам специфики документального жанра, выявления различительных признаков изобразительности и выразительности показало сложность и противоречивость этих важнейших методологических понятий.

Документальное и художественное кино возникают из единого источника – первых кинематографических зарисовок и это историческое родство проявляется в принципах творчества. Документальный кинематограф нуждается в авторском присутствии, без которого утрачивается его публицистический пафос. Во-многом, проблематика создания художественного кинотекста и документального совпадают. Поэтому в данном диссертационном исследовании большое внимание уделено эстетике художественного кинематографа.

При всей условности разграничения принципов художественного и документального отображения, данное различие необходимо для определения вектора объективности создаваемого образа реальности.

Раскрыть глубину и проблемность принципа документализма помогает обращение к исследованиям, посвященным анализу основных смыслов противопоставления документального и художественного. В данной работе предметом осмысления стали оппозиции: телевизионная публицистика – документальное кино; игровое – неигровое кино; авторское кино – жанровое кино.

Профессиональная культура документалиста заключается в умении так обозначить границу между объективным отражением реальности и субъективным способом её отображения, чтобы не разрушить эстетику фильма, и, в то же время, донести авторское высказывание в максимально ненавязчивой неназидательной форме. Чему способствуют притчевый дискурс, игровые приемы и другие выразительные средства. Применение средств игрового кинематографа в документальном кино обусловлено необходимостью создавать не только убедительное, но и эмоционально действенное произведение. Слишком строгое

следование принципу документализма может обернуться обеднением драматургии и выразительности и чревато примитивизацией.

Важные уроки для анализа фильмов содержит постмодернистский дискурс. В нем проблематизированы основные отличительные особенности культуросферы постсовременности. Можно сказать, что характер исследовательского интереса к документальному кино конгениален постмодернистскому культурологическому дискурсу, в котором актуальны идеи сплавления игрового и серьезного, искусственного и спонтанного, сакрального и профанного.

В постмодернистской культурологической традиции востребованы разнонаправленные тренды, что отражает мозаичный характер семиосферы. В позитивном ключе обсуждается ситуация сотворчества. Однако сотворчество автора и зрителя может быть понято и как совместное движение в сторону упрощения. Упрощение семантики кинотекста представляет постоянную угрозу, поскольку существует естественное желание автора создавать популярные фильмы.

В данной работе обозначена проблема упрощения поэтики кинотворчества, выраженная концептом «клиповое мышление». Не все теоретики согласны признать реальность клипового мышления. Есть мнение, что данное представление возникает в результате неразличения процессов порождения текста и его восприятия, и неверно растворять индивидуальность реципиента в авторском способе репрезентации. По-видимому, вопрос о том, насколько медийное творчество способно менять восприятие аудитории, требует дальнейшего исследования.

Постмодернистская эстетика важна для данного исследования тем, что в ней утверждаются возможности притчевого дискурса в документальных текстах. Рассмотрение элементов притчи в документальных лентах красноярских авторов позволяют точнее определить траекторию их нарративного анализа, поскольку

притча не маскируется под изобразительный нарратив. В фильме И. Зайцевой и С. Чаплинского «Мученики и исповедники» экзистенциальные проблемы мученичества, покаяния, личной ответственности за общее спасение решается отсылкой к событиям Евангелия. В названии киноленты В. Васильева «Чувствую себя защитником» нет признака притчи. Однако вся жизнь героя фильма обретает смысл притчевого нарратива. Иносказание в том, что героическая история рассказана языком обыденности. Притчевая философия выражена в самом названии фильма В. Вараксиной - «Недарма» – на языке ненцев это дорога, на которой люди рождаются и умирают...

К притче обращаются красноярские авторы в документальных фильмах: «Баллада о старой прачечной» (1996), «Преступление без наказания» (2011) И. Зайцевой, «Предчувствие» (1993), «Златоуст из Потеряевки» (1994) В. Кузнецова, «Краткая инструкция по освобождению» А. Кузнецова (2016) и другие.

В результате изучения истории документального кино мы пришли к заключению о довольно широком тематическом спектре кинематографа Края. Из чего следует вывод о том, что творчество красноярских режиссеров вносит значительный вклад в формирование адекватного образа региона, в сохранение культурного наследия Енисейской Сибири.

Правомерен вывод о профессионализме режиссеров, выраженный в объективности с умеренной субъективной составляющей авторского киноязыка, в раскрытии характеров и историй героев, в удачном использовании различных художественно-выразительных технических средств.

В заключение следует сказать, что не все поставленные диссертантом задачи были решены одинаково основательно, в представленном тексте присутствуют позиции требующие дальнейшего исследования. В данной работе обозначены некоторые перспективные для исследования темы: важно продолжить анализ творчества режиссеров из малых городов и сел Красноярского края; требует развития методологическая проблематика, в частности, концепция системы выразительных средств документального кино. В современном

медийном поле появляются новые форматы, которые нуждаются в осмыслении. Среди молодых талантов популярно мобильное документальное кино. Последние пять лет данная номинация присутствует на молодёжных кинофестивалях. Набирает популярность интерактивное документальное кино, зачатки которого появляются в краевом медийном пространстве. Примером чему стал студенческий интерактивный кинопроект, созданный в Сибирском федеральном университете под руководством автора данной диссертации.

Список документальных фильмов

1. «Александр Астраханцев: портрет эпохи» (реж. Э. Астраханцева, 2022).
2. «А кругом тундра» (реж. Ю. Ледин, 1967).
3. «А прошлое кажется сном...» (реж. С. Мирошниченко, 1988).
4. «Активация» (реж. В. Буйлов, 2020).
5. «Ангара» (реж. В. Васильев, 2010).
6. «Баллада о старой прачечной» (реж. И. Зайцева, 2006).
7. «Белый медведь» (реж. Ю. Ледин, 1975).
8. «Борис Рязов» (реж. И. Зайцева, 2010).
9. «Борьба Миндиашвили» (реж. А. Гришаков, 2016).
10. «Братья» (реж. И. Зайцева, 1993).
11. «Валерьян Сергин» (реж. И. Зайцева, 2015).
12. «Великие реки Сибири. Енисей» (реж. В. Васильев, 2008).
13. «Вечные селения» (реж. И. Зайцева, 1991).
14. «Во сне я горько плакал» (реж. И. Зайцева, 1996).
15. «Гагарин в Красноярске» (реж. И. Кокорин, 1964).
16. «Где поле битвы – сердце человека» (реж. С. Богданов, 1991).
17. «Говорит Красноярский край» (реж. А. Славецкая, 2017).
18. «Госпожа тундра» (реж. С. Мирошниченко, 1986).
19. «Грешный отшельник» (реж. В. Васильев, 2003).
20. «Гусиные лапки» (реж. В. Вараксина, 2007).
21. «Два служения хирурга» (реж. Д. Бызов, 2012).

22. «Девушка пела в церковном хоре» (реж. И. Зайцева, 2004).
23. «Деревенские отшельники» (реж. С. Герасимов, 2014). – Режим доступа: http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/projects/filmi/derevenskie_otshelniki_31032014_326.
24. «Деревни: время дожития» (реж. С. Герасимов, 2020).
25. «Дмитрий Хворостовский: я должен был вернуться...» (реж. Е. Плотникова, 2018).
26. «Енисейский меридиан №1» (Красноярская киностудия, 1985)
27. «Енисейский меридиан №7» (Красноярская киностудия, 1990)
28. «Енисейский меридиан №0» («Енисей кино», 2022)
29. «Енисейский меридиан №1» («Енисей кино», 2022)
30. «Енисейский меридиан №10» («Енисей кино», 2023)
31. «Ефимова правда» (реж. В. Вараксина, 2012).
32. «Жёсткая сцепка» (реж. А. Калашников, 2018).
33. «Жизнь по-чёрному» (реж. В. Васильев, С. Чаплинский, 2004).
34. «Жили-были старик со старухой» (реж. И. Зайцева, 2003).
35. «Замороженное время» (реж. А. Калашников, 2015).
36. «Записки Крутовской» (реж. Е. Плотникова, 2014).
37. «Златоуст из Потеряевки» (реж. В. Кузнецов, 1994).
38. «Ибо я одинок» (реж. Л. Уланова, 1988).
39. «Идущие поперёк хребтов» (реж. В. Вараксина, 2005).
40. «Инверсия» (реж. В. Буйлов, 2021).
41. «Канские красные сфинксы» (реж. И. Зайцева, 2014).
42. «Капитанская вахта» (реж. О. Байкалова, 1979).
43. «Караван» (реж. С. Чаплинский, 1992).
44. «Кардиохирурги» (реж. И. Зайцева, 2016).
45. «Когда грунтуют холсты» (реж. Э. Астраханцева, 2021).
46. «Космос над Енисеем» (реж. Э. Астраханцева, 2022).
47. «Краснозобая казарка» (реж. Ю. Ледин, 1972).
48. «Краснолуцкий» (реж. И. Зайцева, 2021).

49. «Краткая инструкция по освобождению» (реж. А. Кузнецов, 2016).
50. «Крылья. Ворота Крайнего Севера» (реж. Э. Астраханцева, 2015).
51. «Меня убили много раз» (реж. В. Заволжин, 1988).
52. «Мент в Чистом поле» (реж. И. Зайцева, 2005).
53. «Михайловский гусь» (реж. С. Герасимов, 2015).
54. «Моржи» (реж. Ю. Ледин, 1971).
55. «Мученики и исповедники» (реж. И. Зайцева, 1994).
56. «На оленьей тропе» (реж. Ю. Ледин, 1974).
57. «Недарма» (4 части. Цикл «Две цивилизации», реж. В. Вараксина, 2011–2013).
58. «Непридуманная сказка» (реж. Ю. Устюжанинов, 1994).
59. «Окна» (реж. Э. Астраханцева, 2017).
60. «Оленёнок» (реж. Ю. Ледин, 1969).
61. «Отшельники» (реж. А. Болотин, 1989).
62. «Палитра. Современные художники Красноярья» (реж. Э. Астраханцева, 2019).
63. «Патеграф» (реж. И. Зайцева, 2009).
64. «Плотина» (реж. В. Кузнецов, 1986).
65. «Плотина» (реж. Ю. Устюжанинов, 1963).
66. «Позиция» (реж. В. Кузнецов, 1985).
67. «Подросток» (реж. А. Калашников, 2015).
68. «Последняя рыбалка Тамары» (реж. Э. Астраханцева, 2013).
69. «Предчувствие» (реж. В. Кузнецов, 1991).
70. «Преступление без наказания» (реж. И. Зайцева, 2011).
71. «Пропуск ледохода на строительстве Красноярской ГЭС» (реж. Н. Трофимов, К. Белов, 1963).
72. «Прощай, Ангара» (реж. А. Гришаков, 2010).
73. «Прощаться с августом пора» (реж. Ю. Устюжанинов, 1970).
74. «Реликтовая чайка» (реж. Ю. Устюжанинов, 1989).
75. «Русский узел» (реж. В. Кузнецов, 1988).

76. «Русское рондо Натальи Шаховской» (реж. И. Зайцева, 2019).
77. «Сельский киномеханик» (реж. А. Калашников, 2016).
78. «Северный морской котик» (реж. Ю. Ледин, 1976).
79. «Сибирские чудики» (реж. В. Васильев, 2006).
80. «Староверы» (реж. В. Васильев, Н. Ольхова 1992).
81. «Степан Орлов» (реж. И. Зайцева, 2023)
82. «Столбы» (реж. Ю. Устюжанинов, 1970).
83. «Строим ГЭС» (реж. В. Фёдоров, 1975).
84. «Таймырские радости» (реж. В. Вараксина, 2003).
85. «Тайна Тунгусского чуда» (реж. Д. Бызов, 2019).
86. «Тайны Тухардской тундры» (реж. В. Вараксина, 2003).
87. «Такая долгая зима» (реж. В. Кузнецов, 1988).
88. «Там, где наш дом» (реж. В. Тарасов, Д. Квашнин, В. Буйлов, 2022).
89. «Танго с балалайкой» (реж. А. Калашников, 2022).
90. «Танец жизни» (реж. А. Калашников, 2020).
91. «Три капитана. Русская Арктика» (реж. М. Файтельберг, 2012).
92. «Узники» (реж. А. Калашников, 2021).
93. «Уходящий народ» (реж. В. Вараксина, 2011).
94. «Частушка – XX век» (реж. С. Мирошниченко, 1988).
95. «Чувствую себя защитником» (реж. В. Васильев, 2006).
96. «Шаман» (реж. В. Фёдоров, 1990).
97. «Шарыповское дело» (реж. И. Зайцева, 2008).
98. «Юктэ-источник» (реж. И. Зайцева, 1989).
99. «Юрий Худоногов» (реж. И. Зайцева, 2009).
100. «Я ехала домой...» (реж. Л. Уланова, 1991).

Список литературы

1. Абрамов, Н. П. Дзига Вертов [Текст] / Н. П. Абрамов ; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1962. – 167 с.
2. Аверкова, А. В. Природа и особенности экранного зрелища [Текст] / А. В. Аверкова // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 262–275.
3. Агафонова, Н. А. Искусство кино: этапы, стили, мастера [Текст]: пособие для студентов вузов / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2005. – 192 с.
4. Агафонова, Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма [Текст] / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
5. Айрапетова, В. Документальный фильм как жанр киноискусства и регистр [Текст] / В. Айрапетова // Иностранные языки в высшей школе. – 2019. – № 1 (26). – С. 128–137.
6. Акопов, А. З. Драматургия телесериала в контексте экранной культуры (на материале компании «Амедиа») [Текст] / А. З. Акопов // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. – 2010. – № 3. – С. 194–199.
7. Алекберова, А. А. Понятие и система телевизионных жанров [Текст] / А. А. Алекберова // Современная филология : материалы Международной научной конференции, Уфа, 20–23 апреля 2011 года. – Уфа: Лето, 2011. – С. 230–

234. – Режим доступа: <https://moluch.ru/conf/phil/archive/23/341> (дата обращения: 10.03.2023).

8. Аристотель. Поэтика [Текст] / Аристотель ; пер. Н. И. Новосадского. – «Классики искусства». Вып. 1. – Л. : Academia, 1927. – 120 с.

9. Аронсон, О. В. Метакино [Текст] / О. В. Аронсон. – М. : AdMarginem, 2003. – 262 с.

10. Аронсон, О. В. По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство [Текст] : лекции / О. Аронсон, Е. Петровская. – Нижний Новгород : Приволжский фил. ГЦСИ, 2009. – 227 с.

11. Базен, А. Что такое кино? [Текст] : Сборник статей : [Пер. с фр.] / [Вступ. статья И. Вайсфельда, с. 3-38]. - Москва : Искусство, 1972. - 383 с. : ил.; 21 см.

12. Базылев, В. Н. Притча: переосмысление жанра [Текст] / В. Н. Базылев // Жанры речи. – 2020. – № 3 (27). – С. 222–228.

13. Баблевская, С.А. Неигровое кино: от вымысла к мифотворчеству. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=25628627> (дата обращения: 07.07.2020).

14. Баргилевич, О. А. И. А. Ильин о роли русской культуры в духовном возрождении России [Текст] / О. А. Баргилевич // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2019. – № 2 (23). – С. 9–12.

15. Барковская, Т.В. И.А. Ильин о роли культуры и религии в национальном возрождении России: автореферат диссертации ... кандидата философских наук: 09.00.13 / Рос. акад. гос. службы при Президенте РФ. – Москва, 2005. – 22 с.

16. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст] / Р. Барт. – М. : Прогресс; Универс, 1994. – 615 с.

17. Бахтин, М. М. К переработке книги о Достоевском [Текст] / М. М. Бахтин // Эстетика словесного творчества. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – С. 326–346.

18. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
19. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет [Текст] / М. Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 502 с.
20. Беленький, И. В. Лекции по всеобщей истории кино. Годы беззвучия [Текст] : учеб. пособие / И. В. Беленький; Гуманитар. ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. – М. : ГИТР, 2001. – Кн. 1. – 2001. – 194 с.; Кн. 2. – 2001. – 275 с.
21. Беньямин, В. Рассказчик [Текст] / В. Беньямин // Озарения. – М. : Мартис, 2000. – С. 345–368.
22. Бердяев, Н. Новое Средневековье. Размышление о судьбе России и Европы [Электронный ресурс] / Н. Бердяев. – Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1924_21.html.
23. Бердяев, Н. Русская идея [Текст] / Н. Бердяев. – Харьков-М. : Фолио, АСТ, 1999. – 399 с.
24. Больнов, О. Философия экзистенциализма [Текст] / О. Больнов. – СПб. : Лань, 1999. – 224 с.
25. Бровченко, Г. Н. Беседы о профессии: из опыта работы сценариста-автора документального телефильма [Текст] / Г. Н. Бровченко, А. М. Райкин; под ред. Г. В. Перипечиной. – Сер. «Мастер-класс для журналистов». – М. : Фак. журн. МГУ, 2018. – 52 с.
26. Бровченко, Г. Н. Сценарий неигрового фильма и экранные средства воплощения журналистского замысла [Текст] : учеб.-метод. пособие / Г. Н. Бровченко. – М. : МГУ, 2010. – 92 с.
27. Буало, Н. Поэтическое искусство [Текст] / Н. Буало; пер. с фр. А. Л. Линецкой. – М. : Гослитиздат, 1957. – 232 с.
28. Вагнер, Г. К. Проблема жанров в древнерусском искусстве [Текст] / Г. К. Вагнер. – М. : Искусство, 1974. – 266 с.

29. Вальянов, Н. А. Творчество М. А. Тарковского в свете современной литературно-научной критики [Текст] / Н. А. Вальянов // Проблемы современной науки и образования. – 2015. – № 2 (32). – С. 76–80.
30. Ватолин, В. А. Люди и вехи новосибирского кино [Текст] / В. А. Ватолин. – М. : Приобские ведомости. – 2010. – 201 с.
31. Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы [Текст] / Д. Вертов. – М. : Искусство, 1972. – 320 с.
32. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика [Текст] / А. Н. Веселовский. – Л. : Художественная литература, 1940. – 649 с.
33. Виноградов, В. В. Рождение кинематографа как системы [Текст] / В. В. Виноградов // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 9–39.
34. Виппер, Б. Р. Введение в историческое изучение искусства [Текст] / Б. Р. Виппер. – М. : Изобразительное искусство, 1985. – 580 с.
35. Власов, М. П. Виды и жанры киноискусства [Текст] / М. Власов. – М. : Знание, 1976. – 112 с.
36. Волынец, М. М. Профессия: оператор [Текст] / М. М. Волынец. – М. : Аспект-Пресс, 2012. – 183 с.
37. Выразительные средства кинематографа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://radteh.ru/kino/2.html>.
38. Галич, А. И. Опыт науки изящного [Текст] / А. Галич. – СПб. : Типография Департамента народного просвещения, 1825. – 222 с.
39. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика [Текст] : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. – М. : Искусство. 1968–1973.
40. Герои в российском авторском документальном кино [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://studwood.ru/501632/zhurnalistika/osnovnye_vyrazitelnye_sredstva_kino.

41. Голдовская, М. Е. Человек крупным планом: Заметки теледокументалиста [Текст] / М. Е. Голдовская. – М. : Искусство, 1981. – 215 с.
42. Головнев, А. В. Антропология плюс кино [Текст] / А. В. Головнев // Культура и искусство. – 2011. – № 1 (1). – С. 83–91.
43. Горюнова, Н. Л. Художественно-выразительные средства экрана [Текст] / Н. Л. Горюнова. – М. : ИПК раб. ТВ и РВ, 2000. – 22 с.
44. Громов, Е. С. Духовность экрана [Текст] / Е. С. Громов. – М. : Искусство, 1976. – 253 с.
45. Дворниченко, О. И. Гармония фильма [Текст] / О. И. Дворниченко. – М. : Искусство, 1982. – 200 с.
46. Девликамова, Э. А. Документальный фильм: концепция жанра [Текст] / Э. А. Девликамова // Культурная жизнь Юга. – 2019. – № 2 (73). – С. 102–104.
47. Делез, Ж. Кино: Кино 1. Образ-движение. Кино 2. Образ-время [Текст] / Ж. Делез. – М. : AdMarginem, 2004. – 622 с.
48. Демещенко, В. В. Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве [Текст] / В. В. Демещенко // European Journal of Arts. – 2016. – № 3. – С. 9–14.
49. Джулай, Л. Н. «Когда страна прикажет быть героем...» [Текст] / Л. Н. Джулай // Документальное кино эпохи реформаторства. – М. : Материк, 2001. – С. 18–42.
50. Джулай, Л. Н. Документальный иллюзион. Отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества [Текст] / Л. Н. Джулай. – 2-е изд. доп. и перераб. – М. : Материк, 2005. – 240 с.
51. Догма 95. Манифест [Электронный ресурс] // Искусство кино : сайт. – Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/dogma-95-manifest>.
52. Документальный фильм «Сельский кинемеханик» [Электронный ресурс] // Красноярский край : официальный портал. – Режим доступа: http://www.krskstate.ru/kraygrants/dok_kino/kino/0/id/26170 (дата обращения: 25.06.2023).

53. Драгун, Е. М. Влияние массовой культуры на формирование современного инфотейнмента и его социокультурные функции [Текст] / Е. М. Драгун // Вопросы культурологии. – 2014. – № 9. – С. 34–38.
54. Дробашенко, С. В. История советского документального кино [Текст] : учеб.-метод. пособие / С. В. Дробашенко. – М. : Изд-во МГУ, 1980. – 90 с.
55. Дробашенко, С. В. Экран и жизнь [Текст] : О худож. образе в докум. фильме / С. В. Дробашенко ; Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – М. : Искусство, 1962. – 240 с.
56. Евграфов, Е. М. Кинофотодокументы как исторический источник [Текст] : учеб. пособие / Е. М. Евграфов. – М., 1973. – 44 с.
57. Евстигнеева, Н. В. Модели анализа нарратива [Текст] / Н. В. Евстигнеева, О. А. Оберемко // Южно-российский журнал социальных наук. – 2007. – № 4. – С. 95–107.
58. Егоров, А. Кино для нас [Текст] / А. Егоров // Новая университетская жизнь. – 2011. – 22 марта. – Режим доступа: <https://gazeta.sfu-kras.ru/node/2722>.
59. Екимова, А. В. Новые тенденции в режиссуре документалистики «пограничных» форм [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Екимова Анастасия Викторовна. – М., 2017. – 28 с.
60. Ермолаев, А. И. Система киножанров: генезис, взаимодействие, подходы к классификации [Текст] / А. И. Ермолаев // Современные проблемы науки и образования. – 2014. – № 3. – С. 755. – Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=13755> (дата обращения: 10.03.2023).
61. Железняков, В. Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор : учеб. пособие для студентов вузов кинематографии [Текст] / В. Н. Железняков. – М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии (ВГИК), 2001. – 234 с.
62. Железняков, В. Н. Cinematographer. Человек с фабрики грез [Текст] / В. Н. Железняков. – М. : Пробел-2000, 2004. – 200 с.
63. Женетт, Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: в 2 Т. / пер. С ФР. Перцовой Н. - М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - Т. 2. - С. 60-280.

64. Женнет, Ж. Фигуры [Текст] : в 2 т. / Жерар Женетт; пер. с фр. Е. Васильевой и др. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 469 с.
65. Жижек, С. Киногид извращенца: Кино, философия, идеология: сборник эссе / Славой Жижек; предисл. А. Павлова; пер. с англ. — Екатеринбург: Гонзо, 2014. — 472 с.
66. Зоркая, Н. М. История советского кино [Текст] / Н. М. Зоркая. – СПб. : Алетейя, 2005. – 544 с.
67. Зырянова, Т. Д. Мастера экранной публицистики Сибири : учеб. пособие [Текст] / Т. Д. Зырянова. – Иркутск : Изд-во Иркут. гос. ун-та, 2009. – 135 с.
68. Из истории краевого радио [Электронный ресурс] // Вести. Красноярск : сайт. – Режим доступа: <http://www.vesti-krasnoyarsk.ru/russia/history> (дата обращения: 25.06.2023).
69. Изволов, Н. Что такое кадр? [Текст] / Н. Изволов // Искусство кино. – 2000. – № 9. – Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/09/n9-article23> (дата обращения: 02.04.2023).
70. Иллюстрированная история Красноярья (XVI – начало XX века) [Электронный ресурс] / Г. Ф. Быконя, В. И. Федорова, В. А. Безруких; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2015. – Систем. требования: РС не ниже класса Pentium I ADM, Intel от 600 MHz, 100 Мб HDD, 128 Мб RAM; Windows, Linux; Adobe Acrobat Reader. – Загл. с экрана.
71. Ильина, Т. В. История искусств. Отечественное искусство : учебник [Текст] / Т. В. Ильин. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Высш. шк., 2000. – 407 с.
72. Ингарден, Р. Исследования по эстетике [Текст] / Р. Ингарден. – М. : Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
73. Информация о киностудии [Электронный ресурс] // Красноярский край : официальный портал. – Режим доступа: http://www.krskstate.ru/kraygrants/dok_kino/kino/0/id/19334?eyes=yes.
74. История Красноярского края. Т. 1. Культура [Текст] / А. М. Ануфриев, В. А. Ануфриева [и др.] ; ред. С. А. Войтюк. – Красноярск : Буква, 2008. – 546 с.

75. Иттен, И. Искусство цвета [Текст] / И. Иттен ; пер. с нем. Л. Монаховой. – 4-е изд. – М. : Д. Аронов, 2007. – 94 с.

76. Ичин, К. Формализм в кино: опыт Дзиги Вертова (киноправда) [Текст] / К. Ичин // Слово. ру: балтийский акцент. – 2014. – № 3-4. – С. 79–92.

77. Ишуай, Л. Двойственность эстетических воззрений Н. А. Бердяева (опыт зарубежных исследований) [Текст] / Л. Ишуай // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Философские науки: научный журнал. – 2019. – № 3. – С. 124–131. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/dvoystvennost-esteticheskikh-vozzreniy-n-a-berdyaeva-opyt-zarubezhnyh-issledovaniy>.

78. Каган, М. С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства : в 3 ч. [Текст] / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.

79. Казаков, А. Красноярский режиссер Элина Астраханцева: «Мы смотрим на Новосибирск, и нам кажется, что здесь все здорово» [Электронный ресурс] / А. Казаков // Красноярская киностудия архипелаг : сайт. – Режим доступа: <https://arkhipelag.ru/articles/intervyu-eliny-astrahancevoj-na-portale-kinomayak.html>.

80. Казючиц, М. Ф. О некоторых аспектах изучения мифа в экранной культуре [Текст] / М. Ф. Казючиц // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 40–57.

81. Казючиц, М. Ф. Телевизионный сериал как объект гуманитарного дискурса [Текст] / М. Ф. Казючиц // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 387–400.

82. Качанов, Д. Г. Нарративный анализ как метод исследования традиционных и мультимедийных журналистских произведений [Текст] /

Д. Г. Качанов // Медиаскоп : электронный научный журнал. – 2020. – Вып. 2. – Режим доступа: <http://www.mediascope.ru/2621>.

83. Кинооператоры от А до Я: Документальное кино XX века : справочник-каталог [Текст] / Федер. агентство по культуре и кинематографии РФ; НИИ киноискусства ; авт.-сост.: В. Горбатский, ред.: А. Дерябин. – М. : Материк, 2005. – 248 с.

84. Кириллова, Н. Б. Уральское кино: время, судьбы, фильмы [Текст] : монография / Н. Б. Кириллова. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2016. – 432 с.

85. Клячина, О. Неигровое кино – это вам не игрушки! [Текст] / О. Клячина // Социальная педагогика. – 2010. – № 1. – С. 121–124.

86. Колпаков, Е. Корреспондент сейчас занят – икру на хлеб намазывает! [Текст] / Е. Колпаков // Красноярский рабочий. – 2012. – 29 декабря.

87. Кончаловский, А. 9 глав о кино и т. д. [Текст] / А. Кончаловский. – М. : Эксмо, 2013. – 176 с.

88. Копнина, Г.А. Риторические приемы современного русского литературного языка: опыт системного описания [Текст] / Г. А. Копнина. - Москва : Флинта : Наука, 2009. – 572 с.

89. Короткова, Е. Н. Медиалпортал как средство создания качественного контента [Текст] / Е. Н. Короткова // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 401–465.

90. Кострыкина, Н. В. Воспоминания сценариста, руководителя Красноярской киностудии А. А. Михайлова как источник по истории региональной кинодокументалистики [Текст] / Н. В. Кострыкина // Северные Архивы и Экспедиции. – 2020. – Т. 4. – № 1. – С. 104–112.

91. Кострыкина, Н. В. Творчество красноярского документалиста И. Зайцевой как феномен региональной и национальной культуры [Текст] / Н. В. Кострыкина // Северные архивы и экспедиции. – 2021. – Т. 5. – № 2. – С. 103–112. DOI:10.31806/2542-1158-2021-5-2-103-112.

92. Кострыкина, Н. В. Становление и развитие кинодокументалистики в Красноярском крае [Текст] / Н. В. Кострыкина // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4. – № 3 (09). – С. 205–216. DOI: 10.31804/2542-1816-2020-4-3-196-207.
93. Красноярова, Н. Г. Философия кино: становление проблематики [Текст] / Н. Г. Красноярова, М. А. Юношева // Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования. – 2016. – № 2(11). – С. 33–36.
94. Красноярский режиссер Александр Кузнецов стал лауреатом Международного кинофестиваля «Послание к человеку» // Культура24. – Режим доступа: <https://cultura24.ru/news/10775>.
95. Красноярье: пять веков истории. Часть I. – Красноярск: группа компаний «Платина», 2005. – 240 с.
96. Кузнецов, В. История без ретуши [Текст] / В. Кузнецов // Российская газета. – 2008. – № 207. – С. 16.
97. Кулешов, Л. В. Азбука кинорежиссуры [Текст] / Л. В. Кулешов. – 2-е изд. – М. : Искусство, 1969. – 132 с.
98. Кулешов, Л.В. Первые киносъемки [Текст] : Работа с актером / Проф. Л. Кулешов. - Москва : Искусство, 1962. - 112 с.
99. Куренной, В. Философия фильма: упражнения в анализе [Текст] / В. Куренной. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – 224 с.
100. Ланца, Д. Образы Сибири в культуре Европы// Культура в евразийском пространстве: традиции и новации [Текст] = Culture in the Eurasian space: traditions and innovations : научный журнал / учредитель и издатель: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования "Алтайский государственный институт культуры". - Барнаул : Изд-во Алтайского гос. ин-та культуры, 2017-.
101. 2019, № 1 (3). - 2019. - 109 с.

102. Лебедев, Н. А. Внимание: кинематограф! О кино и киноведении [Текст] : статьи, исследования, выступления / Н. А. Лебедев. – М. : Искусство, 1974. – 438 с.
103. Лентяшин, В. А. Жанровая система как проблема искусствознания [Текст] / В. А. Лентяшин // Художник. – 1977. – № 10. – С. 33–38.
104. Леонтович, О. А. Методы коммуникативных исследований [Текст] / О. А. Леонтович. – М. : Гнозис, 2011. – 221 с.
105. Литвинцева, Г. Ю. Российские «национальные метанарративы» в эпоху постмодерна [Текст] / Г. Ю. Литвинцева // Universum: Общественные науки: электронный научный журнал. – 2017. – № 2 (32). – Режим доступа: <http://7universum.com/ru/social/archive/item/4382>.
106. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы [Текст] / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 352 с.
107. Лотман, Ю.М. Внутри мыслящих миров [Текст] : [16+] / Ю. М. Лотман. - Санкт-Петербург : Азбука, 2014. – 411с.
108. Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова [Текст] / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – 352 с.
109. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики [Текст]. - Таллин : Ээсти раамат, 1973. - 135 с.
110. Майстренко, В. Не умолкнет колокольный звон (размышления о новом фильме красноярских кинодокументалистов «Мученики и исповедники» [Текст] / В. Майстренко // Красноярский рабочий. – 2015. – 25 февраля.
111. Малькова, Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино [Текст] / Л. Ю. Малькова. – М. : Материк, 2001. – 188 с.
112. Манин, В. С. Еще раз о жанрах [Текст] / В. С. Манин // Творчество. – 1980. – № 1-6(5).
113. Марина Разбежкина рассказала о «горизонтальном кино» : интервью // Российская газета : сайт. – Режим доступа: <https://rg.ru/2015/07/29/reg-cfo/razbeg.html> (дата обращения: 02.04.2023).

114. Международные стандарты профессиональной этики журналистов [Текст] : учеб.-метод. пособие / сост. А. В. Байчик, Ю. В. Курышева, С. Б. Никонов. – СПб. : С.-Петерб. гос. ун-т, Высш. шк. журн. и масс. коммуникаций, 2012. – 102 с.

115. Муратов, С. А. Пристрастная камера [Текст] : учеб. пособие для студентов вузов / С. А. Муратов. – 2-е изд., испр. и доп. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 185 с.

116. Мы первые! [Электронный ресурс] // ВГТРК : сайт. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20160622100850/http://norilsk-tv.ru/history.html>.

117. Надеин, А. Сюжетопостроение от Польшы до Проппа [Текст] / А. Надеин // Рекламные идеи. – 2005. – № 2. – С. 97–101. – Режим доступа: http://www.advi.ru/magazin/yes52/52_ptopr.pdf.

118. Недошивин, Г. А. Беседы о живописи [Текст] / Г. А. Недошивин. – М. : Молодая гвардия, 1964. – 140 с.

119. Нечай, О. Ф. Основы киноискусства [Текст] : учеб. пособие для некинематогр. вузов / О. Ф. Нечай, Г. В. Ратников; под ред. И. В. Вайсфельда. – 2-е изд., перераб. и доп. – Минск : Вышэйш. шк., 1985. – 368 с.

120. Новиков Ю. Ю. Философ бунта (посвящается 100-летию со дня рождения А. Камю) [Текст] / Ю. Ю. Новиков ; предисл. О. О. Столярова. – М. : Ин-т ноосферных разработок и исследований, 2013. – 50 с.

121. О культуре : Закон Красноярского края от 05.12.2000 № 12-1031 [Текст] // Электронный фонд правовой и нормативно-технической информации. – Режим доступа: <https://docs.cntd.ru/document/985003243>.

122. Образовательный проект для сценаристов и продюсеров документального кино SiberiaDOC [Электронный ресурс] // Мастера Сибири : сайт. – Режим доступа: <https://makersofsiberia.com/proekty/siberiadoc.html>.

123. Огнев, В. Ф. Экран – поэзия факта [Текст] / В. Ф. Огнев. – М. : Искусство, 1971. – 159 с.

124. Огнев, К. К. Кино и телевидение – между вымыслом и реальностью [Текст] / К. К. Огнев // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов /

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 58–83.

125. От мокьюментари до хроники: все виды документального кино [Электронный ресурс] // Образовательный курс «Документальное кино между вымыслом и реальностью». – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1712> (дата обращения: 13.07.2021).

126. Памяти Юрия Устюжанинова. Красноярский кинооператор и режиссёр (КГТРК). 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=q545pRHdt5s> (дата обращения: 12.01.2020).

127. Петербургский некрополь. 2008 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://spb-tombs-walkeru.narod.ru/2014/6/5.htm> (дата обращения: 05.08.2019).

128. Платон. Федон [Текст] // Платон. Собрание сочинений в 4 т. – Т. 2. – М. : Мысль, 1993. – 528 с.

129. Познин, В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе [Текст] / В. Ф. Познин // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. – 2019. – Т. 9, № 1. – С. 93–109. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.105>.

130. Потемкин, С. В. Эстетика видео, телевидения и язык кино / С. В. Потемкин [Текст] // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 276–356.

131. Прожико, Г. С. Концепция реальности в экранном документе [Текст] / Г. С. Прожико ; Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. – М. : Всерос. гос. ин-т кинематографии, 2004. – 453 с.

132. Прожико, Г. С. Судьба жанра в кинодокументалистике [Текст] / Г. С. Прожико // Вестник ВГИК. – 2018. – № 3 (37). – С. 34–44.

133. Пронин, А. А. Mass-док: презумпция нарративности [Текст] : монография / А. А. Пронин. – СПб. : Петрополис, 2017. – 242 с.
134. Пронин, А. А. Документальный фильм как публицистический нарратив : структура, функции, смысл [Текст] : автореферат дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.10 / Пронин Александр Алексеевич. – СПб., 2016. – 52 с.
135. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – Л. : Academia, 1928. – 152 с.
136. Прохоров, Е. П. Искусство публицистики : Размышления и разборы [Текст] / Е. П. Прохоров. – М. : Сов. писатель, 1984. – 359 с.
137. Рабигер, М. Режиссура документального кино [Текст] / Майкл Рабигер; пер. с англ. Е. В. Масловой и Д. Л. Караваева; Гуманитарный ин-т телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина. – 4-е изд. – М. : ГИТР, 2006. – 543 с.
138. Разбежкина, М. А. Всепоглощающая жажда жизни [Текст] / М. А. Разбежкина // Октябрь. – 2008. – № 2. – С. 150–154.
139. Разбежкина, М. Зона змеи и никаких демиургов [Электронный ресурс] / М. Разбежкина // Искусство кино : сайт. – Режим доступа: <https://kinoart.ru/texts/zona-zmei-i-nikakih-demiurgov-master-klass-mariny-razbezhkinoy> (дата обращения: 03.04.2023).
140. Разбежкина, М. Мы не учим режиссуре, мы поворачиваем мозги [Электронный ресурс] / М. Разбежкина // Татар-информ. – Режим доступа: <https://www.tatar-inform.ru/news/culture/05-03-2017/marina-razbezhkina-my-ne-uchim-rezhissure-my-povorachivaem-mozgi-5507779> (дата обращения: 03.04.2023).
141. Рикер, П. Время и рассказ [Текст] : в 2 т. Т. 1. Интрига и исторический рассказ / П. Рикер. – М.; СПб. : Университетская книга, 1998. – 313 с.
142. Рикер, П. Время и рассказ [Текст] : в 2 т. Т. 2. Конфигурация в вымышленном рассказе / П. Рикер. – М.; СПб. : Университетская книга, 2000. – 224 с.
143. Ромм, М. Заметки о монтаже [Текст] / М. Ромм // Искусство кино. – 1959. – № 6.

144. Ромм, М. И. Беседы о кино [Текст] / М. И. Ромм. – М. : Искусство, 1963. – С. 240.
145. Рошаль, Л. М. Дзига Вертов [Текст] / Л. М. Рошаль. – М. : Искусство, 1982. – 266 с.
146. Руденко, Т. Не приговор. Сибиряк снял кино о людях, попавших в психдиспансер по ошибке [Текст] / Т. Руденко // Аргументы и факты на Енисее. – 2017. – № 22 (1907). – С. 3. – Режим доступа: https://krsk.aif.ru/society/ne_prigovor_sibiryak_snyal_kino_o_lyudyah_popavshih_v_psihdispanser_po_oshibke (дата обращения: 02.04.2023).
147. Русинова, Е. Звук рисует пространство [Текст] / Е. Русинова // Киноведческие Записки. – 2005. – № 70. – С. 237–248. – Режим доступа: www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/233.
148. Савельева, Е. Н. Кино в Сибири и кино о Сибири: проблема тематической специфики регионального кинематографа [Текст] / Е. Н. Савельева // Вестник Томского государственного университета. – 2007. – № 304. – С. 81–85.
149. Садуль, Ж. Всеобщая история кино. Т. 1. Изобретение кино 1832–1897, Пионеры кино 1897–1909 [Текст] / Ж. Садуль. – М. : Искусство, 1958. – 125 с.
150. Самутина, Н. В. Современное европейское кино и идея культуры («прошлого»). Препринт WP6/2003/05 [Текст] / Н. В. Самутина. – М. : ГУ ВШЭ, 2003. – 28 с.
151. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм [Текст] / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М. : Политиздат, 1989. – С. 319–344.
152. Светлаков, Ю. Я. Автор-оператор [Текст] : учеб. пособие / Ю. Я. Светлаков; КемГУКИ. – Кемерово : АРФ, 2008. – 264 с.
153. Светлана-Толстая С.В. Русская речь в массмедийном пространстве / Под ред. Я.Н. Засурского. – М.: МедиаМир, 2007. – 344 с.
154. Семибратов, Д. Н. Документальное кино: основные подходы и методы изучения [Текст] / Д. Н. Семибратов // Культурная жизнь Юга. – 2018. – № 1 (68). – С. 102–105.

155. Сибирские ВГИКовцы [Текст] : сборник статей / Мин-во культуры РФ; ВГИК им. С. А. Герасимова ; общ. ред. Е. В. Огородникова. – Иркутск : Иркутский филиал ВГИКа, 2016. – 80 с.
156. Сибирский текст в национальном сюжетном пространстве [Текст] : коллективная монография / отв. ред. К. В. Анисимов. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2010. – 237 с. (серия «Россия как объект литературного воспроизведения»).
157. Сиваш, Д.С. Этапы становления документального кино как вида искусства. Режим доступа: <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=cscfig> (дата обращения: 13.06.2020).
158. Сизова, Г. Где был овраг, там сквер стоит [Текст] / Г. Сизова // Красноярский рабочий : краевая общественно-политическая газета. – 2012. – 18 января, № 7. – С. 7.
159. Скрылева, Е. В. О художественном пространстве неигрового кино [Текст] / Е. В. Скрылева // Вестник РГГУ. – 2010. – № 15. – С. 102–109.
160. Смирнов, И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино [Текст] / И. П. Смирнов. – СПб. : ИД «Петрополис», 2009. – 404 с.
161. Снимал в Красноярске Кастро и Гагарина: 85 лет со дня рождения Юрия Устюжанинова [Электронный ресурс] // Культура.24.РФ (2020). – Режим доступа: <https://cultura24.ru/news/14331/> (дата обращения: 17.06.2020).
162. Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : учебник : в 3 ч. Ч. 1 / А. Г. Соколов. – М., 2000. – 205 с.
163. Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : учебник : в 3 ч. Ч. 2 / А. Г. Соколов. – М., 2001. – 205 с.
164. Соколов, А. Г. Монтаж: телевидение, кино, видео [Текст] : учебник : в 3 ч. Ч. 3 / А. Г. Соколов. – М., 2003. – 204 с.
165. Соколов-Митрич, Д. Шрэк на Тихой речке [Текст] / Д. Соколов-Митрич // Эксперт. – Режим доступа: https://expert.ru/russian_reporter/2007/09/provincyalyne_kinoteatry (дата обращения: 26.06.2023).

166. Солганик, Г.Я. Общая характеристика языка современных СМИ в сопоставлении с языком СМИ предшествующего периода / Язык массовой и межличностной коммуникации. – М.: МедиаМир, 2007. – С. 17.

167. Солганик, Г.Я. О структуре и важнейших параметрах публицистической речи (языка СМИ) В кн. Язык современной публицистики. Сб.статей. Сост.Г.Я Солганик. – 2-е изд., испр. – М.: Флинта. Наука, 2007. – С.15.

168. Солдатенков, П. Я. Режиссура образной экранной документалистики : учеб. пособие по специальности 071101 «Режиссура кино и телевидения» / П. Я. Солдатенков ; С.-Петерб. гос. ун-т кино и тел. – Электрон. текстовые дан. – СПб. : Изд-во СПбГУКиТ, 2013. – 75 с. – Режим доступа: http://books.gukit.ru/pdf/2013_1/000184.pdf.

169. Союз кинематографистов [Электронный ресурс] // Красноярский Дом искусств : сайт. – Режим доступа: <http://domiskusstv24.ru/soyuz-kinematografistov> (дата обращения: 15.07.2019).

170. Степанян, А. В. Киноязык телевидения: особенности восприятия [Текст] / А. В. Степанян // Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2016. – № 9 (48). – С. 88–91.

171. Стюфляева, М. И. Образные ресурсы публицистики [Текст] / М. И. Стюфляева. – М. : Мысль, 1982. – 176 с.

172. Сычев, С. Документальное кино между реальностью и вымыслом [Электронный ресурс] / С. Сычев // Arzamas : сайт. – Режим доступа: <https://arzamas.academy/materials/1713>.

173. Татаринцев, Н. С. Жанры в кинематографе [Текст] / Н. С. Татаринцев // Молодой ученый. – 2019. – № 21 (259). – С. 541–547. – Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/259/59595> (дата обращения: 13.12.2021).

174. Татару, Л. В. История знаменитости как новый жанр журналистского нарратива [Текст] / Л. В. Татару // Narratorium. – 2011. – № 1-2. – Режим доступа: <http://narratoriLim.rggu.ru/article.html?id=2027.593> (дата обращения: 07.02.2021).

175. Телевизионная журналистика [Текст] : учебник для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению и специальности

«Журналистика» / ред. колл. : Г. В. Кузнецов, В. Л. Цвик, А. Я. Юровский. – 3-е изд., перераб. и доп. – М. : Изд-во Московского Университета ; Высшая школа, 2002. – 299 с.

176. Трусевич, Е. С. Метод первичной ситуации в неигровом кино и на телевидении [Текст] / Е. С. Трусевич // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 3 (74). – С. 10–16.

177. Трухина, А. В. Автор и герой в современном российском документальном кино [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Трухина Александра Владимировна. – М., 2018. – 175 с.

178. Тугуши, С. А. «Авторское кино» как феномен культуры XX века [Текст] / С. А. Тугуши // Вестник МГУКИ. – 2014. – № 3(59). – С. 215–222.

179. Тугуши, С. А. Иносказание в художественной структуре авторского фильма (на материале киноискусства второй половины XX века) [Текст] : дис. ... д-ра искусствоведения / Тугуши Сосо Акакиевич. – 320 с. – Режим доступа: https://vgik.info/upload/science/doktorantura/Avtoreferat_Tugushi.pdf.

180. Тугуши, С. А. Кинопритча как жанр кинематографа [Текст] / С. А. Тугуши // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2008. – № 2. – С. 259–263.

181. Тугуши, С. А. Притча в самосознании мастеров мирового кино [Текст] / С. А. Тугуши // Вестник ВГИК. – 2011. – № 8. – С. 86–98.

167. Уразова, С. Л. Реальное телевидение как имитация культуры повседневности [Текст] / С. Л. Уразова // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 172–261.

182. Урванов, И. Ф. Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах [Текст] / И. Ф. Урванов // Мастера искусства об искусстве. – СПб., 1793. – 154 с.

183. Ученова, В. В. Три грани теории журналистики: гносеологические проблемы публицистики, публицистика и политика, у истоков публицистики [Текст] / В. В. Ученова; Московский гос. ун-т имени М. В. Ломоносова, Фак. журналистики. – М. : Аспект Пресс, 2009.
184. Фёдоров, В. Н. Оглянись и вспомни [Текст] / В. Н. Фёдоров. – Красноярск : Изд-во «Платина», 2007. – 188 с.
185. Федоткин, С. В. Лейтмотивное повествование и теория дистанции: анализ фильма «Времена года» [Текст] / С. В. Федоткин // Вестник ВГИК. – 2017. – № 3 (33). – С. 70–82.
186. Фильм красноярских режиссеров одержал победу на кинофестивале во Владивостоке [Электронный ресурс] // Красноярский край : официальный портал. – Режим доступа: <http://www.krskstate.ru/press/news/0/news/84583> (дата обращения: 13.07.2021).
187. Фихте, И. Несколько лекций о назначении ученого [Текст] / И. Фихте. – М., 1998. – 480 с.
188. Фрейлих, С. И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского [Текст] : учебник для вузов / С. И. Фрейлих. – М. : Акад. проект: Трикста, 2008. – 512 с.
189. Хайдеггер, М. Время и бытие [Текст] / М. Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
190. Хайдеггер, М. Исток художественного творения [Текст] / М. Хайдеггер. – М. : Академический проект, 2005. – 526 с.
191. Хилько, Н. Ф. Кинематограф Сибири: коммуникация, язык, творчество [Текст] / Н. Ф. Хилько. – Омск, 2010. – 99 с.
192. Цвик, В. Л. Виртуальные новости реального мира [Текст] / В. Л. Цвик // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 84–171.
193. Цырлин, И. И. Жанры изобразительного искусства [Текст] / И. И. Цырлин. – М. : Советский художник, 1962. – 69 с.

194. Чеберяк, А. Ирина Зайцева: «Мы сидим у костра, и ничто нас не разделяет...» [Текст] / А. Чеберяк // Собеседник. – 1997. – № 8 (195).
195. Черепанов, М. С. Проблемы теории публицистики [Текст] / М. С. Черепанов. – М. : Мысль, 1971. – 191 с.
196. Шамина, В. Б. Притча эпохи постмодерна [Текст] / В. Б. Шамина // Филология и культура. – 2015. – № 2 (40). – С. 275–279.
197. Шеллинг, Ф. Сочинения [Текст] : в 2 т. / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1987.
198. Шеллинг, Ф. Философия искусства [Текст] / Ф. Шеллинг. – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
199. Шергова, Г. М. Эхо слова: записки о звучащей документалистике [Текст] / Г. М. Шергова. – М. : Искусство, 1986. – 238 с.
200. Шергова, К. А. Основные жанры современного документального телеэкрана [Текст] / К. А. Шергова // Экранная культура в XXI веке : сборник научных трудов / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение дополнительного профессионального образования «Академия медиаиндустрии». – М., 2010. – С. 357–373.
201. Шергова, К. А. Становление жанров документального телекино [Текст] / К. А. Шергова. – М. : Академия медиаиндустрии, 2016. – 127 с.
202. Шкловский, В. Искусство как прием [Текст] / Шкловский В. // Гамбургский счет. Статьи – Воспоминания – Эссе. – М. : Советский писатель, 1990. – С. 63–64.
203. Шкловский, В. О законах кино [Текст] / В. Шкловский // Новое литературное обозрение. – 2014. – № 4 (128). – С. 149–157.
204. Шкловский, В. Поэзия и проза в кинематографии [Текст] / В. Шкловский // Поэтика кино. – Ленинград, 1927 ; СПб., 2001.
205. Шмид, В. Нарратология [Текст] / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 311 с.

206. Шпетный, К. И. Притча как религиозно-художественный дискурс [Текст] / К. И. Шпетный // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2014. – Вып. 18(704). – С. 109–122.
207. Штандке, А. А. Выразительная функция цвета в современном неигровом кино [Текст] / А. А. Штандке // Вестник ВГИК. – 2020. – Т. 12, № 4 (46). – С. 72–81.
208. Шубина, И. Б. Основы драматургии и режиссуры рекламного видео: Творческая мастерская рекламиста [Текст] / И. Б. Шубина. – М. : ИКЦ «Март», 2004. – 320 с.
209. Эйзенштейн, С. М. Монтаж / С. М. Эйзенштейн. – М. : ВГИК, 2000. – 588 с.
210. Эко, У. О членениях кинематографического кода // Структура фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. - М., 1985. - 279 с.
211. Эко, У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста [Текст] / Умберто Эко ; пер. С. Серебряного. – М. : АСТ; CORPUS, 2016. – 640 с.
212. Эпштейн, М.Н. Постмодерн в России [Текст] : литература и теория / Михаил Эпштейн. - Москва : Изд. Р. Элинина, 2000. - 367 с
213. Яковлева, Н. А. Жанровый анализ [Текст] / Н. А. Яковлева // Творчество. – 1978. – № 9.
214. Ямпольский, М. Дискурс и повествование [Текст] / М. Ямпольский // Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – 369 с.
215. Ямпольский, М. Б. Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии [Текст] / М. Б. Ямпольский // Сеанс. – 2011.
216. Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 616 с, ил.
217. Hansen, A. Mass Communication Research Methods / A. Hansen, S. Cottle, R. Negrine, C. Newbold // Los Angeles – London: Palgrave – MacMillan, 1998. – 360 p.

218. Nicolas, B. Introduction to documentary / B. Nicolas. – USA, 1984.
219. Niederhoff, C. Focalization / C. Niederhoff // Hühn, P., Pier J., Schmid W., J. Schönert (eds.) Hand book of Narratology. – Berlin: deGruyter, 2009. – S. 115–123.
220. Reissman C.K. Narrative Analysis / C.K. Reissman // The Sage Encyclopedia of Social Science Research Methods / Eds. W.S. Levis-Beck, A. Bryman and T.F. Liao. – Thousand Oaks, Calif.: Sage, 2004.
221. Rhodes G. Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking / G. Rhodes. – North Carolina: McFarland & Co Inc Pub, 2006. – P. 156.
222. Tadorov, T. GrammaireduDecameron / T. Tadorov. – Mouton: TheHague, 1969.
223. Greimas Algirdas, J. Sdmiotiqueetsciencessocieties / J. Greimas Algirdas. – Paris, 1976.

Список иллюстративного материала

Фотодокументы

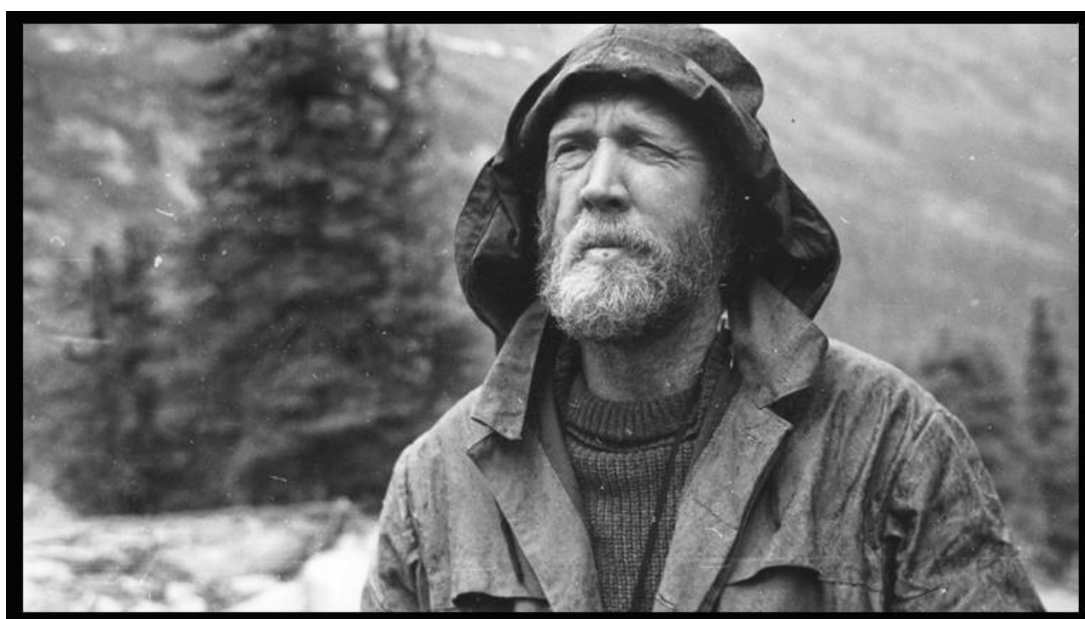
Фотография 1. Норильский режиссёр Юрий Ледин на съёмках фильма
«Белый медведь»



Фотография 2. Норильский режиссёр-документалист Юрий Ледин



Фотография 3. Красноярский режиссёр-документалист Юрий Устюжанинов



Фотография 4. После 1-го просмотра фильмов «Плотина» и «Госпожа тундра»
(1986)



2 декабря 1986 года. После первого просмотра фильмов «Плотина» и «Госпожа тундра» на Красноярской киностудии. Слева направо: В. Кузнецов, С. Задереев, Р. Солнцев, А. Михайлов, Н. Гайдук, В. Крупин, В. Астафьев, Г. Михеев, В. Распутин.

Фотография 5. Обсуждение премьеры



2 декабря 1986 года. После первого просмотра фильмов «Плотина» и «Госпожа тундра» на Красноярской киностудии.
Слева направо: художественный руководитель киностудии А. Михайлов, писатели Н. Гайдук, В. Астафьев, В. Распутин, В. Крупин, Р. Солнцев.

Фотография 6. После просмотра фильма Русский узел (1989)



После просмотра фильма «Русский узел» (предположительно 1989 год). Стоят (слева направо): О. Пашенко, Н. Дроздов, В. Кузнецов, В. Астафьев, А. Михайлов, фамилии других не известны.

Фотография 7. Коллектив Красноярской киностудии (2001)



Святослав Чаплинский Иван Ляшенко Александр Калашников
Эвелина Пазыч Ирина Зайцева Владимир Галаганов